

MARGUERITE YOURCENAR LIT THOMAS MANN : L'HUMANISME QUI PASSE PAR L'ABIME

par Maria CAVAZZUTI (Université de Modène)

D'après l'esthétique de la réception de l'Ecole de Constance le sens d'une oeuvre "englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception par le lecteur" [1]. L'oeuvre d'art implique un "horizon d'attente, littéraire", fonction d'elle-même, et un second horizon qui relève du côté esthétique du lecteur. La signification d'une oeuvre ne dépend donc pas, uniquement, du sujet producteur, mais aussi du sujet consommateur qui continue, par sa lecture, l'oeuvre grâce à l'interaction entre l'auteur et lui [2].

L'approche critique de l'oeuvre de Thomas Mann est complexe : l'esthétique de la réception peut servir de base à la lecture de l'essai de Marguerite Yourcenar "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann" [3].

[1] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

[2] Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Dossiers Belfond, 1987.

[3] Marguerite Yourcenar compose à Fayence (Var), aux cours de l'hiver 1954/55, l'essai "Humanisme de Thomas Mann", publié en mai 1955 dans *l'Homage de la France à Thomas Mann à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Paris, Ed. Flinker, 1955, pp. 23/34. (Le volume contient les signatures de deux cents personnalités et vingt-trois articles d'écrivains.) Le texte, repris par la suite, est fortement transformé et amplifié. A la fin de l'essai Marguerite Yourcenar indique les dates de composition: Fayence, Var, 1955 ; Mount Desert Island, 1956. Il paraît chez Gallimard en 1962. Le titre aussi a subi une modification significative : "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann" (in *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962). Le côté obscur, secret, hermétique de l'oeuvre de Mann y est développé par rapport à la première version de 1955, on y découvre aussi la mise au point sur le plan critique de l'idée d'"humanisme qui passe par l'abîme", telle qu'elle découle de l'oeuvre de Mann. A cette époque, Marguerite Yourcenar est en train de préciser la même notion d'humanisme, au niveau de la création artistique ; elle travaille, en effet, à la nouvelle élaboration du personnage de Zénon depuis la relecture, qui date, justement, de 1956, de "D'après Dürer" et qui amène la romancière à l'écriture de *l'Oeuvre au Noir* (le livre est achevé en août 1965). Dans l'impossibilité de procéder à une lecture comparée de deux essais au cours de ma communication, j'ai décidé de m'en tenir à la dernière édition qui offre plus d'éléments utiles à cerner la complémentarité féconde du critique et de l'écrivain chez Yourcenar. La rédaction de l'essai se trouve à mi-parcours de sa carrière, l'influence de Mann sur ses derniers ouvrages peut avoir joué un certain rôle. Les citations de cette contribution sont tirées de l'Édition Gallimard de 1978.

Pour ce qui concerne l'horizon d'attente, on peut aisément affirmer que Thomas Mann et Marguerite Yourcenar partagent avec leur époque le malaise de la civilisation moderne qui, après Schopenhauer, après Nietzsche, après Freud, après la chute de la confiance positiviste dans la valeur de la science et du progrès technique, vit dans le chaos du monde de la complexité, dont l'homme a perdu le fil d'Ariane pour s'orienter [4]. Quant à l'horizon qui relève du côté esthétique du lecteur, l'essai de Marguerite Yourcenar cerne une multiplicité de thèmes : une certaine notion de temps, de mythe, d'humanisme à base cosmique, de maladie, d'érotisme, l'intérêt pour la Grèce classique et des mystères, pour l'hindouisme, pour les sciences hermétiques et ésotériques, thèmes déjà présents dans les ouvrages de Marguerite Yourcenar, parus avant 1955, et qui seront repris et développés dans les grandes créations successives.

Il n'est pas possible de traiter ou, tout simplement, de présenter tous les thèmes que l'on vient d'indiquer, dans le bref espace d'une communication. Un choix se rend nécessaire. Le mien portera sur la notion d'humanisme, tel que Yourcenar le découvre dans l'oeuvre de Thomas Mann, et sur l'évolution que cette notion subit dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar par rapport à la lecture qu'elle fait de l'écrivain allemand.

