



Cinquantasei cavie

Péter Esterházy

In un solo mese, il dicembre 1989, l'Europa centrale è cambiata, di conseguenza è cambiata l'Europa, anzi, per essere più precisi, è stato il mondo a cambiare. Anche la letteratura cambierà. Ma non si tratta affatto di cosa ovvia: un cambiamento di regime non deve per forza avere ripercussioni sull'arte, e soprattutto non immediatamente. Perché mai la circostanza che truppe militari sovietiche stazionino o non stazionino nel paese di un autore dovrebbe avere effetto sul suo romanzo? In teoria è una minuzia irrilevante. Un romanzo ben riuscito di un mio collega, Guerra e pace, non è stato influenzato che in maniera minima dalla vittoria (o sconfitta?) di Napoleone a Waterloo.

Dalle nostre parti, invece, le letterature hanno vissuto in uno stato di dipendenza molto maggiore dalle minuscole Waterloo della nostra epoca. La letteratura centro-europea nella politica ci sguazza – oppure viceversa – e quindi la trapassa da parte a parte, come l'alito amoroso penetra tra le labbra ardenti, come il ferro ferisce il fianco del traditore o anche come il rigido vento del nord sferza le renne di Malmö: e la qualità dei paragoni segnala subito che non doveva trattarsi di una cosa molto allegra.

La cultura fu circondata da una non richiesta assistenza (leggi: sorveglianza) dello Stato; era come una membrana; e adesso che questa s'è sfilacciata ed è caduta, tutto ha cominciato a prosperare, si sono liberate nuove e insospettite energie. In me hanno fatto spegnere la passione che porta a fondare riviste, eppure si vedono in giro uomini intorno alla cinquantina, che sarebbe difficile chiamare giovani, dei tipi peraltro rassegnati, intelligenti, che con occhi accesi vanno a caccia di manoscritti. In un batter d'occhio si sono create riviste, case editrici... Già, se tutto prospera, prospera anche la malerba e prolifera anche la nuova mediocrità. Finora solo il potere ci provava, adesso anche il denaro.

In definitiva, si tratta di un dilemma generale: lo Stato mecenate ha cessato di esistere, ma il nuovo mecenate, quello sociale, non ha ancora potuto svilupparsi. Esiste quindi il pericolo che l'arte voglia farsi redditizia (il che sarebbe un vero suicidio), che specialmente i settori più costosi (il cinema e il teatro) si commercializzino. Questo, quanto alla situazione economica.

Ma è cambiata anche la situazione – per così dire – morale: già, qui da noi la letteratu-

ra gode di un grande prestigio morale, anche troppo. Con leggero cinismo postmoderno (col senso del poi!) si potrebbe dire che questa variante tardiva, soft, del socialismo, questa dittatura raffinata, questa oppressione dolce, era ideale per l'arte: la collocazione dello scrittore era inequivocabile, lui stava di fronte al potere, allo stesso modo del lettore, il quale allora, indipendentemente o quasi dal risultato, circondava il suo autore di affetto e riconoscenza.

In effetti, davvero fu e poté essere soltanto la letteratura il luogo da cui qualcuno rammentava a noi lettori la nostra libertà rubata o perduta o sprecata. E questa la ragione per cui essa nell'Europa centrale ha una grande autorità – anche se, naturalmente, non è mai riuscita ad adempiere bene questo compito che le era stato assegnato, giacché soltanto un parlamento democratico è competente in positivo. Di qui la complicità già ricordata fra il libro e il suo lettore, di qui le alte tirature. E di qui, inoltre, il fatto che gli scrittori dell'Europa centrale sono personalità molto autorevoli ed eccessivamente importanti. Naturalmente lo è anche l'autore di queste righe, sebbene a leggere i suoi libri noi sospettiamo, o per lo meno vorremmo sospettare, che sia frivolo, inaffidabile, vanitoso come un pavone, e via di seguito!

Uno dei maggiori pericoli che corre lo scrittore dell'Est, pardon è un errore di battitura – dell'Europa centrale, è che perfino lui cominci a prendere sul serio la propria importanza e il proprio prestigio indubitabili. Accade spesso di scoprire questa presunzione anche in scrittori di valore.

