
Calvino, Ludmilla e il tema ottocentesco della lettrice

Olivia Santovetti

The pleasure of reading and the figure of the female reader occupy a central role in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) by Italo Calvino. While numerous scholars—from Ferretti to Piazza—have examined the significance of reading in Calvino's oeuvre, Ludmilla stands out not merely as the culmination of his reader-characters, but as an ironic, postmodern reimagining of the 19th-century trope of the female reader: insatiable, passive, and Bovaryistic, driven by pleasure alone. On one hand, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* pushes to the extreme the self-reflective dimension introduced by the woman reader into the realist novel of the late 19th century. On the other, Calvino interrogates the cultural fascination with the 'woman who reads' in 19th-century visual and literary traditions. The female reader—as a prototype of consumption—and themes such as pleasure, passivity, identification, and the unpredictability of encountering a book, emerge as key nodes in Calvino's meditation on the act of reading. Alongside Ludmilla, the archetypal reader, this article also considers Olivia, the protagonist of *Sapore Sapere (Sotto il sole giaguaro)*, 1986), to explore how reading, in both characters, becomes a means of reconfiguring the binaries of active/passive and masculine/feminine, and of engaging with the otherness that exists beyond the self.

Keywords: the reader-character, self-reflection, masculine/feminine, otherness, bovarysm

L'articolo *Come sei Lettrice?* di Cesare Garboli introduce una prospettiva interessante tanto per il pubblico dell'epoca – siamo nel 1980 un anno dopo l'uscita di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) – quanto per quello di oggi, più di 45 anni dopo. Ricordando l'attenzione di Calvino alla «forza di richiamo esercitata dal rilancio del 'romanzo popolare'» (Calvino si riferiva alla *Storia* di Elsa Morante), Garboli individuava quale tema principale del romanzo di Calvino quello della «fruizione del prodotto letterario inteso apertamente in termini di consumo», declinato sia dalla parte del produttore quanto da quello del consumatore, secondo una dialettica in cui scrittore e lettore finivano per «scambiarsi i ruoli e darsi una mano» (Garboli 1980, 64-65). Il lettore, si sa, in *Se una notte* è una «figura scissa in due, in una coppia di lettori, lui e lei»; e mentre lui è una «nullità», lei è più complessa (65):

Il sospetto che la Lettrice di Calvino non sia solo una Lettrice, e, soprattutto, non sia affatto una Lettrice (come invece è un lettore il Lettore) apre una serie di domande forse non oziose. Si scrive forse per le donne? Uno scrittore di romanzi scrive più 'per le donne' che per gli uomini, secondo una tradizione che da Boccaccio a Bussy-Rabutin riempie tutte le letterature? L'altro sesso è il nostro vero pubblico? E il nostro vero pubblico, il nostro lettore, il nostro interlocutore è dunque, senza mai possibilità di evadere, l'altro sesso che è in noi? (66)

Le domande, «non oziose», di Garboli toccano punti importanti ancora oggi al centro della discussione: la tradizione del romanzo, il ruolo del pubblico femminile in questa tradizione, la 'femminilizzazione' del lettore ma anche il riconoscimento, attraverso l'esperienza della lettura/scrittura, dell'altra/o dentro di sé. Questi temi, e molti altri, sono al centro dell'intervento di Laura Di Nicola nella 'Tavola Rotonda' del volume monografico di *Enthymema* pubblicato nel 2019 in occasione dei quarant'anni di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Questo volume, che conta contributi di eminenti studiosi calviniani, non solo fa il punto sulla sterminata bibliografia critica sviluppatasi attorno all'ultimo romanzo di Calvino ma si interroga sulla sua attualità quattro decenni dopo la sua pubblicazione. Di Nicola vede la Lettrice come «il simbolo stesso dell'alterità» (2020, 116) e, citando Ferroni (1988, 39) che sosteneva che attraverso *Se una notte* Calvino si interrogava sul «senso della scrittura come ricerca e attingimento dell'altro», parla di «aspirazione di fusionalità che alimenta l'identificazione proiettiva per cui Calvino dice "Ludmilla sono io", mentre Ludmilla per lui è Chichita» (Di Nicola 2020, 116). Tornerò su questo punto nella conclusione, qui intanto mi preme sottolineare quanto la Lettrice diventi il fulcro della discussione nella 'Tavola Rotonda' – discussione che si conclude con questa osservazione di Di Nicola:

Quarant'anni dopo non è un caso che della Lettrice parliamo noi lettrici. Ieri si è parlato sempre e tantissimo di lettore e di autore e poco di lettrice. Quindi, io vorrei ridiscutere il romanzo sottolineando il fatto che al centro mi sembra ci sia un tentativo di ricomporre l'umano, la vicenda umana, fatte di maschile e di femminile. Calvino suggerisce l'idea di una fusione in cui il voi diventa un'unica persona, un'entità duplice, un voi unitario, ma con il senso nitido della singolarità. (129)