Au cours des années 50, la critique voyait principalement en Thomas Mann l'un des représentants du décadentisme, "des Zeitalters der Ratlosigkeit". Elle s'arrêtait aussi sur un point crucial de l'esthétique de Thomas Mann, celui qui concerne la position de l'art, de l'artiste, "des geistigen Menschen" dans le monde moderne marqué par la chute des valeurs traditionnelles de l'humanisme classique.

Un intérêt particulier était réservé à l'antithèse, fondamentale chez Mann, entre, d'une part, la vie qui se déroule dans la normalité et dans la santé et, d'autre part, l'art et la beauté qui poussent leurs racines dans les forces obscures du chaos, dans la maladie, dans le pouvoir démoniaque [5].

[4] Dans un recueil d'essais récemment paru, Italo Calvino remarque que de *La Montagne magique de Thomas Mann* "si dipartono tutti i fili che saranno svolti dai "maîtres à penser" del secolo : tutti i temi che ancor oggi continuano a nutrire le discussioni vi sono preannunciati e passati in rassegna". Cf. Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 113.

[5] Cf. entre autres : Gerhard Fricke, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Lübeck, Matthiesen, 1958, pp. 347/50 ; André Banuls, *Thomas Mann und sein Bruder Heinrich*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968.

La critique étudiait donc chez Mann l'opposition insurmontable entre la vie et l'art et l'inconfortable position de l'artiste qui se voit obligé à renoncer à la vie au moment où il décide de se consacrer à l'art [6].

Marguerite Yourcenar ne prend que très brièvement en considération cette antithèse et elle la lit dans le contexte d'une problématique plus vaste qui part de cette constatation : l'oeuvre de Mann dépasse la notion traditionnelle d'humanisme à l'intérieur de laquelle cette opposition acquérait son sens et prenait les traits d'une antithèse tragique et insurmontable. Elle ne nie pas la situation de "double lien" où Thomas Mann se débat, mais elle la définit sévèrement comme "la tragédie franchement conventionnelle de l'artiste en rupture avec son milieu bourgeois". Elle reconnaît, pourtant, que, chez Thomas Mann, cette opposition "est restée jusqu'au bout le symbole d'un terrible choix" [7].

Plutôt que de s'occuper de l'écrivain Mann, Marguerite Yourcenar s'intéresse aux personnages de son oeuvre. Elle remarque que, au début du récit, ils sont présentés comme inséparables de leur classe, "archaïquement soutenu(s) et ligoté(s) par des coutumes sociales qu'ils croient bonnes", ils vivent "moins le désespoir qu'une sorte d'obtusité complaisance envers soi" (p. 272).

La volonté de connaissance les pousse à sortir, malgré eux, de la "timidité bourgeoise", de la "réprobation puritaine" de leur milieu et de leur temps pour parcourir l'aventure de l'esprit qui mène à briser la "croule pétrifiée" des idéologies mortes et à parvenir au "monde d'énergie vitale" qui vit et bouge sous cette couche apparemment solide, mais en réalité mince et fragile. Les héros de Mann, comme ceux de Yourcenar, s'enfoncent dans l'aventure de la connaissance et marchent à la recherche d'horizons à la fois anciens et nouveaux ; "toutes les sciences et tous

[6] Les personnages de Mann vivant dans cette position douloureuse sont nombreux. On peut ici se borner à citer Tonio Kröger pour qui "l'art véritable" est critique, analyse, connaissance, mais aussi solitude, renoncement à la vie simple et tranquille, au bonheur bourgeois, à l'amitié, à "den Wonnen der Gewöhnlichkeit", aux délices de la banalité. D'ailleurs Maupassant, lui aussi, a écrit que l'artiste ne peut pas "souffrir, penser, aimer, sentir comme tout le monde, bonnement, franchement, simplement..."

[7] Marguerite Yourcenar, "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann", *cit.*, p. 273. Désormais nous ferons simplement suivre nos citations de ce texte de la mention de la page.

les arts, les mythes et les songes, le connu et l'inconnu, et la substance elle-même, font l'objet de (leur) investigation" (p. 311). Mais les débouchés auxquels parviennent les deux auteurs, restent, toutefois, assez différents.