La più superba eccezione è stato per me lo scrittore jugoslavo; scomparso tragicamente ancor giovane nell'autunno del 1989, Danilo Kiš, che era un centro-europeo in tutti i suoi riflessi, in tutte le sue cellule; era grande, serio, e sapeva di non essere nessuno. Io sento il vuoto lasciato da lui ogni giorno...

Con la scomparsa, ora, del discorso pubblico, della «sfera pubblica» tutta intera, quella posizione da viziati e privilegiati è avviata a scomparire e la letteratura ha immediatamente cominciato a perdere (o ha già perduto del tutto) la grande considerazione di cui godeva: che in buona parte, quindi, non era fatta di interesse letterario. Il residuo, come dappertutto nel mondo, è esiguo. Io penso che ciò farà bene alla letteratura ungherese. Le farà bene dover costatare di non essere importante, di essere, come corre voce, trascurabile e ridicolmente minima. A mio avviso tale essere ridicolmente minima appartiene alla natura intima della letteratura ed è proprio ciò che costituisce la sua forza. È solo per ragioni di forza maggiore che talvolta essa acquista grande importanza e grandi dimensioni,

grandi persino come – poniamo – un'acciaieria...

Ciò mi procura palesemente una gioia spensierata, perché finora non avevo mai sperimentato in prima persona che cosa fosse intervenire su tutto, senza avere però la minima influenza su nulla. Comunque, ancora ce ne vuole prima di trasformarci in uno scialbo Stato di diritto.

Questa letteratura combattente e combattiva (che quindi si costruiva molto di più sull'indignazione politica che sulla lingua) usò il «parlar ascoso». Sul piano linguistico la letteratura ungherese deve molto al socialismo «reale» («surreale»). Almeno per quanto mi riguarda, io trabocco nei suoi confronti di una riconoscenza imperitura (che tuttavia un giorno perirà).

Negli anni Sessanta quell'ascendere fu una grande esperienza e realizzò una grande arte: nella crepa lasciata aperta fra la realtà e le parole, la letteratura ballonzolò, pianse, esultò, sghignazzò: fu il grottesco dell'Europa dell'Est.

Più tardi però ci siamo stufati di questo lotare nel fango, della bellezza del parlar ascoso, «ci siamo stancati di questo tira e molla fra realtà e apparenza, di questa partita a rimpiattino, splendida e turpe, dove noi servivamo da conigli da esperimento. Ci siamo stufati: ecco la fine del grottesco est-europeo».

A loro volta, le opere che dovevano la loro esistenza (il loro interesse) unicamente dal divieto politico moriranno. Non credo che esista un solo libro centro-europeo che non debba portare il lutto per qualche sua frase.

Un esempio, per finire. Se non si può parlare apertamente della rivoluzione ungherese del 1956, allora il numero 56 assume un'importanza straordinaria; comincia a irradiare e brillare, oppure a tremolare e impallidire, acquista una risonanza mitica. E quindi, se in un nostro romanzo le cinquantasei cavie citate qui nel titolo sorvolavano il nostro giardino, il povero lettore che se ne intendeva drizzava immediatamente le orecchie e si metteva a fiutare come un cane da caccia: già, eravamo giunti vicini a qualcosa di proibito, per amore del quale lui magari era capace di dimenticare quella donna triste e delusa che passeggiava nel giardino.

Oggi quel numero ha perduto forza e mistero. Se tuttavia il nostro romanzo era veramente bello, nemmeno ora risulterà brutto, sarà solamente un po' cambiato. I nostri romanzi sono divenuti romanzi storici. E allora le cavie che si librano eleganti sopra il giardino ancora oggi riescono a significare qualcosa... È molto probabile stiano attirando la nostra attenzione sul fatto che a causa nostra che la donna è triste, siamo noi che l'abbiamo delusa.

PÉTER ESTERHÁZY

- I verbi ausiliari del cuore, Roma, e/o 1988.
- «La patria sta in alto», Lettera Internazionale n. 17, 1988.
- Dall'Est, Roma, e/o, 1990.
- Il libro di Hrabal, Milano, Garzanti, 1991.

Le cenerentole della Mitteleuropa

Miklós Mészöly

La prima questione che voglio porre è la seguente: a prescindere per il momento dalla validità estetica delle singole opere, come e perché accade che determinate letterature nazionali si trovino avvantaggiate e altre svantaggiate?

