

Introduzione

«Qualsiasi impresa artistica e intellettuale – parodie, ironie e barzellette comprese – funziona meglio nella mente del pubblico quando il pubblico sa che da qualche parte, dietro la grande opera o la grande truffa, c'è sempre un cazzo e un paio di palle».

Incontrai casualmente questa frase provocatoria nel 2003, in una lettera al direttore pubblicata in un numero di «The Open Eye», una rivista interdisciplinare che leggevo fedelmente da anni. Non era l'autore della lettera, Richard Brickman, ad aver scritto quella frase; citava un'artista di cui non avevo mai sentito parlare prima di allora: Harriet Burden. Brickman sosteneva che Burden gli avesse scritto una lunga lettera su un progetto che intendeva rendere pubblico. Anche se aveva esposto le sue opere a New York negli anni Settanta e Ottanta, era rimasta delusa dall'accoglienza e si era ritirata definitivamente dal mondo dell'arte. Verso la fine degli anni Novanta aveva dato il via a un esperimento che l'aveva impegnata per cinque anni. Secondo Brickman, Burden aveva ingaggiato tre uomini perché si fingessero autori del suo lavoro creativo. Le tre personali organizzate in tre gallerie di New York – attribuite ad Anton Tish (1998), Phineas Q. Eldridge (2002), e a un artista noto solo come Rune (2003) – erano in realtà di Burden.

Burden aveva intitolato il progetto *Maskings*, dichiarando che il suo intento non era solo mettere a nudo i pregiudizi misogini del mondo dell'arte, ma rivelare i complessi meccanismi della percezione umana, e il modo in cui le idee inconscie riguardo a genere, razza e notorietà influenzano la ricezione di una determinata opera d'arte.

Ma Brickman andava oltre, sostenendo che secondo Burden gli pseudonimi adottati cambiavano la natura della sua arte. In altre parole, l'uomo che usava come maschera era parte integrante del *tipo* di arte che produceva: «Ogni maschera diventava per Burden una “personalità poetizzata”, un'elaborazione visiva di un “sé ermafrodita” impossibile da attribuire a lei o alla maschera, quanto piuttosto a una “realtà indistinta creata tra loro due”». Poiché insegnavo estetica, il progetto mi affascinava, non solo perché era ambizioso, ma anche per la sua raffinatezza e complessità filosofica.

Eppure, la lettera di Brickman era misteriosa. Perché Burden non aveva pubblicato le sue stesse dichiarazioni? Perché aveva lasciato che Brickman le facesse da portavoce? Brickman sosteneva che le sessanta pagine della lettera di Burden, intitolata *Missive from the Realm of Fictional Being*, fossero arrivate senza preavviso nella sua cassetta delle lettere, e di non aver mai sentito parlare di quell'artista prima di allora. Anche il tono della lettera di Brickman è curioso, perché alterna accondiscendenza e ammirazione. Critica la lettera di Burden come iperbolica e inadatta alla pubblicazione in riviste accademiche, ma poi cita con un tono di apparente approvazione alcuni passaggi. Mi rimase un'impressione confusa della lettera, e anche una lieve irritazione nei confronti di Brickman, i cui commenti in effetti soffocano il testo originale di Burden. Andai subito a cercare informazioni sulle tre mostre, *The History of Western Art* di Tish, *The Suffocation Rooms* di Eldridge, e *Beneath* di Rune, molto diverse tra loro dal punto di vista visivo. Eppure, colsi quella che definirei una «somiglianza di famiglia» tra le tre. Le mostre di Tish, Eldridge e Rune presumibilmente ideate da Burden erano tutte convincenti, ma ciò che mi incuriosiva di più era l'esperimento che Burden aveva concepito, perché rispecchiava i miei stessi interessi intellettuali.

Il mio programma didattico era molto intenso quell'anno. La direzione ad interim del dipartimento era molto impegnativa, e non riuscii a soddisfare la mia curiosità su *Maskings* se non tre anni dopo, quando mi concessi un anno sabbatico per lavorare al mio libro *Plural Voices and Multiple Visions*,

in cui discuto dell'opera di Søren Kierkegaard, M. M. Bachtin, e dello storico dell'arte Aby Warburg.