L'humanisme traditionnel ne convient plus à Thomas Mann et à Marguerite Yourcenar. La romancière partage avec l'écrivain allemand le refus des "simples et rassurantes notions d'équilibre, de santé, de bonheur, si importantes pour le vieil humanisme gréco-latin de type traditionnel..." (p. 272).

Dans *La Montagne magique* les pédagogues du jeune Hans Castorp, Naphta et Settembrini, que Yourcenar définit comme "d'énormes porte-voix par lesquels s'annonce grotesquement (...) un problème plus vaste pour qui les mots ne sont pas faits" (p. 268), se disputent en vain l'estime du jeune disciple. Ils représentent les deux faces opposées et décevantes du vieil humanisme.

Naphta incarne le renversement des valeurs de l'homme de la Renaissance et des Lumières. Il proclame la suprématie de l'Eglise sur l'Etat, de la terreur sur le consensus, de l'obéissance sur la discussion, de la mort sur la vie. Il soutient que l'on ne parvient à la connaissance que par la religion, la raison étant secondaire. A l'intérieur de cette "Weltanschauung", son suicide devient la matérialisation d'un "cupio dissolvi", d'un "amor mortis" qu'on retrouve à certaines époques dans l'histoire de l'Eglise et dans la terreur exercée par le pouvoir politique aux moments révolutionnaires les plus sombres. La même "mystique inquisitoriale", la même force destructrice, personnifiées dans l'Eglise et dans l'Etat, poursuivent Zénon tout au long de *l'Oeuvre* et sont la cause extérieure, historique de sa mort.

Settembrini est, par contre, le symbole de l'humanisme libéral bourgeois découlant de l'humanisme gréco-latin revu par la Renaissance et par le rationalisme de l'ère des Lumières ; son humanisme croit en la raison, en la politique comme art de la parole qui réussit à surmonter les conflits et à créer l'équilibre entre les instincts. Il refuse la maladie comme une vexation de la chair, mais il doit la supporter dans son corps et, ironie du sort, il dédie ses dernières énergies à la composition d'un traité qui porte le titre "La sociologie de la douleur". Il ne peut, lui non

plus, convaincre son disciple [8]. Les héros de Mann comme ceux de Yourcenar n'ont d'autre choix que de se fier à leurs propres forces pour avancer dans le chemin de la connaissance. Le récit de leur naissance à la vie de l'esprit forme, comme Yourcenar le remarque, "un roman d'éducation à la Wilhelm Meister" [9].

Le "Bildungsroman" de l'âge goethien raconte les péripéties qu'un héros doit affronter pour surmonter le conflit entre autonomie et com-

[8] Le binôme Naphta-Settembrini renvoie aux deux "pédagogues" de l'*Oeuvre*, le chanoine et le prieur des Cordeliers. Comme Naphta, le chanoine est prisonnier de forces négatives, personnifiées dans l'institution ecclésiastique et dans l'institution étatique, qui s'interposent entre lui et son disciple, dont elles ont décrété la perte. Le prieur unit à la leçon classique de Settembrini l'expérience d'une foi profonde, fondée sur le Christ, le Vivant ; mais son message authentique ne réussit pas à parvenir à son ami à cause des mêmes forces de mort qui ont amené Naphta au suicide et qui se coalisent pour décréter la fin de Zénon. Le chanoine et le prieur peuvent être considérés comme deux jeunes frères des personnages de Mann, mais Yourcenar nuance les portraits, les précise et transforme deux stéréotypes, simples porteurs de théories opposées, en deux hommes de chair.