Spontaneamente tutti noi rispondiamo che, nel quadro dello spirito di ciascuna epoca, si danno forme storiche strutturali e contingenti che, quasi ineluttabilmente, portano in primo piano *inter* letterature, considerando ciascuna di esse come una unità, un modello, una convenzione normativa e assegnando loro una validità universale. Per contro, altre letterature si trovano in una situazione di isolamento, nel senso che nella cosiddetta «opinione pubblica della letteratura universale» riescono a farsi valere e conoscere soltanto attraverso opere e autori *singoli*. A ciò si aggiunge poi il carattere di modello aprioristico posseduto da alcune lingue con gli ulteriori vantaggi che ne derivano sotto molti profili.

Sembra quindi che tale gerarchia risalga a Babele e che le situazioni di isolamento siano incorporate nella struttura stessa dell'universalità. La domanda allora è: quali sono o possono essere gli effetti pratici di questa situazione per gli autori? E come ciò muta il modo, il senso e il campo in cui il materiale artistico viene usato?

Due brevi aneddoti. Thomas Mann, in una sua visita a Budapest, incontrò uno dei nostri scrittori di fama, Zsigmond Moricz, la cui *Transilvania* era appena uscita in traduzione tedesca. Mann, accennando al romanzo, confessò di non averlo del tutto capito, pur avendo avuto l'impressione di un libro robusto. Moricz rispose che lui invece non aveva mai avuto problemi simili a leggere le opere di Mann. Evidentemente, non era che questi non riuscisse a comprendere il romanzo di Moricz nel suo immediato, come *écriture*; e infatti non si trattava affatto di qualcosa di più complicato, per esempio, di *Les Thibault* di Roger Martin du Gard. In realtà Mann mancava di informazioni circa i toni, i rapporti e i dati storici propri di quella situazione di «isolamento» mentre sul piano dell'*écriture* il romanzo non arrivava a compensare tale lacuna in termini soddisfacenti per l'*Erlebnis* del lettore.

Secondo aneddoto. Alcuni anni fa, durante una tavola rotonda organizzata a Vienna, ebbi occasione

di conoscere Auden. Conversando, ci capitò di nominare Thomas Hardy: al che Auden sostenne che il pubblico internazionale ne accoglieva l'opera in modo non adeguato alla sua grandezza; egli però non se ne meravigliava, perché il carattere così profondamente inglese di Hardy finiva per diventare uno svantaggio sul piano della letteratura universale. Quando poi cercai di dimostrare il contrario, Auden rimase francamente sconcertato. Il fatto è che l'inglese Auden, con inconsapevole naturalezza, aveva attribuito alle letterature, anzi, ai lettori «situati nell'isolamento» una capacità di ricezione e di comprensione letteraria molto minore di quella, invece necessariamente vasta, che essi hanno. Una necessità di cui egli, in quanto inglese, non poteva aver avuto nessuna esperienza interiore. Non ne aveva avuto bisogno.

Accade dunque che alcune letterature, più attuali e letterariamente correnti di altre, divengono veicolo di talune convenzioni, storicamente caratterizzate, che affermano modelli e valori; e ciò influisce sull'intelligibilità e sulla conoscenza del materiale artistico. È scontato che io, in quanto ungherese, debba comprendere il tessuto storico e le numerose articolazioni della letteratura francese, inglese, eccetera, ma in cambio non posso ottenere la stessa cosa.

Tutto ciò può essere rimesso in discussione, tanto numerose sono le eccezioni, tanto spettacolosi e persuasivi gli esempi contrari. Non sarà superfluo anzi

soffermarsi sui motivi, esterni ed interni, dell'eccezione: *quando, in quali circostanze alle letterature in situazione di isolamento si offrono particolari vantaggi?*

Un'eccezione abbastanza frequente sembra essere il *dramma*. Forse perché è in sé una stilizzazione? Perché sa che deve trasformarsi in carne e ossa sempre e dovunque? Se, per esempio, riflettiamo su uno spettatore-lettore posto di fronte alla figura di Nora della *Casa di bambola* di Ibsen sembra più difficile per lui attribuire validità e interesse universali se collocata sul palcoscenico che in un romanzo sociale norvegese. In un romanzo risulterebbe dall'universale e, pur restando comunque un messaggio importante quanto a valori intrinseci, sarebbe sentita molto meno come messaggio.

