

IMAGO

8



Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo*

Carlo Ginzburg

Indagini su Piero

*Il «Battesimo», il ciclo di Arezzo,
la «Flagellazione» di Urbino*



Adelphi

© 2022 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
WWW.ADELPHI.IT
ISBN 978-88-459-3705-7

Anno

2025 2024 2023 2022

Edizione

1 2 3 4 5 6 7 8

Indice

| | |
|---|-----|
| Prefazione | 9 |
| INDAGINI SU PIERO | 31 |
| Premessa | 33 |
| I. Il <i>Battesimo di Cristo</i> | 37 |
| II. Il ciclo di Arezzo | 53 |
| III. La <i>Flagellazione</i> | 121 |
| IV. Ancora la <i>Flagellazione</i> | 143 |
| Conclusione | 231 |
| APPENDICI | 235 |
| I. Giovanni di Francesco, Piero della Francesca e la data del ciclo di Arezzo | 237 |
| II. La <i>Flagellazione</i> : congetture e confutazioni | 257 |
| III. Berenson, Longhi e la riscoperta di Piero (1912-14) | 281 |
| IV. Datazione assoluta e datazione relativa: sul metodo di Longhi | 295 |

| | |
|--|-----|
| Postfazione | 313 |
| Forme nel tempo. Ancora sulla data della <i>Flagellazione</i> | 315 |
| Note | 339 |
| <i>Elenco delle illustrazioni</i> | 423 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 441 |

Prefazione

Questa nuova edizione di *Indagini su Piero* è corredata da un apparato iconografico rinnovato e da una postfazione (*Forme nel tempo. Ancora sulla data della «Flagellazione»*); in alcuni punti è stata corretta e integrata. La struttura che il libro aveva assunto via via (due prefazioni, quattro appendici) è stata conservata: idealmente, è preceduta dalla scritta «Lavori in corso». A proseguirli saranno, si spera, altri.

L'aiuto che ho ricevuto da Francesca Savastano è stato, come sempre, straordinario: grazie.

Bologna, aprile 2022

Prefazione all'edizione del 1981

1. In queste pagine analizzo alcune delle opere maggiori di Piero della Francesca – il *Battesimo di*

Cristo, la Flagellazione, il ciclo di Arezzo – da un duplice punto di vista: la committenza e l'iconografia. Degli aspetti propriamente formali di queste pitture non parlo, perché me ne manca la competenza (sono uno studioso di storia, non di storia dell'arte). Si tratta di un limite grave. Può una ricerca così circoscritta giungere a risultati rilevanti? Penso di sì: per motivi di ordine specifico, legati cioè alla situazione degli studi su Piero; e anche per motivi di ordine generale.

2. Gli elementi sicuri della biografia di Piero sono, tutto sommato, scarsi; le opere datate, pochissime.¹ In queste condizioni il ricercatore ha l'impressione di trovarsi di fronte a una parete di roccia di sesto grado, liscia e senza appigli. C'è solo qualche chiodo sparso qua e là: la presenza di Piero a Firenze nel 1439, al seguito di Domenico Veneziano; la commissione per la pala della Misericordia a Sansepolcro nel 1445; l'affresco di Rimini che raffigura Sigismondo Malatesta, datato 1451; l'attività a Roma nel 1458-59, documentata dai pagamenti della Camera Apostolica... Per il resto, congetture, notizie malsicure o indirette, nei casi migliori datazioni *post quem* e *ante quem* che lasciano aperti vuoti di decenni.

Nel suo grande libro su Piero del 1927 (poi arricchito da integrazioni e ripensamenti in un arco di trentacinque anni) Roberto Longhi ha mostrato come un esame approfondito dei testi pittorici possa aggirare la povertà della documentazione esterna.² Con questa fondamentale ricostruzione

della biografia artistica di Piero dobbiamo ancora oggi fare i conti. Ma è inevitabile che, a più di mezzo secolo di distanza dalla sua prima formulazione, essa mostri oggi qualche crepa.