[9] Marguerite Yourcenar, "Humanisme et ...", *op. cit.*, p. 275. Pour décrire le parcours d'un personnage en train de réaliser sa formation, la culture allemande a créé le genre littéraire du "Bildungsroman". L'influence de ce genre littéraire sur la littérature du XIXe et du XXe siècles est remarquable. Cf. : Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, où l'auteur précise, entre autres, que, après le *Wilhelm Meister*, le "Bildungsroman (...) vanifica la precedente contrapposizione di 'Entwicklungsroman' (romanzo dello 'sviluppo' del soggetto dispiegarsi di un' individualità) e 'Erziehungsroman' (romanzo di un 'magistero', di un' educazione oggettiva, e osservata dal lato di chi l'impartisce), p. 29. Il est intéressant aussi de remarquer que dans la langue allemande le mot *Bildung* désignant le procès éducatif, dérive du verbe *bilden*, emprunté aux arts plastiques, qui signifie, premièrement, modeler (*Bildhauerei* = sculpture). Le mot français *éducation* dérive, par contre, du verbe *educare* qui est le résultat intensif-duratif du latin *educere* (*ducere ex*); "conduire hors, tirer de", c'est l'allemand *erziehen*. Le mot français exprime donc l'action, accomplie par l'éducateur, qui consiste à tirer le disciple hors de son primitif état d'ignorance, à lui donner une forme. L'*Erziehung*, l'éducation, mène à la *Bildung*, à la formation. Dans tout procès éducatif, le rôle de l'expérience est primaire. La langue allemande nous aide encore à préciser la nature de l'expérience. *Die Erfahrung*, l'expérience, contient le radical *fahr* dérivant du verbe *fahren*, voyager (*Fahrt* = voyage). Les héros du "Bildungsroman", les héros de Mann et de Yourcenar, se forment, se modelent par l'expérience obtenue par le voyage dans le monde réel aussi bien que dans celui de l'esprit. A la fin du voyage, ils ont réalisé leur propre "Bildung", comme Hans Castorp, "ils ont appris à vivre". L'importance du voyage dans la biographie de Yourcenar ainsi que dans son oeuvre est, d'ailleurs, bien connue. (Cf., entre autres, *Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, a cura di C. Biondi e C. Rosso, Pisa, Libreria Goliardica, 1988).

merce social, entre intériorité et objectivité, un conflit que tout individu est appelé à maîtriser pour trouver sa place dans la société. Le voyage des personnages de Marguerite Yourcenar et de Thomas Mann à l'intérieur de la réalité sociale n'occupe qu'une partie du récit. Leurs héros doivent se mesurer davantage aux forces dangereuses de la science, de la passion, de la douleur, de la maladie, de la mort. Castorp ne refuse pas la science comme il ne refuse pas la douleur. Le portrait de Hans que Yourcenar nous livre conviendrait aussi à Zénon: "ce jeune bourgeois un peu gauche (...) est l'un des exemplaires d'une espèce de plus en plus menacée : l'Homo Sapiens. Cet éternel étudiant est l'Anti-Apprenti Sorcier. L'étude de la science (...) ne fait que le conduire (...) à une idée plus correcte de sa condition d'homme. L'expérimentation avec ces sciences incertaines, mi-fausces et mi-vraies, qu'on nomme les sciences occultes, n'est qu'une reconnaissance héroïque poussée à l'extrême pointe de la connaissance" [10].

Yourcenar remarque que les personnages du jeune Mann sont "les victimes du chaos ; ils ne sont pas encore ses explorateurs" [11] ; par contre, dans *La Montagne magique*, "la pensée démonique triomphe pour la première fois du pessimisme schopenhauerien et du conformisme stoïque" (p. 275). Castorp, cet homme apparemment modeste, ce "Mann ohne Eigenschaften" accepte de descendre dans l'enfer du chaos par la

[10] *Ibid.*, pp. 275 / 76. Castorp fait sienne la devise de Settembrini : "*placet experiri*", mais le verbe "*experiri*" n'a pas le même sens, comme on vient de voir, pour l'humaniste et pour son disciple. La prononciation à la manière allemande de "*plazet*" de la part de Castorp, opposée à prononciation italienne de Settembrini, souligne, ironiquement, leur différence.

[11] Marguerite Yourcenar, "Humanisme...", *op. cit.*, p. 274. Les personnages des *Buddenbrooks* "opposent encore aux sollicitudes du chaos un raidissement désespéré (...) Gustav von Aschenbach défend jusqu'au bout (...) sa respectabilité désolée", les nouvelles d'avant 1914 décrivent une province allemande qui "pourrit sous son couvercle de rigorisme et de décence" (pp. 273 / 74). Une ambiance pareille ressort de *Labyrinthe*, où les nombreuses victimes du chaos, caché sous la respectabilité bourgeoise (l'esprit de foi, l'esprit de famille), ne sont pas encore assez fortes pour se faire exploratrices du chaos. Les quelques explorateurs, Rémo, Michel, dérangent énormément leur milieu.