È accaduto poiché per un lungo periodo, nelle letterature in situazione di isolamento, *le tematiche rurali* - una volta divenute narrativa di valore estetico - sono riuscite con maggiore spontaneità a incorporarsi organicamente nella letteratura mondiale. Il motivo è probabilmente che le condizioni di vita rurali, insieme a riflessi, accadimenti, circostanze, pensieri ad esse collegati rimandano a un tessuto di esperienze arcaico comune. Il che rende più facile sia la comprensione che l'accoglimento.

Un'altra serie di motivi di vantaggio per le letterature in situazione di isolamento si presenta quando le forze vitali delle letterature determinanti appaiono indebolite. Può trattarsi di periodi transitori oppure dell'inizio di un processo

culturale più sostanziale. In ogni caso, sono momenti in cui è maggiore la probabilità che la semplice curiosità per ciò che è separato si dilati a *comprensione generale*, divenendo un bisogno, per colmare il vuoto derivante da questa carenza di forze vitali. Si tratta di un momento spirituale, di storia della cultura, colto con grande perspicacia nella poesia *Attendendo i barbari* di Kavafis.

Da qualche tempo si è fatta largo con irruenza fra i valori della letteratura mondiale ed è divenuta un modello la letteratura latino-americana. E' una vicenda, questa, in cui certamente ha agito la perdita di funzione - una funzione che ha radici antichissime - della *fiction* nella letteratura europea, per cui essa ora tende a perdere di spessore, fin quasi a ridursi al proprio fiato: anche se è poco probabile che si possa a lungo farne a meno o sostituirla con altro. Al contrario, nella letteratura latino-americana la *fiction* ha saputo presentarsi con autenticità e funzione rinnovate. La materia prima qui dispone sia del fiato, del vapore, che dell'acqua, mentre i suoi autori hanno la capacità di far scaturire dagli accadimenti anche una mitologia: l'elementarità che respira. Sembra invece che la odierna letteratura europea tenti di sperimentare il matrimonio «acqua-vapore» con una convinzione minore rispetto a quella latino-americana: o il vapore risulta troppo artificiale oppure l'acqua non evapora. Essa quindi è più vicina all'«algebra» letterario-artistica (il che senza dubbio implica riduzione) e più lontana dall'«elementarità che respira» (la quale non nega anzi addirittura integra in sé anche la sfera artistica dell'«algebra»). L'«algebra» - secondo non pochi indizi - prima o poi finisce per produrre il senso del vuoto. E con tale sommaria segnalazione di uno dei motivi, possiamo senz'altro affermare che è stata questa costellazione a procurare alla letteratura latino-americana più vantaggi rispetto al passato.

Un'angolazione diversa ci conduce la questione di un'Europa idealmente estesa fino agli Urali, vale a dire il problema dei confini di una cultura. Qual è il punto limite di una coappartenenza organica, viva, di una interazione? La Russia, prima, e l'Unione Sovietica rivoluzionaria, poi, si sono rapportate all'Europa toccando gli estremi: da un lato, nutrivano l'ambizione di reinterpretare l'Europa in termini messianici; dall'altro lato, la rinnegavano sul piano politico-ideologico, rinne-

I due testi ungheresi che presentiamo sono un esempio delle feconde riflessioni (un'Europa che sia «cultura della reciproca comprensione») cui i letterati centroeuropei sono oggi indotti dalla fine della «sorveglianza politica». Mészöly, promotore sia della letteratura come attività autonoma, autosufficiente e separata dall'immediatezza politica, sia della «scrittura esistenziale», mira - in corrispondenza con il postmoderno mitteleuropeo - a rendere inerti identità forti come comunità nazionale, poeta-vate, e altro ancora, vale a dire in qualche modo riflessi letterari dell'assolutismo della politica; e a introdurre invece fra gli ungheresi, attraverso il discorso letterario, l'esperienza di una identità aperta, dialogante, in definitiva, di un'esistenza in cui il vitale bisogno dell'autorappresentazione (nazionale o individuale che sia) venga giudicato da un «universale», fatto uguale a «pluralismo semantico». Esterházy, in intimo dialogo a sua volta con il proprio maestro, quando scrive «smuove e sposta qualche cosa», confermando anche lui la polisemia del mondo. Ma il suo giocare all'universalismo è anche una sottile e raffinata critica nei confronti dell'«anima cartesiana» di Mészöly: alla «severità» del pensare Esterházy vuol sostituire la «precisione» di un gioco che per lui è «il rispetto delle convenzioni» le quali, semmai, vanno rimpiazzate con nuove «convenzioni che hanno validità temporanea». Con la sicurezza del giocatore, egli ribalta la storia centroeuropea sostituendo al gesto tradizionale dell'intellettuale che aspira alla realizzazione dell'universale, l'universalizzazione del singolare.