Esaminiamone una: la datazione della *Flagellazione* di Urbino.³ Per Longhi, la tavola famosa era stata dipinta attorno al 1445. Questa datazione quanto mai precoce era dettata da un'interpretazione del soggetto del quadro – o meglio della scena in primo piano – elaborata, con successive approssimazioni, tra '700 e '800 in ambiente urbinato, o da studiosi di storia urbinato, secondo cui il giovane biondo a piedi nudi raffigurerebbe Oddantonio da Montefeltro, assassinato da una congiura nel 1444, tra due cattivi consiglieri. La *Flagellazione* di Piero sarebbe dunque un omaggio alla memoria del duca, da poco scomparso tragicamente.

Anche se l'erronea identificazione del giovane biondo con Oddantonio è documentata fin dal tardo '500 (più di un secolo dopo, comunque, l'esecuzione della tavola), l'interpretazione complessiva è certamente priva di qualsiasi fondamento. Allorché era ancora indiscussa Longhi l'accettò come «la più probabile», giudicando che la datazione da essa implicata fosse confermata dai dati formali: «D'altronde, anche lo stile ci riporta ad un'epoca anteriore a quella degli affreschi aretini...».⁴ Alle obiezioni giustissime (anche se argomentate in maniera insoddisfacente) rivoltegli da Pietro Toesca, che respingeva l'interpretazione dell'iconografia e la relativa datazione precoce, Longhi rispose nel 1942 riconfermando la pro-

pria adesione alla tesi allora canonica: « E perché l'opera è di destinazione urbinata, lo sarà verosimilmente anche il misterioso argomento moderno [le figure in primo piano]; di qui tornando plausibile l'interpretazione datane dalla tradizione locale, che bene s'accorda con lo stile di un dipinto connesso con le opere primitive, e chiara previsione, piuttosto che conseguenza, degli affreschi aretini ».

Longhi non si sarebbe mai sognato di accogliere acriticamente un'attribuzione emersa nella tradizione locale dopo cento, o addirittura trecento anni. Ma in materia di iconografia egli era infinitamente meno esigente. Il suo occhio espertissimo di conoscitore venne sviato, nel caso della *Flagellazione*, da una pseudo-evidenza di natura extra-stilistica, col risultato di stravolgere su un punto fondamentale l'itinerario pittorico di Piero. Non in maniera definitiva, però. Ritornando sulla questione nel 1962 si dichiarò « disposto a spingerla [la datazione] oltre di qualche anno ». A questo punto l'ipotesi di una commemorazione della morte di Oddantonio veniva a saltare: e il problema iconografico era di fatto riaperto. In ogni caso Longhi continuava a ritenere il quadro dipinto « in una fase anteriore agli affreschi di Arezzo ».⁵

Sulla datazione del ciclo di Arezzo e della stessa *Flagellazione* ritornerò più avanti. Qui mi limito a qualche osservazione di carattere generale sui problemi sollevati dalle argomentazioni di Longhi, e dal suo ripensamento.

Che per Longhi la datazione fosse un momento

decisivo dell'analisi di un'opera, è noto. Ma le sue capacità rabdomantiche di conoscitore potrebbero far supporre, a torto, che datazioni del tipo «Cremona 1570»⁶ rinviassero sempre e soltanto a considerazioni stilistiche. In realtà esse si basavano sul controllo simultaneo di molteplici serie documentarie: lo stile, la biografia, le cornici magari, più raramente l'iconografia, ecc. Ora, è evidente che ogni proposta di datazione implica la convergenza delle risultanze stilistiche e delle risultanze extra-stilistiche: ma questa convergenza, quest'«accordo» (per usare l'espressione di Longhi) è un punto di arrivo, non un punto di partenza. Quale serie di dati, nella strategia concreta della ricerca, pesa di più, e quindi detta le condizioni dell'accordo? La risposta non può che variare a seconda dei casi. In quello che stiamo esaminando, la risposta non è dubbia: la serie extra-stilistica, e più precisamente i dati iconografici. È significativo che, prima del ripensamento del 1962, Longhi aprisse sempre la discussione sulla datazione della tavola con l'identificazione dell'iconografia. Questa, infatti, se interpretata come commemorazione della morte di Oddantonio, forniva un elemento di datazione assai preciso – un paio d'anni, al più tardi, dopo il 1444. (Si deve escludere che Federico da Montefeltro, probabile committente della tavola qualora si accolga l'interpretazione che stiamo discutendo, aspettasse troppo tempo per ricordare la memoria del fratello assassinato). Ma sempre dall'argomentazione di Longhi risulta chiaro che i dati stilistici gli offrivano