voie difficile de la science et de la douleur [12]. Après avoir fait sienne la maxime de l'Écclésiaste, reprise, d'autre part, par Schopenhauer, "qui auget scientiam auget et dolorem", Hans fait aussi l'expérience de son envers : "qui auget dolorem auget et scientiam". Il n'est pas poussé vers la douleur par un désir d'autopunition, tel que celui de Naphta, il doit utiliser d'autres voies que la raison pour accéder aux forces obscures du chaos, pour tâcher de se soustraire à leur domaine. La maladie qui n'était pour Hanno des Buddenbrooks qu'un refuge devient pour Hans une "hermétique voie d'accès à la connaissance" (p. 272). C'est sa "petite tache humide" qui lui vaut de rester sept ans au sanatorium et de réaliser son éducation. C'est la syphilis qui mène le Docteur Faustus à la dangereuse connaissance. C'est encore la maladie qui conduit Hadrien hors des certitudes bornées d'un monde fondé sur le logos vers la compréhension de rites initiatiques auxquels il avait assisté sans en tirer trop de bénéfiques et, surtout, vers la compréhension du rite initiatique qui le touche de plus près, la mort d'Antinoüs, descendu au tombeau pour confirmer le génie de l'empereur et, plus encore, pour lui offrir une correcte expérience de la vie par la dimension déchirante de la mort. Pour Zénon, pour Nathanaël aussi, la maladie se transforme en une occasion de connaissance. "Le désir, la maladie, la mort - dit Yourcenar - et, par un audacieux paradoxe, la pensée elle-même, dont l'action corrosive détruit, petit à petit, son support de chair sont pour Mann l'équivalent des ferments et des dissolvants d'une sorte de transmutation alchimique: ils remettent bon gré mal gré l'image d' "eau et d'albumine" en contact avec son milieu originel, qui est l'univers" [13]. Et encore : "Cet humanisme tourné vers l'inexpliqué, le ténébreux, voire l'occulte semble de

[12] L'éducation par la science et par la douleur ne demande pas nécessairement des déplacements physiques. Les héros de Thomas Mann et de Yourcenar vivent leurs dernières expériences dans un état d'isolement profond. Aschenbach dans une Venise séparée par le choléra du reste du monde, Castorp immergé dans le monde raréfié et glacial de la montagne et dans le temps du sanatorium dont les rythmes sont incompréhensibles aux gens "d'en bas". Hadrien, Zénon, Nathanaël accomplissent le dernier stade de la connaissance dans la solitude d'une chambre de malade, dans une prison, dans une île déserte, séparés du consortium des hommes.

[13] *Ibid.*, p. 272. "Image d'eau et d'albumine" : l'expression fait partie de l'étrange déclaration d'amour de Castorp à Madame Chauchat ; Yourcenar l'utilise au cours de l'essai pour donner un exemple de l'humanisme à base cosmique de Mann. (Marguerite Yourcenar, "Humanisme..." , *op. cit.*, pp. 270 / 71).

prime abord s'opposer à l'humanisme traditionnel : il en est plutôt l'extrême pointe et l'aile gauche" (pp. 310-311). C'est l'humanisme de Zénon, c'est l'humanisme "qui passe par l'abîme" et qui mène au grand oeuvre.

La mort est la forme radicale de cette transmutation ; par la mort passent la plupart des personnages de Yourcenar. Les héros de Mann "réussissent parfois à opérer sans elle (...) Grégoire, Joseph, Hans rentrent dans la vie avec des forces momentanément renouvelées ou accrues (...) la séparation, qui fut traditionnellement la partie la plus difficile du grand oeuvre, a de toute façon été définitivement accomplie" (p. 300).

Mais la réalité à laquelle les héros de Mann accèdent par la séparation alchimique est une réalité d'épouvante.