Nonostante la loro condizione di isolamento, dovuta anche ma non solo alle vicende politiche, le letterature dell'Europa centrale non hanno mai cessato di partecipare allo sviluppo della letteratura europea. È un errore quindi valutarle solo in rapporto alla loro rilevanza politica. La politica va e viene, le opere dell'ingegno rimangono.

gando di conseguenza i propri valori. Eppure, senza la cultura russo-sovietica, l'Europa moderna non esiste. Il che è stato per la prima volta puntualizzato dal francese Vogues, che ha compiuto tale scoperta letteraria parlando di Dostoevskij. Per altro verso, l'esistenza storica e culturale della Russia senza l'Europa, vale a dire basata sulle aspirazioni religiose e missionarie, diventa un «isolamento schizoide» volontario. Dopo le grandi opere del XIX secolo, l'attrattiva spirituale e letteraria della cultura russa si è esaurita. Un esaurimento ineluttabile, avendo essa rifiutato valori di cui non possono privarsi né l'Europa né la letteratura mondiale. La situazione è senza dubbio schizofre-

geopolitiche l'Europa centrale ha costituito una specifica zona isolata all'interno dell'Europa. Di frequente - e non soltanto nel periodo che va dal fascismo ai tempi recentissimi - essa è stata costretta all'isolamento spirituale ed artistico. Soltanto a periodi le è riuscito di spezzarlo, eppure non ha mai cessato, nemmeno in queste condizioni, di partecipare allo sviluppo europeo con la sua creatività, la sua capacità di fondare scuole e conservare le tradizioni. Proprio per questo risulta equivoco l'atteggiamento di chi, nel valutare i prodotti intellettuali e artistici centro-europei, sottolinea troppo l'elemento piccante o magari l'eroticismo dell'attualità politica. È evi-

tiva già di per sé confinata nell'isolamento fornisca un peso speciale - e se sì, in quali termini - la circostanza di essere concepita in esilio, volontario od obbligato che sia. Il fatto è, però, che durante l'esilio - all'inizio o in un momento successivo del suo decorso può presentarsi brutale ed invadente la domanda: «Di che cosa e in che lingua scrivere?». Vediamo alcuni esempi. Gombrowicz ha scritto sempre e solo in polacco, Beckett e Ionesco hanno fatto apostasia della madre lingua. Beckett ha rimpiazzato una lingua e un ambiente letterario modello con una lingua e un ambiente letterario ugualmente modello, mentre ciò non è avvenuto nel caso né di Gombrowicz né di Ionesco. L'aspetto più interessante tuttavia è che nessuno dei tre è un rappresentante della letteratura realistica, ma di quella scrittura che potrebbe essere definita con la categoria più vasta di *écriture de l'existence*. E' stata forse la loro indole a predisporli a questo tipo di scrittura? Poiché sono apostati di grande qualità, la risposta è sì. Va osservato però come sia un fenomeno frequentissimo che scrittori divisi a lungo e definitivamente dalla loro patria - e soprattutto quando, come nel moderno caso della «differenza», interviene una interruzione totale nei rapporti diretti - finiscano per prendere la strada dell'*écriture de l'existence* anche in contrapposizione alla loro indole personale e alla loro attitudine letteraria. Accade inoltre che uno scrittore che in esilio scelga comunque la rappresentazione realistica, lentamente perda la propria qualità letteraria, che il suo talento diventi banale. C'è poi chi in esilio finisce per vivere e lavorare basandosi soltanto sui ricordi e le esperienze, sulla immediatezza linguistica del suo esordio, e qui siamo su un terreno che se non può rinnovarsi rischia di raggiungere un limite critico. È comunque certo che la produzione artistica degli scrittori per loro natura inclini alla forma-linguaggio dell'*écriture de l'existence* è meno incrinata o distorta dal distacco forzato o volontario. Può addirittura succedere che sia proprio il distacco a rendere manifesto il vero talento di questo tipo di scrittore.