un'indicazione cronologica molto meno puntuale: « anteriore agli affreschi di Arezzo », « chiara previsione, piuttosto che conseguenza, degli affreschi aretini ». A questo termine *ante quem* corrispondente secondo Longhi al 1452 se ne aggiungeva uno *post quem*, implicito: le parti più antiche della pala della Misericordia di Sansepolcro, commissionata nel 1445, eseguite verosimilmente in quell'anno o subito dopo. Ciò significa che, nel caso della *Flagellazione*, Longhi si trovava a scegliere tra una datazione implicante un margine di errore di due o tre anni al più (quella su basi iconografiche) e una implicante un margine di errore più che doppio (un settennio circa). Per uno studioso tendente a una datazione il meno approssimativa possibile, il problema era di stabilire se la prima era compatibile con la seconda: compatibile, non coincidente, perché di coincidenza, come si è visto, non si poteva parlare. L'osservazione di Longhi, secondo cui l'interpretazione dell'iconografia della *Flagellazione* riferita a Oddantonio « si può accogliere per buona ... soltanto per il consentimento che ce ne offre la forma », ⁷ potrebbe far supporre erroneamente che le due serie, iconografica e stilistica, avessero, in rapporto alla datazione, lo stesso peso. È chiaro, invece, che in questo caso l'iniziativa spettava alla prima (quando l'iconografia è fortemente stereotipata, può avvenire il contrario). La « forma » esercitava una sorta di diritto di veto – qualora l'ipotesi iconografica fosse risultata incompatibile con i dati stilistici; ma la proposta di datazione puntuale non

poteva non provenire dall'iconografia. Ci vollero, come abbiamo visto, trentacinque anni perché il veto opposto dalle risultanze stilistiche scattasse, inducendo Longhi ad abbandonare silenziosamente l'assurda interpretazione iconografica legata al nome di Oddantonio, e la relativa datazione. In questo ritardo è forse lecito scorgere una sorta di credito concesso anche dal conoscitore (perfino da un conoscitore come Longhi) alle possibilità di datazione puntuale offerte da un'iconografia che pareva rinviare a un evento esterno documentato. Si tratta di una prudenza giustificata, in generale (anche se non lo era nel caso specifico). Dicendo questo non si vogliono certo sminuire i grandi successi conseguiti grazie ai metodi di datazione stilistica o culturale nell'ambito della storia dell'arte; della storia dei popoli senza scrittura; della storia dei popoli che ci hanno lasciato testimonianze scritte scarse o indecifrabili.⁸ Bisogna ricordare, tuttavia, che le datazioni basate esclusivamente su fatti stilistici danno luogo a affermazioni del tipo «x» prima di «y» e dopo «z», ossia a serie cronologiche relative. È possibile convertire questo «prima» e questo «dopo» in indicazioni cronologiche assolute – magari addirittura *ad annum* – soltanto agganciando l'analisi stilistica a elementi di datazione esterna. La deliziosa preterizione con cui termina il saggio di Longhi su una crocefissione giovanile di Benozzo Gozzoli – «Ed è a stento che mi trattengo dal soggiungere: a Montefalco nel 1450» –⁹ presuppone la data, dichiarata e non congetturale, degli affreschi di Be-

nozzo a Montefalco. Se il rinvio è invece a opere datate su base stilistica, il rischio di cadere in circoli viziosi, a loro volta fonte di datazioni erranee, è molto forte. Si veda, per esempio, l'ultimo ripensamento di Longhi sulla data della *Flagellazione*. Respinta tacitamente la falsa precisione di una data che si basava su un'interpretazione iconografica erranea, Longhi si limitava ormai a ribadire l'anteriorità della tavola rispetto all'inizio del ciclo di Arezzo. Ma in che anno Piero cominciò gli affreschi di Arezzo? La risposta più prudente è: dopo il 1452, anno in cui morì Bicci di Lorenzo, che aveva iniziato la decorazione del coro di San Francesco (ma c'è chi ritiene che Piero possa essere subentrato a Bicci, ormai malato, qualche anno prima). È vero che Longhi trasformò questo termine *post quem* in una data assoluta, basandosi sulla contiguità stilistica tra le parti più antiche del ciclo di Arezzo e l'affresco di Rimini, datato 1451 (ecco il chiodo), raffigurante Sigismondo Malatesta.¹⁰ Ma il passaggio alla datazione assoluta è evidentemente arbitrario, perché non sappiamo con quale velocità lo stile di Piero cambiasse in questi anni. Se torniamo alla data della *Flagellazione*, vediamo che il termine *ante quem* «prima del ciclo di Arezzo» rinvia a sua volta a un termine *post quem* (dopo il 1452). Cercherò più avanti di dimostrare come questa data, di per sé fragile, debba essere corretta sia sul piano della cronologia relativa, sia su quello della cronologia assoluta o calendariale.