Emporté par la tempête, en état de rêve, Hans assiste à une scène mythique symbolisant la condition de l'homme. Yourcenar la décrit. Le dormeur est conduit "vers l'atroce lieu saint caché au centre d'(un) paysage de délices (...) en présence des prêtresses cannibales et de la victime humaine égorgée" (p. 277). Le secret suprême est dévoilé : "toutes les avenues de l'esprit pourraient s'ouvrir pour Hans, celle de la sainteté, ou celle du crime, celle de la révolte ou celle de l'acceptation" (p. 278). Thomas Mann choisit cette dernière : Hans accepte les impératifs de son époque, du monde "d'en bas", du monde "des Flachlands" ; il partira à la guerre et l'écrivain semble confier au lecteur son sort, son salut ou sa perte.

Un même destin de conformisme ou d'oubli touche d'autres héros de Mann : Joseph, sorti de la fosse (encore un rite initiatique) devient un jeune Hébreu très sage, Grégoire "biaise savamment avec ses souvenirs".

Pour Thomas Mann, l'autre issue est la condamnation : Aschenbach et Faustus sont emportés par leurs démons.

Les héros de Mann semblent parfois échapper des mains de leur auteur, leurs spéculations paraissent plus audacieuses que celles de leur créateur qui s'arrête effrayé au bord du gouffre qu'il a lui-même creusé. Yourcenar remarque en effet que Thomas Mann appartient "à ce petit groupe d'esprits prudents et tortueux" qui sont conservateurs dans le sens "qu'ils ne laissent rien perdre d'une accumulation de richesses millénaires et cependant subversifs dans leur continuelle interprétation de la pensée et de la conduite humaine" (p. 311). Mais dans le tréfonds de l'esprit de Mann, "l'exercice de l'intelligence" demeure "une occupation

suspecte”, il ne cesse jamais de lui paraître le “péché originel” qui ne peut qu’être dénoncé comme “une dangereuse excursion dans le Mal” (pp. 276-277).

Mann se tient, “comme l’étudiant des lettres humaines” ami de Castorp, au bord du gouffre, Yourcenar y entre, confiant dans une participation à la vie cosmique qui ne s’est pas complètement révélée à l’écrivain allemand.

Yourcenar partage avec lui l’humanisme qui passe par l’abîme et qui ouvre “toutes les avenues de l’esprit”, mais, à la différence de Mann, elle fait franchir à ses personnages le pas extrême vers leur dissolution dans l’univers, parce qu’elle est convaincue que “d’étranges gains compensent d’étranges pertes” (p.299).

L’humanisme à base cosmique, que Yourcenar met en évidence dans l’oeuvre de Mann (la déclaration d’amour de Hans à Madame Cauchat en est un exemple), constitue la substance de l’oeuvre de la romancière. L’extrême forme de “Bildung” est l’absence de forme de l’être revenu au sein du cosmos [14]. Elle lui confie tranquillement ses héros et elle-même quand, par son écriture, elle détruit les frontières bornées du moi pour accéder au multiple et au multiforme [15].

Italo Calvino écrivait quelques jours avant sa mort : “la connaissance comme multiplicité est le fil qui lie les grandes oeuvres du moderne et du post-moderne ; je voudrais que ce fil continuât à se dérouler dans le prochain millénaire”.

Parmi les bâtisseurs de la multiplicité, parmi les créateurs “d’une pluralité des langages garantissant une vérité non partielle” [16] on peut certainement compter Marguerite Yourcenar.

[14] On proposait, au début de cette communication, l’esthétique de la réception comme une clé herméneutique pour analyser l’essai de Yourcenar sur Mann. Il nous semble que l’on peut affirmer que, dans le cas de Yourcenar, l’interaction entre auteur et lecteur prolongeant le sens de l’ouvrage au-delà de l’horizon d’attente s’est effectivement réalisée.

[15] Elle disait à Jacques Chancel. “Un des mérites de la littérature c’est de tâcher de nous faire entrer dans ces êtres différents de nous, de nous faire comprendre qu’ils sont nous-mêmes, que nous aurions pu vivre de cette manière, que c’était une de nos possibilités.” J. Chancel, Radioscopie, *Marguerite Yourcenar*, Radio France, 1979.

[16] “La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori tanto di quello che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato “postmodern”, un filo che, al di là di tutte le etichette, vorrei continuasse a svolgersi nel prossimo millennio (...) la pluralità di linguaggi come garanzia d’una verità non parziale.” Italo Calvino, *Lezioni, op. cit.*, p. 113.