Far notare che «non è un caso che della Lettrice parliamo noi lettrici» non è semplicemente una battuta (che tra l'altro ricorda per

certi versi un'altra delle domande non oziose di Garboli (1980, 68): «Le Ludmille non hanno forse deciso, ormai, di scrivere i romanzi in proprio, senza più deleghe?»), ma, in un volume che fa il punto sulla critica calviniana e l'attualità del progetto di *Se una notte*, è un'osservazione piena di significato. Alla tavola rotonda e in generale al volume partecipano, oltre a Laura Di Nicola, molte studiose, tra cui Elisabetta Mondello, Luisa Finocchi, Marina Paino, Clelia Martignoni e Isotta Piazza. Del resto, le voci di lettrici di Calvino sono ormai sempre più numerose: dagli studi della critica anglosassone (Joann Canon, Bridget Thomkins, Elizabeth Dipple, Marilyn Orr per citarne alcune), o da quelli, di ormai qualche anno fa, di Francesca Serra fino alle studentesse che scelgono l'opera di Calvino per la loro tesi magistrale (si veda online la tesi di Giulia Zanocco (2020/21) sulle figure femminili nell'opera di Calvino) o agli interventi online in occasione del centenario della nascita (si veda la lezione alla Scuola Normale Superiore di Daniela Brogi (2024) su *Calvino e le donne*); si veda, infine, nello specifico il recente volume monografico di Laura Di Nicola, *Un'idea di Calvino* (2024). Le voci delle lettrici sono particolarmente importanti perché ci permettono di fare il punto sulla Lettrice da più prospettive così da affrontare anche la spinosa questione della misoginia riscontrata da alcuni studiosi nell'opera di Calvino.¹

1. È passiva Ludmilla?

Una tra le prime lettrici e studiose di *Se una notte in inverno un viaggiatore* nella critica anglosassone è Teresa de Lauretis che in *Technologies of Gender* (1987) – una collezione di saggi che hanno avuto una grande influenza sugli studi di genere – legge il romanzo di Calvino in un'ottica femminista.² Per de Lauretis Ludmilla incarna un cliché ben noto della letteratura occidentale per cui il personaggio femminile si distingue per la sua passività, per essere pura ricettività:

¹ Al riguardo si veda innanzitutto Bonsaver (1995), Serra (2006) e più recentemente Guadrini (2018).

² Cfr. Lauretis (1987, 70): «Or it seems to me, woman reader, who is neither the Woman Reader of the text's fantasy nor one reading "as a woman" in the fantasies of some contemporaries male criticism, but rather a woman whose understanding of self and of the world of men and women, whose relations to culture, history, art, language, and especially love have been profoundly transformed by feminism».

This vision of a woman as passive capacity, receptivity, readiness to receive – a womb waiting to be fecundated by words (*his* words), a void ready to be filled with meanings, or elsewhere a blank page awaiting insemination by the writer's pen – is a notorious cliché of western literary writing (75)

A Ludmilla de Lauretis contrappone Lotaria, che vede come la 'resisting reader' di Judith Fetterly (1978)³. Lotaria è la «bad sister», «the Non-Feminine Woman», ossia, secondo de Lauretis, «the feminist militant» (de Lauretis 1987, 76)⁴. Questa interpretazione è senz'altro suggestiva, benché per altre studiose, come per esempio Marina Paino (2019, 86), Lotaria costituisca più la parodia del ricercatore universitario che della femminista – e del resto questa interpretazione è in linea con la descrizione ironica fatta da Calvino dell'università quale «poco credibile santuario dello studio»⁵. È vero poi che «la lettura elettronica» di cui si fa promotrice Lotaria allude ad uno spoglio elettronico de *Il sentiero dei nidi di ragno* effettivamente svolto all'Università di Utrecht dal linguista Mario Alinei e pubblicato dal Mulino nel 1973. Se in *Se una notte* Silas Flannery appare perplesso dal metodo di lettura esposto da Lotaria,

³ Cfr. de Lauretis 1987, 80: «One is tempted to read Lotaria as the true postmodern writer/reader, the representative of a postmodernism of resistance who successfully escapes not only capture by the narrative (she vanishes from the text after the sex scene) but also, and more importantly, captivity in the conjugal bed». See also Judith Fetterley (1978, VIII): «I see my book as a self-defence survival manual for the woman reader lost in “the masculine wilderness of the American novel”. At its best, feminist criticism is a political act whose aim is not simply to interpret the world but to change it by changing the consciousness of those who read and their relation to what they read».

⁴ Un'importante rivisitazione della tesi di de Lauretis, e della funzione di Ludmilla e Lotaria nel testo di Calvino, è quella di Isabella Pinto (2019) che confronta la messa in scena della lettura come desiderio (edipico) in *Se una notte* con “una differente dinamica del desiderio” (134) nell'*Amica geniale* di Elena Ferrante.

⁵ Si veda anche Paino 2019, 87: «L'università non come luogo vitale della fruizione della lettura, ma come luogo di finale sepoltura di una letteratura morta, con gli illustri accademici che si contrappongono asfitticamente in diatribe storico-letterarie o prive di senso, e in cui anche le giovani generazioni di studiosi, di cui Lotaria è fulgido esempio, vengono allevate non alla passione ma alla strumentalizzazione della letteratura». Come docente universitaria, che ha insegnato *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in UK per quasi vent'anni, ho sempre pensato che leggere libri «per trovarci quello di cui eravamo già convinti prima di leggerli» (Calvino 1994a, 795) potesse essere uno dei rischi del nostro mestiere; in questo senso, riconoscere la Lotaria dentro di noi è una forma di salutare autoironia che ci fa riflettere sul nostro mestiere (Lotaria come un simpatico monito a preservare il piacere della lettura proprio mentre lo stiamo vivisezionando con le nostre analisi critiche).