Un noto scrittore arrivato adolescente in Inghilterra dove ora vive scrivendo in inglese, una volta mi disse: «Forse di tutto sono in grado di scrivere in inglese; ciò nonostante, di fronte al bambino inglese, al suo modo di giocare e di pensare, la mia capacità si arresta». L'osservazione è molto giusta, ma poteva essere più coraggiosa. La verità è che la coscienza ha immutabili strati che non possono essere staccati dall'ambiente-base dell'espe-

rienza e che dunque non possono trapiantarsi altrove. Dall'esilio quindi viene comunque compromessa la genuina originalità del testo fondato sul metodo realistico. Lo scrittore, volente o nolente, finisce per rafforzare l'artificiosità della sua scrittura, giacché inconsapevolmente intacca l'autonomia del tema trattato e dei suoi motivi, incorporandovi elementi di freno e di autolimitazione.

È mia convinzione, infine, che il contesto dei «vantaggi» e degli «svantaggi» stia mutando in tutti i sensi: per i nuovi fattori sociologici, per le opportunità tecniche, per le nuove e incalzanti prospettive della politica e del potere. Oggi, se non altro per il nostro proprio interesse, dobbiamo tutti dedicare maggiore attenzione agli altri. L'«interessante», il «curioso» ormai è svalutato, mentre il cosiddetto «generale» si articola in differenze. Il particolare si avvicina all'universale e l'universale al pluralismo semantico: quest'ultimo poi agisce su ogni singolo momento della nostra auto-rappresentazione. Siamo più aperti.

Quanto al grado di informazione e al trasferimento di esperienze, oggi possiamo essere tutti alla pari, ma questo in sé non significa ancora comprensione. E soltanto incremento di materiali conoscitivi. Quanto invece a *elaborazione intellettuale-spirituale*, vale a dire quanto a *comprensione*, siamo tuttora in deficit. Ma il processo non è più arrestabile, lo si può soltanto rallentare. Quale sarà lo sbocco, quanto e come sarà diverso dal nostro presente, può essere un tema di futurologia storico-culturale. Qui limitiamoci a segnalare l'inevitabilità del cambiamento di direzione. Tanto più che di fatto non abbiamo ancora nemmeno preso in considerazione le *chances* e le prospettive del Terzo mondo, la sua capacità di incidere sulla storia. Così come non abbiamo riflettuto sul destino e la funzione che l'uomo bianco potrà avere all'interno della nuova e trasformata universalità umana.

Un nostro poeta di fama, Gyula Illyes, ha scritto che i cosiddetti «piccoli popoli» creano una propria letteratura universale per il loro proprio piacere. In questa affermazione possiamo rintracciare un atteggiamento di amarezza e di rassegnazione in quanto viene preso in considerazione soltanto ciò che finora i piccoli popoli inevitabilmente sono stati e non ciò che necessariamente vogliono diventare, quella che promette di essere la nostra *chance* per il futuro. Se restiamo uomini.

nica. Ma di fronte ai più recenti avvenimenti possiamo forse sperare in una «conversione paolina», vale a dire nel ritorno al rispetto dei valori russi da parte della stessa nazione russa e quindi a un rapporto sano con l'Europa delle radici comuni. Solo così l'Europa pensata fino agli Urali potrà diventare una realtà in grado di funzionare anche nella vita.

Sta qui la chiave del futuro spirituale-culturale dell'Europa centrale. Ma questo territorio risulta un singolare laboratorio anche quanto al tema dei vantaggi e degli svantaggi delle letterature nazionali. Nonostante il suo intimo legame con le vicende europee, per ragioni

dente che da parecchio tempo è difficile evitare tale atteggiamento quando si tratta dell'Europa centrale, eppure non può essere considerata né giusta né oggettiva la prevalenza esclusiva di questo elemento nelle valutazioni, nei giudizi, nelle critiche e nelle opinioni. La politica va e viene, le sfere intellettuali e artistiche valide restano. Se non facciamo attenzione a queste, rischiamo di squalificare il nostro interesse con la nostra stessa curiosità.

Vorrei dare un'ulteriore contributo in tema di vantaggi e svantaggi delle letterature nazionali domandando se alla narra-