3. Tutto ciò dimostra come sia difficile, anche per un conoscitore eccezionale come Longhi, datare un'opera su basi esclusivamente stilistiche, in mancanza, o quasi, di dati documentari esterni. È una difficoltà che si presenta per quasi tutta l'attività di Piero (facendo di lui un caso di grande rilievo metodologico, anche indipendentemente dalla sua eccellenza artistica). Le proposte di datazione della *Flagellazione* oscillano in un arco addirittura trentennale; alcuni studiosi hanno ritenuto il *Battesimo* opera della maturità, anziché della prima giovinezza; e così via.¹¹ Si tratta in molti casi di datazioni assurde; e tuttavia proponibili – senza, poniamo, essere espulsi dal numero dei cultori della disciplina. Ma chi negasse l'attività di Piero a Rimini nel 1451 o a Roma nel 1458-59 – certificate rispettivamente da un affresco datato e dai registri della Camera Apostolica – si autoescluderebbe dalla discussione scientifica. A meno di dimostrare che la data è falsificata o il registro è inesatto – il che è evidentemente possibile, in teoria. Ma in questo caso l'onere della prova spetta a chi intenda sostenere la falsificazione o l'inesattezza.

In realtà nella datazione la corda della lettura stilistica viene sempre agganciata, con risultati più o meno convincenti, ai chiodi documentari disponibili. (Ciò implica, a mio parere, il tacito riconoscimento della minore affidabilità dei dati stilistici ai fini di una datazione puntuale). Nel caso di Piero, è indispensabile moltiplicare i chiodi: cioè, fuor di metafora, arricchire l'esiguo dossier della

documentazione esterna – in primo luogo, quella riguardante i committenti.

4. L'indagine documentaria sui committenti di Piero si è di fatto fermata ai primi decenni del secolo XX: in sostanza, al saggio di Giuseppe Zippel che dimostrava l'attività svolta a Roma al servizio di Pio II.¹² Uno studio come quello di Mario Salmi sui committenti del ciclo di Arezzo, di qualche anno precedente, non è stato proseguito – neppure da chi, come Creighton Gilbert, ne aveva avuto la possibilità.¹³ Quanto al regesto biografico che costituisce la parte forse più utile della voluminosa monografia di Eugenio Battisti, esso fornisce nuovi elementi sui periodi di permanenza di Piero a Borgo Sansepolcro, ma non sulla datazione delle opere (se si eccettua un sollecito della pala della Misericordia).¹⁴

Anziché ricostruire la committenza di Piero sulla base di documenti di archivio o di biblioteca, si è spesso preferito decifrarla attraverso le opere stesse: più precisamente, attraverso la loro iconografia. Negli ultimi anni, infatti, le ricerche iconografiche o (ricorrendo al termine entrato nell'uso) iconologiche¹⁵ su Piero della Francesca sono state molto numerose: alcune ottime, altre francamente non convincenti o addirittura pessime. Ciò è inevitabile – anche se un osservatore esterno alla disciplina non può non rimanere sconcertato dalla mancanza, in qualche caso, di alcuni requisiti minimi di rigore. La disordinata sequela di ipotesi iconologiche gratuite che si susseguono, spesso

autodistruggendosi, nelle pagine di Battisti, fa pensare che la difficoltà del controllo renda lecita, in questo campo, qualsiasi congettura.¹⁶

In che cosa consista questa difficoltà, è presto detto. Le allusioni, non di rado molto complesse, decifrate dagli iconologi nelle opere di Piero, postulano l'esistenza di programmi specifici suggeriti al pittore dal committente o da un suo intermediario. Ma di questi programmi non è rimasta traccia, forse perché comunicati oralmente anziché per iscritto. Fin qui, nulla di eccezionale: è assai raro, infatti, che si siano conservati programmi iconografici particolareggiati anteriori alla metà del '500. Ma il rischio di costruire catene interpretative circolari, basate soltanto su congetture, è molto forte. Gli anelli della catena si rinviano vicendevolmente, e l'intera catena si libra nel vuoto (l'analogia con i rischi della datazione su basi esclusivamente stilistiche è evidente). Come succede spesso nelle ricerche iconologiche, l'opera finisce col diventare un pretesto per una serie di libere associazioni, basate generalmente su una presunta decifrazione simbolica.