è vero anche che nella dettagliata descrizione di «romanzi trascritti elettronicamente sotto forma d'elenchi di vocaboli in ordine di frequenza» (Calvino 1994a, 795) traspare la curiosità, oltre l'ironia, di Calvino per l'uso dell'informatica applicato alla letteratura che a quell'epoca era solo agli inizi.

Ma torniamo a Ludmilla. L'idea della passività di Ludmilla non convince, non tanto perché si trascura la complessità e polivalenza di questo personaggio, quanto perché questa interpretazione verrebbe a contraddire l'opera intera di Calvino tutta volta a rilanciare il ruolo attivo di chi legge. È un fatto noto che lettori e lettrici abbondino nella narrativa calviniana e che Ludmilla sia in un certo senso la summa di questi personaggi. Sulla centralità del personaggio-lettore e sulla fenomenologia della lettura ruotano molti degli interventi del volume monografico di *Enthymema*. Isotta Piazza, che già nel 2009 aveva dedicato uno studio specifico sull'argomento, comincia proprio il suo intervento osservando che «[i]n nessun altro autore italiano l'atto della lettura è rappresentato attraverso una molteplicità di personaggi così composita, numerosa ed eterogenea come quella distribuita nell'opera narrativa di Italo Calvino» (44).⁶ Ricordiamoci poi che per Calvino la lettura costituisce, come scrive in *Cibernetica e fantasmi*, «il momento decisivo della vita letteraria»: i saggi che Calvino dedica alla lettura, da *Cibernetica e fantasmi* in poi, mettono sempre in luce il ruolo attivo di chi legge, non solo come consumatore ma come produttore del testo: «l'opera nasce e si rinnova a contatto dell'occhio che legge» (Calvino 1995a, 215). Come sottolinea Piazza, il ruolo del lettore è inteso da Calvino come «arbitro delle sorti del testo e della letteratura» (2009, 224). E del resto, questo strettissimo rapporto tra lettura e scrittura caratterizza anche il modo di lavorare di Calvino: «lui aveva bisogno di consultare i libri per scrivere», dice Laura Di Nicola in un'intervista per RAI Cultura, «c'è costante dialogo tra il Calvino che legge il mondo e il Calvino che racconta il mondo» (2023, 3.41–3.29).

Non si vuole qui negare che possa esserci una certa dose di misoginia in alcuni personaggi femminili di Calvino, ma Ludmilla, la lettrice, è forse l'obiettivo sbagliato per questo tipo di critica. Anzi, secondo Ferretti è proprio la 'ricchissima polivalenza' di Ludmilla che «smentisc[e] la sottile misoginia con cui costruisce tanti suoi personaggi femminili» (1997, 89). È indubbio che alcune opere di Calvino – soprattutto fino agli anni 50 – risentano del clima

⁶ Si vedano qui innanzitutto gli studi di Ferretti (1997) e Piazza (2009).

dell'epoca – un'epoca, come sottolinea Daniela Brogi «in cui il mondo è oggettivamente strutturato da assetti patriarcali [...], gli spazi, essenzialmente, sono spazi maschili che hanno escluso le donne dagli ambiti del discorso pubblico» (2024, 12:13-12:33).⁷ Secondo Guido Bonsaver

i testi di Calvino testimonierebbero la crisi dell'uomo moderno di fronte all'emancipazione del sesso opposto. La mascolinità dell'individuo sarebbe messa in crisi dal venire meno dell'identificazione in un ruolo dominante. (228)⁸

E questo pregiudica, secondo lo studioso, la caratterizzazione dei personaggi femminili tanto nelle opere giovanili che in *Se una notte*, dove infatti, secondo Bonsaver, «Calvino non [va] oltre un'ennesima rappresentazione del femminile inteso secondo i canoni del suo immaginario profondo» (247). Pur trovando convincente l'analisi della crisi della mascolinità, qui si sostiene che qualcosa di diverso stia succedendo con Ludmilla in *Se una notte* (del resto anche ne *I nostri antenati* abbiamo personaggi femminili che, come dice Milanini, «difendono la loro autonomia», LIV). Insomma, se Calvino «attribuisce a una figura femminile un ruolo così importante» – rimarca Marco Bazzocchi nella *Tavola Rotonda* di *Enthymema* – «forse è il segno che anche lui stava in qualche modo ripensando alcune cose» (128). Con questo contributo mi propongo di seguire la strada accennata da Garboli che sottolineava «il rilancio del 'romanzo popolare'» (anche nel volume di *Enthymema* Bruno

⁷ Daniela Brogi, 'Calvino e le donne', Per Italo Calvino. Lezioni fiorentine. La Normale a Scuola, 24 novembre 2024, https://www.youtube.com/watch?v=8w40L_Hq0xM. Si potrebbe aggiungere a quanto osservato da Daniela Brogi che Calvino era anche profondamente consapevole della necessità di superare questi assunti patriarcali. Si legga lo scambio con la moglie Chichita come riportato in una intervista fatta da Francine Du Plessix Gray nel 1981 per il New York Times: «Is Signora Calvino implying that her husband is sexist? "Worse, he is macho!" "A man's attitude must be gradually improved in our century," says Calvino meekly, staring at his shoes, "I always try to apologize, my whole life and work is marked by the crises of women"» (Du Plessix Gray, 1981).