La descrizione di Brickman del progetto di Burden e delle sue «personalità poetizzate» (quest'ultima espressione è di Kierkegaard) si intrecciava perfettamente con i miei pensieri, così decisi di rintracciare Brickman tramite «The Open Eye» per avere da lui qualche spiegazione.

Peter Wentworth, il direttore della rivista, recuperò lo scambio di mail con Brickman: vari messaggi concisi, secchi, pragmatici. Quando cercai di contattare Brickman, però, scoprii che l'indirizzo non era più valido. Wentworth mi procurò un saggio che Brickman aveva scritto due anni prima della lettera su «The Open Eye», che ricordai poi di aver letto: un testo astruso che criticava il dibattito in corso sui concetti della filosofia analitica, argomento piuttosto lontano dai miei interessi. Secondo Wentworth, Brickman aveva conseguito un dottorato in filosofia alla Emory University e lavorava come assistente al St Olaf College di Northfield, Minnesota. Quando contattai il St Olaf, però, mi dissero che nessun Richard Brickman aveva mai insegnato né stava insegnando in quel dipartimento. Ovviamente, alla Emory University non risultava che ci fosse mai stato nessun dottorando con quel nome. Decisi di andare direttamente da Harriet Burden, ma quando riuscii a rintracciarla a New York tramite la figlia, Maisie Lord, era morta già da due anni.

L'idea di questa antologia nacque durante la mia prima conversazione telefonica con Maisie Lord. Benché fosse a conoscenza della lettera di Brickman, fu sorpresa di sapere che l'autore non era la persona per cui si era spacciato, sempre che fosse esistito realmente. Immaginava che sua madre fosse stata in contatto con lui ma non sapeva nulla dei particolari del loro legame. Le opere d'arte di Harriet Burden erano state tutte catalogate e archiviate all'epoca della mia conversazione con sua figlia Maisie, già da diversi anni impegnata in un documentario sull'artista. Il film include una voce fuori campo che legge brani tratti dai ventiquattro diari privati che Burden aveva scritto dopo la morte del marito, Felix Lord, nel 1995, ciascuno intitolato con una lettera dell'alfabeto. Da quel che ne sapeva Maisie, nessuno dei dia-

ri citava Brickman. (Avevo trovato due riferimenti a R. B., presumibilmente Richard Brickman, ma nient'altro). Maisie però era certa che sua madre avesse lasciato parecchi «indizi» nei diari, non solo del suo progetto con gli pseudonimi, ma anche di quelli che definí «i segreti della personalità di mia madre».

Due settimane dopo la nostra telefonata, presi un aereo per New York, dove incontrai Maisie, suo fratello Ethan Lord, e il compagno di Burden, Bruno Kleinfeld. Parlai a lungo con tutti e presi visione delle centinaia di opere che Burden non aveva mai esibito. I figli mi riferirono che la prestigiosa Grace Gallery di New York aveva da poco deciso di rappresentarla. La retrospettiva organizzata nel 2008 avrebbe procurato all'artista il rispetto e il riconoscimento che tanto aveva desiderato, essenzialmente lanciando la sua carriera con una consacrazione postuma. Maisie mi mostrò degli spezzoni del suo film ancora in lavorazione e, cosa piú importante, mi consentí libero accesso ai diari.

Leggere le centinaia di pagine che Burden aveva scritto fu affascinante e frustrante al contempo. Aveva scritto piú diari contemporaneamente. Certe pagine erano datate, altre no. Il suo sistema di rimandi interni tra i vari taccuini era a volte chiarissimo, altre di una complessità bizantina se non del tutto assurda. Alla fine, abbandonai ogni tentativo di decodificarlo. La sua calligrafia diventa così piccola da essere illeggibile in alcune pagine e in altre così gigantesca che poche frasi occupano un'intera pagina. Alcuni dei testi sono messi in ombra da disegni che si intromettono nei brani scritti. Certi taccuini erano pieni fino a scoppiare, altri contenevano solo alcuni paragrafi. I taccuini A e U erano prevalentemente autobiografici, ma non del tutto. Aveva preso appunti particolareggiati su artisti che amava, alcuni dei quali occupavano varie pagine di un taccuino. Vermeer e Velázquez condividono il taccuino V, per esempio. Louise Bourgeois è nel taccuino L, non nel B, ma L contiene anche digressioni sull'infanzia e la psicanalisi. William Wechsler, taccuino W, contiene note sull'opera di Wechsler ma anche lunghe digressioni sul *Tristram Shandy* di Sterne e su *Fantomina* di Eliza Haywood, oltre a commenti su Orazio.