Altre ricerche – quelle, per esempio, sulla cultura contadina, prevalentemente orale, delle società preindustriali – si trovano alle prese con problemi analoghi.¹⁷ La via d'uscita non è l'eliminazione, più o meno tacita, dell'esigenza del controllo documentario, bensì l'elaborazione di strumenti di controllo adeguati. Con ciò non si vuole (sia ben chiaro) ridurre l'attività dell'interprete all'identificazione dei significati espliciti attribuiti all'ope-

ra dal pittore o dal committente. Ma senza questa ricognizione preliminare l'interprete rischia di presentare le proprie elucubrazioni come un arricchimento o un approfondimento delle opere di Piero (o, poniamo, di Tiziano). Esempi di questa ridicola presunzione sono oggi frequenti.¹⁸ Molto opportuna appare perciò la proposta, formulata da Ernst Gombrich, di partire dall'analisi delle istituzioni o dei generi, anziché dei simboli, per evitare gli scivoloni di quella che potremmo definire iconologia selvaggia.¹⁹ Ma c'è un ulteriore elemento di controllo che consente di stringere più da vicino la gamma delle interpretazioni possibili: l'indagine sui committenti. Certo, se i committenti vengono rintracciati sulla base dell'interpretazione iconologica dell'opera, ci troviamo di nuovo in pieno circolo vizioso. Non rimane che condurre contemporaneamente la ricerca sui due fronti della committenza e dell'iconografia, integrando i dati delle due serie. È quanto ho cercato di fare in queste pagine.

5. Per mostrare i limiti di una lettura puramente stilistica dei dipinti di Piero (e, per estensione, delle opere d'arte in generale) siamo partiti dal problema della datazione. Ciò va attribuito probabilmente al vizio professionale dello studioso di storia che di fronte a qualsiasi testimonianza (pitture comprese) si chiede anzitutto « quando? » (e, subito dopo, « dove? »). Ma la datazione costituisce ovviamente solo il primo passo verso una lettura storica di un'opera d'arte. Le serie di dati extra-stili-

stici relativi all'iconografia e ai committenti, che abbiamo proposto di prendere in esame per integrare le risultanze dell'indagine stilistica, pongono con forza la questione (trita, ma quanto mai reale) del rapporto tra l'opera d'arte e il contesto sociale in cui è nata.

Si è preferito porre la questione solo a questo punto, in un certo senso in maniera indiretta: partendo, cioè, da un'esigenza (quella della datazione) elementare ma ineliminabile per chiunque abbia con le opere d'arte un rapporto che non si esaurisca nella pura degustazione estetizzante. La ragione è questa. Troppo spesso le connessioni tra opera d'arte e contesto sono state poste in termini brutalmente semplificati – vedendo per esempio, come è stato fatto recentemente, dietro la pittura di Piero della Francesca «l'Umbria agricola e patriarcale». ²⁰ Di fronte a queste sterili variazioni attorno alla metafora (di per sé infelice) «struttura/sovrastuttura», gli studiosi meno interessati, o addirittura ostili per ragioni ideologiche a una storia sociale dell'espressione artistica hanno, com'è chiaro, buon gioco.

Molto più difficile da respingere pregiudizialmente (ma anche molto più difficile e faticosa da praticare) è la ricostruzione analitica dell'intricata rete di relazioni microscopiche che ogni prodotto artistico, anche il più elementare, presuppone. ²¹ Un esame combinato delle scelte stilistiche, dei moduli iconografici e dei rapporti con i committenti spesso è necessario, come abbiamo visto, anche per quell'operazione storica preliminare che è la

datazione. La meta, infinitamente più ambiziosa, di una storia sociale dell'espressione artistica potrà essere raggiunta soltanto intensificando queste analisi – non attraverso sommari parallelismi, più o meno forzati, tra serie di fenomeni artistici e serie di fenomeni economico-sociali.