⁸ Lo studioso sostiene che «le donne non assurgono mai allo stato di personaggi principali, e anche nel ruolo di co-protagonista, sono figure dalla psicologia difficilmente credibile, mancano di tridimensionalità», di «carne e ossa» (232). Oppure: «A questo si aggiunge il fatto che la presenza di personaggi femminili ha spesso la funzione di fornire semplicemente un controcanto all'elemento maschile, e siccome questo rappresenta spesso la personificazione dell'«Essere Umano Razionale», alla donna, di conseguenza, spetta il ruolo di antagonista nei panni dell'«Irrazionale» o della «Natura», cioè di tutto quello che l'uomo non è, e che teme o a cui aspira» (244).

Falcetto legge *Se una notte* come «proposta di riscrittura del romanzesco» e insieme «trattamento critico del romanzesco» 2020, 13–14) e suggerire un'altra ipotesi è cioè che Ludmilla sia una rivisitazione, ironica e postmoderna, dunque estremamente consapevole, del cliché della lettrice tanto in voga nella tradizione del romanzo e in particolare nella sua stagione d'oro nella seconda metà dell'Ottocento. Calvino, in altre parole, prende di petto (e non di scorcio) proprio questo elemento della passività, forse dato troppo per scontato nel cliché della lettrice: ci passa vicino, ci gioca, ma alla fine – è quello che qui si vuole dimostrare – lo rifiuta, proprio per quell'imponderabile elemento di *agency* che riconosce nell'atto della lettura. Mettendo al centro l'esperienza della lettura ma anche richiamando la rappresentazione della lettura operata nella tradizione del romanzo la rivisitazione calviniana della lettrice solleva un nuovo quesito: non è che questa ambivalenza tra passivo e attivo c'era già nei personaggi-lettrici dell'Ottocento? Ora si farà un passo indietro per introdurre le lettrici ottocentesche e poi ritorneremo a Ludmilla.

2. Il cliché ottocentesco della lettrice

L'atto della lettura e, in particolare, l'immagine della lettrice ha affascinato da sempre artisti e scrittori. Tuttavia, diventa un vero e proprio topos nella letteratura e nell'iconografia dell'Europa ottocentesca con l'imporsi della lettura come fenomeno di massa. Un processo, questo della 'rivoluzione della lettura', che inizia nel Settecento con la nascita del romanzo e lo svilupparsi di una società dei consumi, e raggiunge il suo apice alla fine dell'Ottocento con l'incremento dell'alfabetizzazione, l'espandersi del mercato editoriale e l'emergere di un pubblico moderno, in cui le donne costituivano una componente importantissima. Un filo rosso lega il romanzo, la nuova società dei consumi e le donne.⁹ Come è ben noto *Madame Bovary* di Gustave Flaubert consacra la lettrice a figura del consumo:

⁹ A questo argomento è stata data ampia attenzione negli ultimi trenta anni a cominciare da studi influenti come *The Woman Reader* (1993) di Kate Flint e *Storia della lettura nel mondo occidentale* (1995) di Cavallo/Chartier (in particolare i contributi di Reinhard Wittmann sulla 'rivoluzione della lettura' e di Martyn Lyons sui nuovi lettori del XIX secolo). Per una ricapitolazione degli studi si veda l'introduzione al volume *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al Modernismo*, a cura di Capitelli/Santovetti (2021).

Emma is a true product of print culture, as well as its prototypical mass consumer. Less interested in quality than in quantity, or in style than plot, she reads only for immediate pleasureable gratification'. (Littau 2006, 72).

Non solo: con il bovarismo la lettrice diventa un cliché in cui l'atto di leggere romanzi caratterizza le lettrici sognanti, romantiche, donne che ricorrono alla finzione per compensare le insoddisfazioni della loro esistenza. È un tema europeo che però vanta esempi notevoli nel contesto italiano: da *Fosca* di Tarchetti a *Senilità* di Svevo più di venti romanzi italiani presentano personaggi di lettrici. Opere di scrittori come Fogazzaro, De Roberto, Verga, D'Annunzio e di tante scrittrici come Matilde Serao, Neera e Marchesa Colombi.

Anche in pittura la lettrice acquista lo statuto di soggetto alla moda: prima in Francia, in Inghilterra poi in Italia molti pittori dedicano a questa figura dipinti, disegni, incisioni. A partire dagli anni '60 in poi, la lettrice diventa un luogo comune visivo della sperimentazione artistica, suggellando la nascita di un genere che si trova in bilico tra l'arte del ritratto e la pittura di vita quotidiana. L'iconografia della donna con il libro non è nuova, ma prima della fine del Settecento era un'immagine di fede (per esempio scene dell'Annunciazione) oppure il libro figurava come un attributo del sapere (specie nei ritratti maschili), ora invece il libro è un oggetto voluttuario e quello a cui rimanda è un'immagine di piacere. Il piacere della lettura appunto; un piacere che assorbe. Si prenda, come esempio, *La lettrice* (1864-65) di Federico Faruffini, descritto da Anna Finocchi come «la più affascinante lettrice dell'Ottocento» (il dipinto di Faruffini è riprodotto nella copertina del volume di Finocchi, *Lettrici, immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento* (1992), che è un caposaldo degli studi sul tema):

Sovvertita decisamente la tradizionale posa del ritratto, la giovane donna è colta, di spalle, si direbbe a sua insaputa, nello spazio privato, intimo, "mentale" della lettura piuttosto che nello spazio concreto ed esplorabile della sua stanza; il pittore infatti elimina ogni descrizione dell'ambiente, per alludervi soltanto per mezzo dello schienale e del bracciolo della poltrona e della splendida natura morta di libri e di oggetti appoggiati su un tavolo, che non si vede, così da concentrare tutta la sua attenzione sulla "lettura". Niente più della sigaretta che libera il suo lieve filo di fumo rende l'idea del piacere sottile dell'essere soli con un libro, nel silenzio del colloquio privato con le parole stampate. (1992, 28-29)