Molti dei diari non sono altro che appunti sulle sue letture, abbondantissime e tra le piú disparate: letteratura, filosofia, linguistica, storia, psicologia e neuroscienze. Per ragioni ignote, John Milton ed Emily Dickinson condividono un taccuino etichettato G. Kierkegaard è nel diario K, ma al suo interno Burden scrive anche di Kafka, e di cimiteri. Il taccuino H, su Edmund Husserl, contiene varie pagine sull'idea che il filosofo aveva della «costituzione intersoggettiva dell'oggettività» e sulle conseguenze di tale teoria sulle scienze naturali, ma tocca anche Maurice Merleau-Ponty, Mary Douglas e uno «Scenario di fantasia» sull'intelligenza artificiale. Il taccuino Q è dedicato alla teoria dei quanti e a una sua possibile applicazione a un modello teorico del cervello. Sulla prima pagina del taccuino F (che a quanto pare sta per «femmina») Burden scrive: «Inni al gentil sesso». Seguono pagine e pagine di citazioni. Un piccolo esempio basterà a dare un'idea. Esiodo: «Chi si fida di una donna, si fida di un ladro». Tertulliano: «Tu [donna] sei la porta del diavolo». Victor Hugo: «Dio s'è fatto uomo. Il diavolo s'è fatto donna». Pound: «È un elemento, la donna | è un caos | Una piovra | Un processo biologico» (canto XXIX). Insieme a questi esempi di misoginia manifesta, Burden aveva pinzato su una singola pagina decine di articoli di giornali e riviste, scrivendoci sopra la parola «omissis». Non c'era un filo conduttore che legasse quella miscellanea di ritagli e mi chiesi perché fossero stati raggruppati insieme. E poi mi venne in mente che l'elemento in comune era rappresentato dalle liste. Ogni articolo includeva una lista di artisti visivi contemporanei, scrittori, filosofi e scienziati, in cui non figuravano mai nomi di donne.

Nel taccuino V, Burden cita anche libri eruditi, con o senza fonte. Ho trovato questa frase: «L'immagine della "donna-mostro" – ritratta come serpente, ragno, scorpione, extraterrestre – è molto comune nella letteratura per ragazzi, non solo in America, ma anche in Europa e in Giappone» (si veda T, p. 97). Il riferimento tra parentesi è al suo stesso taccuino T, dove T sta per «teratologia», lo studio dei mostri che, come Burden spiega nella prima pagina, è la «categoria che non è una categoria, la categoria che contiene ciò

che non può essere contenuto». Burden era affascinata dai mostri e li aveva studiati sia nella scienza che nella letteratura. A pagina 97 del taccuino T, Burden cita Rabelais, i cui mostri comici cambiarono il volto della letteratura, sottolineando come Gargantua non venga fatto nascere dal solito orifizio. «Per tale inconveniente, allora, si rilasciarono nel basso ventre i cotiledoni della matrice: per via dei quali soprassaltò il bambino, e si cacciò nella vena cava; e risalendo attraverso il diaframma fino al di sopra delle spalle (dove la detta vena si biforca) prese di qui a mano manca, e andò a sortire dall'orecchia sinistra». Subito dopo scrive: «Ma il mostro non è sempre una meraviglia rabelaisiana dai grandi appetiti e dall'ilarità inarrestabile. Spesso è una creatura sola e incompresa» (si vedano M e N).

Due taccuini particolarmente ricchi (M e N) sono dedicati a Margaret Cavendish, duchessa di Newcastle (1623-1673), e all'idea di organicismo materialistico da lei sviluppata negli ultimi anni. In questi due taccuini vengono discusse anche le opere di Cartesio, Hobbes, More e Gassendi. Burden collega Cavendish a filosofi contemporanei come Susanne Langer e David Chalmers, ma anche ai fenomenologi Dan Zahavi e al neuroscienziato Vittorio Gallese, tra gli altri. Dopo aver letto i brani in questione, Stan Dickerson, un collega che lavora nel campo della neurobiologia e che non aveva mai sentito parlare di Burden né di Cavendish, definì le tesi di Burden «un po' folli, ma erudite e convincenti».