Colui che si è incamminato più risolutamente in questa direzione è stato Aby Warburg. I suoi saggi²² testimoniano un'ampiezza di visione e una ricchezza di strumenti analitici solo in parte riconducibili alla decifrazione dei simboli con cui viene identificato tradizionalmente il « metodo warburgiano ». A questo proposito, anzi, bisogna notare che l'attenzione al contesto sociale e culturale specifico ha salvato Warburg dagli eccessi interpretativi in cui talvolta è incorso anche un grande studioso come Erwin Panofsky (per non parlare di alcuni tra i suoi continuatori). Più vicino allo spirito delle ricerche di Warburg appare piuttosto un libro come quello di Michael Baxandall sulla pittura italiana del '400, in cui lo stile è esaminato in rapporto a situazioni e esperienze sociali concrete, con risultati molto originali.²³

6. Il tempo in cui gli storici credevano di dover lavorare esclusivamente con testimonianze scritte è passato da un pezzo. Già Lucien Febvre invitava a prendere in esame erbacce, forme dei campi, eclissi di luna: perché, allora, non anche dipinti, per esempio i dipinti di Piero? Essi sono anche, dopo tutto, documenti di storia politica o religiosa. Di ricerche interdisciplinari si è parlato certa-

mente troppo (senza praticarle, il più delle volte): ma non c'è dubbio che storici e storici dell'arte abbiano tutti i motivi per lavorare insieme, ciascuno con i propri strumenti e le proprie competenze, per giungere a una comprensione più approfondita delle testimonianze figurate.²⁴ Per chi si ponga in una prospettiva dichiaratamente storica, la decisione di non scendere sul terreno propriamente stilistico non dovrebbe sollevare obiezioni.

Ma i metodi e i fini di questa ricerca mi sembrano diversi, e forse più ambiziosi. Costretto a fare i conti con i limiti della mia preparazione, che m'impedivano di affrontare compiutamente lo studio della pittura di Piero, ho cercato di evitare sia la distinzione, sia l'abbraccio disciplinare. Il mio è stato piuttosto l'atteggiamento di chi fa un'incursione in un campo, non certo nemico, ma sicuramente estraneo. Se mi fossi servito delle pitture di Piero come di testimonianze della vita religiosa quattrocentesca, o se mi fossi limitato a ricostruire la cerchia dei committenti aretini, avrei potuto intrattenere con la corporazione degli storici dell'arte un rapporto presumibilmente pacifico. Ma l'aver tracciato un'immagine di Piero diversa da quella acquisita – fin nella cronologia di alcune delle sue opere maggiori – suonerà probabilmente come una provocazione. Non mancherà, c'è da scommetterci, qualche Apelle che m'inviterà a tornare alle scarpe che mi competono.

In linea di principio ritengo che incursioni del genere andrebbero moltiplicate. L'insoddisfazione

nei confronti di separazioni disciplinari avvertite come artificiose tende a tradursi nella giustapposizione (come si è detto, più spesso auspicata che praticata) dei risultati di discipline diverse. Molto più utili di questi incontri al vertice, che lasciano tutto come prima, sarebbero invece scontri su problemi concreti – per esempio quello, affrontato qui, della datazione e interpretazione di singole opere. Solo così si potranno davvero rimettere in discussione strumenti, ambiti e linguaggi delle singole discipline. A cominciare, s'intende, dalla ricerca storica.

Ringrazio vivamente Augusto Campana, a cui ho sottoposto i primi risultati di questa ricerca; don Agnoletti, che mi ha guidato nell'Archivio della Curia di Sansepolcro; Giorgio E. Ferrari, Micaela Guarino, Marité Hirschhoff Grendi, Piero Lucchi, Cristina Mundici, Agostino Paravicini Bagliani, Vittorio Peri, Odile Redon che mi hanno aiutato nel reperimento delle illustrazioni; gli studenti bolognesi, con cui ho discusso fruttuosamente, in un seminario tenuto nell'anno 1979-80, il lavoro mentre era in corso di elaborazione. Tra gli amici a cui ho fatto leggere il dattiloscritto ricordo in particolare, con molta gratitudine, Enrico Castelnuovo, Gianni Romano e Salvatore Settis che mi hanno segnalato errori e imprecisioni.

Bologna, marzo 1981