Incurante dello sguardo del pittore che la rappresenta, la lettrice di Faruffini conduce nello spazio dell'ineffabile, ossia quello occupato dai suoi pensieri, dalla fantasia, uno spazio privato, femminile. L'artista la rappresenta in una visione ravvicinata.¹⁰ La donna che legge è lì nel dipinto, ma oltre il dipinto. In una mano tiene il libro, dall'altra la sigaretta, davanti a lei un tavolino, con una bottiglia di liquore e soprattutto con pile di libri: è la lettrice che consuma libri, ne legge uno dopo l'altro. Disinvolta, rapita, seducente, quella di Faruffini è l'epitome della lettrice moderna – e della donna moderna –, capace di godere del libro e aprire per sé spazi mentali che l'ambito angusto a lei riservato non sembrano poter contenere. Ecco tre elementi fondamentali del cliché della lettrice che ritroveremo anche nella rappresentazione di Ludmilla in Calvino: l'elemento del piacere; il concetto di assorbimento (in pittura Michael Fried (1980) parla di un effetto di assorbimento quando il soggetto è raffigurato senza esibirlo, lasciandolo intento a un'azione interna al quadro, come succede nelle scene di lettura); e infine, il tentativo di rappresentare l'ineffabile, l'irrappresentabile, il mondo dell'immaginazione (che può essere sia questa soggettività femminile sia una più indeterminata «readerly energy», come la definisce Garrett Stewart 2006, 4).

Passiamo ora ad un brano tratto da una celebre intervista con Ugo Ojetti pubblicata nel 1895 con il titolo *Alla scoperta dei letterati*, in cui Gabriele D'Annunzio coglie efficacemente la frenesia di lettura inaugurata dal romanzo così da individuare altri tratti salienti del cliché della lettrice. Nel brano D'Annunzio parla del romanzo, che definisce «un fenomeno volgare» ma destinato ad uno straordinario sviluppo, e si sofferma appunto sulla donna che legge:

Ma tra il romanzo sottile appassionato e perverso, che la dama assapora con lentezza voluttuosa nella malinconia del suo salotto aspettando, e il romanzo di avventure sanguinarie, che la plebea divora seduta al banco della sua bottega, c'è soltanto una differenza di valore. Ambedue i volumi servono ad appagare un medesimo bisogno, un medesimo appetito: il bisogno del sogno, l'appetito sentimentale. Ambedue in diverso modo ingannano un'inquieta aspirazione ad escir fuori dalla realtà mediocre, un

¹⁰ «Il close up adottato da Faruffini come formula d'inquadratura visiva, con una messa in scena profondamente empatica che suggerisce una presa diretta da parte dell'artista rispetto al reale (ottenuta, tanto più, con la visione del retro della scena) diventa anche in Italia, come nella Francia contemporanea qualche anno dopo, una costante all'interno della pittura di ritratto con donna che legge» (Capitelli 2021, 74).

desiderio vago di trascendere l'angustia della vita comune, una smania quasi inconsciente di vivere una vita più fervida e più complessa. (D'Annunzio 1899, 317-18)

La prima cosa da notare è il bovarismo: D'Annunzio parla di un «bisogno del sogno», un desiderio di trascendere la realtà mediocre, una smania di vivere una vita più fervida (qui il pensiero corre ad Amedeo in *L'avventura di un lettore* quando riflette che «nulla eguagliava il sapore di vita dei libri» (Calvino 1994b, 1136); ma forse anche a «quell'accumulazione di vita che Ludmilla cerca nei libri»? (Calvino 1994a, 758)). La seconda è la metafora alimentare, del consumare, che compare sempre nei discorsi sulla lettura del periodo (e di cui il brano di D'Annunzio è un fulgido esempio). Leggere è letteralmente mangiare: la dama «assapora», la plebea «divora», entrambe appagano un «medesimo appetito». La terza cosa da notare è la divisione gerarchica tra letteratura alta e bassa (il romanzo, per D'Annunzio, è «volgare», per definizione basso, proprio perché di consumo). Il bovarismo, la metafora del divorare, e la distinzione gerarchica della letteratura fanno parte tutte dello stesso fenomeno che s'impone come il tratto più distintivo del personaggio ottocentesco della lettrice.¹¹

Per completare il quadro di tratti salienti del cliché passiamo ora a Federico De Roberto che ne *L'illusione* (1891) ci offre l'identikit della lettrice:

I romanzi erano sempre i consiglieri ai quali chiedeva suggerimenti. Adesso conosceva la vita! Ed una vita intensa ella viveva, con i suoi libri. Slanci d'entusiasmo e dolori sconfinati, raccapricci e fremiti, sorrisi e lacrime, essi le davano tutto. Alle volte, dopo lunghe ore di lettura, si alzava con un'oppressione fisica, un disgusto, una nausea per tutte le cose, per le volgarità dell'esistenza alle quali doveva sottostare e che l'agguagliavano alla folla bruta e aborrita. Rifiutava i cibi, voleva potersi nutrir d'aria, si procurava finalmente qualcuno dei suoi attacchi nervosi. Più degli eroi di quei libri ella amava le eroine; vedeva nelle donne altrettante sorelle. E le lunghe descrizioni, le pagine piene di narrazione monotona l'infastidivano; ne saltava molte, per