Benché Cavendish fosse vissuta nel diciassettesimo secolo, Burden l'aveva usata come alter ego. Nel corso della sua vita, la duchessa di Newcastle aveva pubblicato opere di poesia, narrativa e filosofia naturale. Anche se a quell'epoca c'era qualcuno che difendeva e ammirava il suo lavoro – primo fra questi il marito, William Cavendish –, la duchessa si sentiva crudelmente limitata dall'appartenenza al sesso femminile ed espresse in più occasioni la speranza di guadagnarsi lettori e fama almeno dopo la morte. Snobbata da coloro con cui avrebbe voluto avere un dialogo, Cavendish creò un mondo di interlocutori nei suoi scritti. Come Cavendish, credo che Burden non possa essere compresa a meno di non prendere in considerazione la qualità dialogica del suo pensiero e della sua

arte. Tutti i taccuini di Burden possono essere letti come una forma di dialogo. Passa continuamente dalla prima persona alla seconda e poi alla terza. Alcuni brani sono scritti come dibattiti tra due versioni di se stessa, in cui una voce fa una dichiarazione, un'altra la contesta. I taccuini erano il terreno su cui la sua rabbia e il suo intelletto potevano fare battaglia.

Burden è molto amareggiata dal sessismo nella cultura e nel mondo dell'arte in particolare, ma si lamenta anche della propria «solitudine intellettuale». Rimugina sul suo isolamento e inveisce contro quelli che percepisce come i suoi nemici. Al tempo stesso, i suoi scritti, come quelli di Cavendish, si tingono di stravaganza e grandiosità: «Io sono un'Opera. Una Rivolta. Una Minaccia», scrive in un brano in cui parla del suo legame spirituale con Cavendish. Come in Cavendish, il desiderio di Burden di avere un riconoscimento in vita si trasformò nella speranza che il suo lavoro venisse finalmente notato almeno dopo la sua morte.

Burden scrisse così tanto e di argomenti così disparati che il mio dilemma ruotava intorno a una questione cruciale: cosa includo e cosa escludo? Alcuni dei taccuini contengono materiale esoterico indecifrabile per chi non sia esperto di filosofia, scienza, o storia dell'arte. Avevo parecchie difficoltà davanti ad alcune delle sue citazioni e, anche dopo averle rintracciate, il loro significato nel contesto degli scritti spesso rimaneva misterioso. Ho deciso quindi di concentrarmi su *Maskings* e ho incluso i brani direttamente o indirettamente relativi al progetto degli pseudonimi. I primi brani tratti dai diari di Burden in questo volume sono stati presi dal taccuino C («confessioni»? «confidenze»?), il memoir che Burden cominciò a scrivere all'inizio del 2002 dopo il suo sessantaduesimo compleanno, ma che sembrerebbe aver abbandonato per tornare agli altri taccuini e a uno stile più frammentario.

Ciononostante, questo metodo mi è stato utile per cercare di costruire una storia partendo dai materiali diversi che Burden aveva lasciato. Ethan Lord mi suggerì di raccogliere dichiarazioni scritte o pronunciate da persone vicine a sua madre per avere altri punti di vista su *Maskings*, e io accettai il consiglio. Cominciai quindi a sollecitare contributi da

coloro che conoscevano il progetto o ne erano stati coinvolti in qualche modo.

Dalla mostra alla Grace Gallery, l'interesse per il lavoro di Harriet Burden è cresciuto esponenzialmente nonostante le sue «maschere» siano ancora al centro di controversie, così come il suo coinvolgimento con l'ultimo artista, Rune, senza dubbio il più famoso. Benché ci sia consenso unanime nell'attribuire a Burden sia *The History of Western Art* di Tish, sia *The Suffocation Rooms* di Eldridge, resta ancora da chiarire il rapporto tra lei e Rune. Alcuni credono che Burden non sia l'autrice di *Beneath* o che abbia contribuito comunque molto poco all'installazione, altri che Burden l'abbia creata da sola, e altri ancora sostengono che sia nata da uno sforzo collaborativo. Forse è impossibile determinare in modo assoluto chi abbia creato quel lavoro, anche se è chiaro che Burden si sentì tradita da Rune e gli si rivoltò contro. Arrivò persino al punto di convincersi che Rune le avesse rubato quattro opere dallo studio, anche se nessuno è in grado di ricostruire l'eventuale dinamica del furto. L'edificio era chiuso a chiave e protetto da un sistema di allarme. *Windows*, una serie di dodici pezzi, fu venduta come opera di Rune. Le dodici scatole assomigliano alle costruzioni di Burden, ed è perlomeno plausibile che quattro fossero opera sua, e non di Rune.