¹¹ Si veda al riguardo Littau (2006, 40): «As Patrick Branlinger has pointed out, the rhetoric of devouring – or consuming– fiction “places novel reading in the emergent category of mass consumption” (1998, 11). References to gluttonous novel eating can therefore often be understood as a means by which critics then, as now, distinguish “the brutal sphere of textual consumption” from the “gentles world of textual reception” (Klancher 1987, 137), as well as a means by which they draw a hierachical distinction between low and high cultural production».

arrivare ai colloqui d'amore, alle scene dolci o tremende, alle catastrofi improvvise, che la lasciavano sbalordita e febbricitante. Che lacrime le costavano quei libri! (De Roberto 1984: 79)

In questo brano troviamo tutti gli ingredienti del modello flaubertiano: il personaggio-lettrice è una donna dotata di una potente capacità di immaginazione, con una marcata tendenza a sognare ad occhi aperti, molto sensibile, e per questo alla mercé del romanzo corruttore quanto di «attacchi nervosi» (e c'è evidentemente una correlazione tra gli uni e l'altro). Due sono i punti da sottolineare: innanzitutto, la dinamica dell'identificazione letteraria («Ed una vita intensa ella viveva, con i suoi libri»); e, in secondo luogo, che è un corollario del primo, il modo di leggere empatico, più interessato al plot che allo stile, un approccio istintivo, passionale: Teresa, il personaggio-lettrice dell'*Illusione*, salta i passaggi monotoni, le descrizioni per arrivare ai «dialoghi d'amore, le scene dolci o tremende», per sentire pulsare dentro di lei – secondo l'estetica identificatoria – i sentimenti provati dalle sue «sorelle». Con l'identificazione empatica arriviamo al cuore della questione, perché è proprio l'estetica identificatoria che bolla la lettura dei romanzi come un'esperienza passiva. Scrive Rosamaria Loretelli in *L'invenzione del romanzo*:

Lettura passiva, è stato chiamato questo nuovo modo di leggere, fisicamente e mentalmente rilassato: l'io vi si depotenzia, non valuta non filtra ma accoglie; si arrende alle emozioni piuttosto che allertare l'intelletto. Esplose nel corso del Settecento e fu definita emotiva, empatica, che favorisce l'immedesimazione, che fa patire assieme ai personaggi e gioire con loro. (Loretelli 2010, 70)

Il punto nodale è che questa esperienza di immedesimazione – che oggi, sottolinea Guido Mazzoni, «sembra un presupposto ovvio del romanzo: un luogo comune inscritto nell'inconscio dei lettori a noi contemporanei» (Mazzoni 2011, 208) – nel corso dell'Ottocento era vista come incompatibile con l'esercizio delle facoltà critiche. Di qui una serie di equivalenze a catena: identificazione e lettura passiva, identificazione e donne (che nell'Ottocento venivano considerate biologicamente più portate all'identificazione empatica¹²), donne e lettura passiva.

¹² Si veda Flint: «Evidence for the prevalence of assumptions about women's greater sensitivity and sensibility, and the biological grounds on which these assumptions could be based, can be found across a range of texts in the early Victorian period» (1993, 54). E più avanti: «If woman's 'natural', biological

Ma è proprio così? Quando si va ad esaminare la lettrice come personaggio nei romanzi di fine Ottocento, questa passività non è per nulla scontata.¹³ Anzi. Si prenda il caso di un De Roberto che con *L'illusione* va contro le sue convinzioni misogine (esplicitate, per esempio, nel saggio del 1895, *L'Amore. Fisiologia Psicologia Morale*), perché si identifica così potentemente con il suo personaggio che finisce per dare *agency* alla sua lettrice, Teresa Uzeda, che da empatica e passiva diventa, sostiene Margherita Ganeri, una «vera lettrice e una sorta di intellettuale animata da ansia di conoscenza e aperta, nel finale, alla comprensione dell'ingrata realtà. [...] Quasi una femminista *ante litteram*» (2005, 33 e 36). Ebbene, sarà una prerogativa del personaggio romanzesco, ma è pur vero che quando nella finzione i personaggi-letterrici acquistano complessità e ambivalenza, come Teresa Uzeda o Emma Bovary (o tante altre lettrici di carta, anche quelle plasmate dall'immaginario maschile dell'epoca, tra i cui noti esempi ci sono Fosca di Tarchetti o Marina di Malombra di Fogazzaro), non si limitano più a riprodurre soltanto uno stereotipo (quello della passività del cliché bovaristico, della donna lettrice come figura di consumo) ma coinvolgono il pubblico, e gli scrittori stessi in quanto lettori, in una riflessione più ampia. Gli scrittori, del resto, si riflettono nei loro personaggi-letterrici (come produttori ma anche come consumatori di romanzi): Flaubert lo ammetteva espressamente quando diceva «Madame Bovary, c'est moi» (che poi lo stordimento e la fuga che i romanzi permettono ad Emma Bovary rispecchia l'assunto di Flaubert secondo cui «Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature

function is presumed to be that of childbearing and rearing, of the inculcation of moral beliefs along with physical nurturing, with the ensuing presumption that she is thus especially constructed by nature so as to have a close, intuitive relationship with her offspring, then such instinct as sympathetic imagination, and a ready capacity to identify with the experience of others, are unalterable facts about her mental operations, and hence, by extension, about her process of reading» (56–57).

- ¹³ La lista di romanzi italiani con personaggi letterrici da me individuati include le seguenti opere: *Fosca* (1869) di Iginio Ugo Tarchetti, *Malombra* (1881) di Antonio Fogazzaro, *No* (1881) di Alfredo Oriani, *Il marito di Elena* (1882) e *Mastro-don-Gesualdo* (1889) di Giovanni Verga, *Fantasia* (1883) di Matilde Serao, i romanzi di Marchesa Colombi (*Serate d'inverno* (1879), *Il tramonto di un ideale* (1883), *Senz'amore* (1883) e *Prima morire* (1887)), la trilogia verista di Neera (*Teresa* (1886), *Lydia* (1887), e *L'indomani* (1889)), *L'illusione* (1891) di Federico De Roberto, *L'innocente* (1892) di Gabriele D'Annunzio, *La biondina* (1893) di Marco Praga, *L'arte di prender marito* (1894) di Paolo Mantegazza, *Le tre Marie* (1894) di Jolanda e i romanzi giovanili di Italo Svevo (*Una vita* (1892) e *Senilità* (1898)).

comme dans une orgie perpétuelle» 2017, 66). In altre parole, mettendo in scena la dinamica dell'identificazione, tematizzando il Leitmotiv del romanzo corruttore, soffermandosi sugli effetti che il romanzo ha su chi lo legge e sul rapporto tra finzione e realtà, questi romanzi si interrogano sul proprio pubblico, sul proprio statuto e sulla propria funzione. Così facendo, trasportano all'interno del romanzo il dibattito ottocentesco sul romanzo e creano all'interno del romanzo realistico uno spazio per l'autoriflessione.¹⁴

3. Ludmilla come rivisitazione ironica del cliché della lettrice ottocentesca

Ebbene, facendo ora un salto di cento anni, è evidente che Calvino con *Se una notte* porta all'estremo – e ci scherza sopra – quest'elemento di autoriflessione che si è rintracciato nelle rappresentazioni del personaggio-lettrice di fine secolo. Ci scherza sopra perché non c'è immagine più divertente e appropriata di Silas Flannery, lo scrittore in crisi, che guarda con il cannocchiale la Lettrice e cerca di «scrivere non lei ma la sua lettura» (Calvino 1994a, 780). Anzi, lo scrittore si divide addirittura in due – lo scrittore produttivo e lo scrittore tormentato – per capirla o controllarla meglio; ma la Lettrice gli sfugge lo stesso: assorta è assorta (come vuole il cliché) ma cosa ci sia dietro quell'assorbimento, non è tanto chiaro: è tutta presa da un «romanzo di grande effetto», oppure sta meditando qualche «verità misteriosa» (Calvino 1994a, 782)? Anche qui c'è una gerarchia, però (postmodernamente) non si distingue più tra alto e basso. Del resto, «tutto il romanzo è un inno d'amore al romanzo: al romanzo tradizionale!», scrive Calvino in una lettera a Mario Lavagetto (2001, 1416). Con *Se una notte* Calvino si schiera e rilancia il romanzo delle origini, quello popolare (di qui parlava Garboli): il romanzo come narrazione avvincente che viene divorato dalla lettrice, il «fenomeno volgare» di cui parla D'Annunzio, i libri dalla copertina gialla della casa editrice francese Flammarion che vediamo immortalati nei quadri delle lettrici ottocentesche di tutta Europa (in *Sogni* (1896) di Vittorio Maria Corcos o *La lettrice di romanzi* (1888) di Van Gogh). Essendo un inno al romanzo e «al piacere di leggere romanzi» Calvino (2002a, 138) non poteva non avere per protagonista la Lettrice. Anche *L'avventura di un lettore* (1958) è un omaggio alla «grande tradizione del romanzo

¹⁴ Ho trattato questo argomento in maniera più estesa in Santovetti (2016; 2021).

ottocentesco» (Cadioli 2015, 438); ma con Ludmilla («the epitome of the immersion-seeking reader» Ryan 2003, 200) Calvino si cimenta con (e fa il verso a?) il romanzo immersivo nella sua stagione d'oro: ne riconosce e omaggia la storia e si concentra, come i romanzieri di fine ottocento, sugli effetti della lettura: «Emozione, appassionamento, immersione sono i tre tratti dell'esperienza della lettura», scrive Falcetto (2020, 13), che Calvino descrive punto per punto in *Se una notte*, ispirandosi e ricalcando, quelli che erano i tratti salienti del tema *à la mode* della lettrice ottocentesca. Come dimostra lo studio di Laura Di Nicola c'è tanto romanzo dell'Ottocento nella biblioteca di Calvino a Campo Marzio; molti sono volumi che vengono dalla biblioteca di Sanremo, che include «le belle edizioni della madre Eva Mameli [...] che predilige Deledda, Ada Negri, Pirandello, e D'Annunzio, ma anche Fogazzaro, Tecchi» (2024, 105–106), come anche i libri degli zii materni, tra cui la collana della *Biblioteca Romantica Mondadori* a cui Calvino associa una funzione importante per la cultura italiana nonché una delle sue prime e più «emozionanti» esperienze di lettura.¹⁵ Del resto, anche in 'Centopagine', la collana di Einaudi da lui pensata e diretta dal 1971, il periodo che prevale è proprio l'Ottocento. Ed è interessante che il primo titolo della collana sia proprio *Fosca* (1869) di Tarchetti, che è cronologicamente il primo romanzo della lettrice della mia lista e, tra l'altro, una delle più interessanti e provocatorie rielaborazioni sul tema della lettrice.¹⁶