Non è stato possibile includere in questa antologia la versione degli eventi di Rune. La sua morte, forse un suicidio, avvenuta nel 2004, fece scalpore sui media. La carriera di Rune è stata ampiamente documentata, la sua opera molto recensita, ed esistono parecchi articoli critici e libri su di lui e sulla sua arte. Ad ogni modo, volevo che l'opinione di Rune fosse rappresentata in questa raccolta, così ho chiesto a Oswald Case, giornalista oltre che amico e biografo di Rune, di scrivere un pezzo, e lui ha gentilmente accettato. Tra i tanti che hanno contribuito ci sono: Bruno Kleinfeld; Maisie e Ethan Lord; Rachel Briefman, amica intima di Burden; Phineas Q. Eldridge, la seconda «maschera» di Burden; Alan Dudek (anche noto come il Barometro), che ha vissuto con Burden; e Sweet Autumn Pinkney, che aveva lavorato come assistente sulla *History of Western Art* e conosceva Anton Tish.

Nonostante i miei sforzi erculei, non mi è riuscito di contattare Tish: una sua versione del rapporto con Burden sarebbe stata davvero preziosa. Tuttavia, ho incluso una sua breve intervista. Nel 2008 ho scritto alla sorella di Rune, Kirsten Larsen Smith, chiedendole un'intervista sui rapporti fra Rune e Burden, ma lei si è tirata indietro dicendo che non riusciva a parlare del fratello perché era ancora sconvolta dalla sua morte precoce. Poi, nel marzo 2011, quando avevo già selezionato e editato tutto il materiale, la sorella di Rune mi ha chiamato dicendo che aveva infine deciso di accettare la mia richiesta. La conversazione con lei è stata aggiunta al volume, e la mia gratitudine per il coraggio e la schiettezza dimostrati è immensa.

Ho incluso un breve saggio del critico d'arte Rosemary Lerner, attualmente impegnata in un libro su Burden; un'intervista con due dei galleristi che hanno esibito le «maschere» di Burden; e un paio di brevi recensioni pubblicate dopo l'apertura di *The Suffocation Rooms*, una mostra che ricevette meno attenzione rispetto alle altre due della trilogia *Maskings*. L'articolo di Timothy Hardwick, pubblicato dopo la morte di Rune, è stato inserito nell'antologia perché parla della visione di Rune sull'intelligenza artificiale, un argomento di cui si interessava anche Burden, benché i suoi appunti al riguardo indicano che avessero pareri discordanti.

Mi sento in obbligo di soffermarmi sulla questione della malattia mentale. Anche se in un saggio su Burden in «Art Lights», Alison Shaw aveva definito l'artista un «modello di sanità mentale in un mondo follemente prevenuto», Alfred Tong, in un articolo per «Blank: A Magazine of the Arts», assume la posizione opposta:

Harriet Burden era ricca. Non aveva mai dovuto lavorare dopo le nozze con il famoso mercante d'arte e collezionista Felix Lord. Quando lui morì nel 1995, lei soffrì di un grave esaurimento nervoso e andò in cura da uno psichiatra, che continuò a vedere fino alla morte. Senza dubbio Burden era eccentrica, paranoica, belligerante, isterica e persino violenta. Parecchie persone l'hanno vista attaccare fisicamente Rune a Red Hook, nei pressi del fiume. Uno dei testimoni mi ha detto che Rune se ne andò ricoperto di lividi e sangue. Non

so davvero come qualcuno possa credere che Burden sia stata anche solo sufficientemente stabile da riuscire a produrre «Beneath», un'installazione complicata e rigorosa, forse il capolavoro di Rune.

Nei brani che seguiranno tratti dai diari, Burden racconta la sua sofferenza dopo la morte del marito, e parla anche del dottor Adam Fertig, con cui si sentiva in debito. Tong ha ragione sul fatto che continuò a vedere Fertig, psichiatra e psicanalista, per gli otto anni che le rimasero da vivere. Faceva due sedute alla settimana. È vero anche che prese a pugni Rune davanti a parecchi testimoni. Le conclusioni che Tong trae da questi fatti, però, sono ampiamente infondate. L'autrice dei diari è una persona sensibile, tormentata, arrabbiata e, come molti di noi, soggetta a momenti di cecità nevrotica. Per esempio, Burden sembra dimenticare spesso che era stata lei a decidere di lasciare il mondo dell'arte. Aveva esibito la sua opera dietro due, se non tre, maschere maschili, ma si era rifiutata di mostrare anche a un solo collezionista i lavori accumulati nell'arco di molti anni, il che fa pensare a una sorta di autosabotaggio.

La lettura attenta dei ventiquattro taccuini, insieme ai testi e alle dichiarazioni di chi la conosceva bene, mi ha fornito una visione sfaccettata di Harriet Burden come artista e donna, ma nei sei anni in cui ho lavorato a questa antologia – impegnandomi a decifrare la sua calligrafia, rintracciare citazioni e riferimenti incrociati, e cercare di dare un senso ai significati multipli – di tanto in tanto ho avuto la spiacevole sensazione che il fantasma di Harriet Burden stesse ridendo alle mie spalle. Nei suoi diari si definiva spesso un'«imbrogliana», e pare si divertisse a fare trucchi e giochetti di ogni sorta. Mancano solo due lettere dall'alfabeto dei taccuini di Burden: I e O. La lettera I è ovviamente *I*, il pronome di prima persona in inglese, e mi chiedevo come mai Burden non avesse tenuto un diario con quella lettera oppure se non l'avesse nascosto, anche solo per prendersi gioco di gente come me, sperando di farsi notare e far conoscere la sua opera. A quanto pare ci sono due riferimenti tra parentesi alla *I*, anche se potrebbe trattarsi di un suo modo di scrivere il numero 1.

Quanto alla O, è un numero oltre che una lettera, un nulla, un'apertura, un vuoto. Forse l'aveva tralasciata di proposito, chissà. E Richard Brickman? Ci sono centinaia di Richard Brickman negli Stati Uniti, ma immagino sia un ennesimo pseudonimo inventato da Burden. Quando Ethan mi disse che sua madre aveva pubblicato almeno un'opera critica nel 1986, usando il nome assurdo di Roger Raison, la mia ipotesi mi parve sempre più valida, anche se non avevo nessuna prova per confermarla.

Forse la strategia migliore è quella di lasciare che il lettore giudichi da sé ciò che Harriet Burden voleva o non voleva dire, e consideri il suo resoconto più o meno veritiero. La storia che emerge da questa antologia di voci è intima, contraddittoria e, lo ammetto, piuttosto bizzarra. Ho fatto del mio meglio per assemblare i testi in un ordine ragionevole e per aggiungere agli scritti di Burden delle note quando era necessario un chiarimento, ma le parole sono quelle di coloro che hanno contribuito, e le ho riportate fedelmente, con minimi interventi editoriali.

Infine, devo aggiungere qualche parola sul titolo di questo volume. Nel taccuino R (che forse stava per «rivisitare», «ripetizione», «revenant», parole che compaiono più volte), dopo venti pagine di sogni e fantasmi, c'è uno spazio bianco seguito dalle parole «Mostri a casa». L'ho usato come titolo provvisorio finché non ho ricevuto tutti i testi, li ho organizzati nell'ordine attuale e li ho letti. A quel punto ho deciso che il titolo che Burden aveva preso a prestito da Cavendish e aveva dato all'ultima opera d'arte che era riuscita a completare prima di morire si adattava meglio alla narrazione completa: *Il mondo sfolgorante*.

I. V. Hess

Poscritto

Proprio quando il libro stava per andare in stampa, Maisie e Ethan Lord mi hanno contattato per dirmi che avevano appena ritrovato il taccuino O. Le voci che contiene forniscono altre informazioni sul rapporto di Burden con Rune, e rive-

lano che Richard Brickman, come sospettavo, è uno pseudonimo ideato da lei. Le pagine piú significative sono state aggiunte a questo volume ma, poiché non hanno essenzialmente alterato la mia visione dell'artista, non ho cambiato l'introduzione. Se in futuro ci sarà una seconda edizione di questo testo, e se verrà ritrovato un taccuino I (che mi pare sempre piú plausibile sia davvero esistito), probabilmente tornerò a lavorarci e lo modificherò di conseguenza.

I. V. Hess