Una piccola disamina di *Se una notte* ci permette di ricostruire come Calvino rivisiti i tratti salienti della lettrice ottocentesca facendoli diventare materia narrativa. Abbiamo già menzionato l'autoriflessione, messa in scena spiritosamente e platealmente dallo scrittore Silas Flannery quando, con il suo cannocchiale, osserva la donna che legge (siccome *Se una notte* è l'autoriflessività per antonomasia e questo aspetto è stato ampiamente trattato dalla

¹⁵ Calvino, «La «Biblioteca romantica» Mondadori», in 1995b, 1733-4: «[I]l *Gordon Pym* di Poe della 'Romantica' è stata una delle prime letture impegnative, totali, della mia fanciullezza. Un mio zio era abbonato ai volumi verdi, aveva anzi sottoscritto uno dei primi abbonamenti che davano diritto a ricevere ogni volume con un *ex-libris* personale; tra i titoli dorati dei dorsi allineati nello scaffale scelsi *Gordon Pym* e fu un'esperienza tra le più emozionanti della mia vita: emozione fisica, perché certe pagine mi fecero letteralmente paura, ed emozione poetica, come richiamo d'un destino. Questo per ricordare una delle funzioni della 'Romantica' e non certo la minore: dare una piattaforma, costruire delle fondamenta alla cultura letteraria, al fascino del grande romanzo, per gli italiani che s'affacciavano allora all'orizzonte della lettura».

¹⁶ Si veda al proposito Santovetti (2017).

critica sin dall'inizio, qui non si commenterà ulteriormente).¹⁷ Il prossimo tema è quello dell'identificazione letteraria. Calvino lo affronta nel primo incipit in cui personaggio di finzione che è anche il narratore in prima persona si rivolge al lettore: «io mi chiamo 'io' e questa è l'unica cosa che tu sai di me, ma già basta perché tu ti senta spinto a investire una parte di te stesso in questo io sconosciuto»; l'identificazione di chi legge viene paragonata a quella di chi scrive:

Così come l'autore pur non avendo nessuna intenzione di parlare di se stesso, [...] per il solo fatto di scrivere 'io' egli si sente spinto a mettere in questo 'io' un po' di se stesso, di quel che lui sente o immagina di sentire. Niente di più facile che identificarsi con me. (Calvino, 1994a, 625)

Per farci accorgere di quanto importante sia l'identificazione nella forma romanzo, Calvino frustra il lettore negandogliela di continuo con le interruzioni degli incipit e con le digressioni dei narratori. Ed ecco perché Ludmilla non vuole «passare dall'altra parte» ma vuole mantenere «quel rapporto privilegiato con libro che è solo del lettore» (Calvino, 1994a, 722). Ludmilla rivendica il suo diritto all'identificazione, cioè all'immersione nel mondo virtuale della finzione. Ecco l'assorbimento, «l'imperturbabilità» (Calvino 1994a, 734), «l'intensità della sua concentrazione» (735), che caratterizza la Lettrice e i suoi doppi.¹⁸

Andiamo ora al capitolo 7 dove la ricognizione della casa di Ludmilla ci porta a rintracciare le altre caratteristiche del cliché della lettrice presenti in *Se una notte* (abbiamo già visto l'autoriflessione, l'identificazione, l'assorbimento):

La tua casa essendo il luogo in cui tu leggi, può dirci qual è il posto che i libri hanno nella sua vita, se sono una difesa che tu metti avanti per tener lontano il mondo di fuori, un sogno in cui ti sprofondi come in una droga, oppure se sono dei ponti che getti verso il fuori, verso il mondo che t'interessa tanto da volerne moltiplicare e dilatare le dimensioni attraverso i libri. (751)

¹⁷ De Lauretis (1987, 74): «To say that *If on a winter's night a traveler* is self-reflexive text would be a gross understatement».

¹⁸ Tra i personaggi in cui si sdoppia la lettrice la Sultana, «nostra connazionale», è uno dei più divertenti e interessanti: «donna di temperamento sensibile e inquieto, che risente dell'isolamento cui la costringono la dislocazione geografica, i costumi locali e l'etichetta di corte ma è sostenuta dalla sua insaziabile passione per la lettura». Qui altro che romanzo corruttore: il bovarismo è ciò che permette alla Sultana di sopravvivere.

Si elencano atteggiamenti di lettura diversi, anche opposti, e non se ne condanna nessuno (anche il bovarismo è stato sdoganato nel postmoderno). Più in là si dice che la «funzione dei libri per Ludmilla è quella della lettura immediata, non quella di strumenti di studio» (753) (la lettura per piacere: questa, si sa, è prerogativa di Ludmilla). Poi si osserva che non è una «Lettrice Che Rilegge»; che ha «l'abitudine a leggere più libri contemporaneamente»; e che «sceglie letture diverse» (754). Dunque, proprio come la lettrice ottocentesca: si tratta di una lettrice «consumistica» (non rilegge), onnivora (letture diverse), bulimica (uno insieme all'altro). Escluse le abitudini di lettura, il Lettore si trova solo con segnali contrastanti: «sei ordinata o disordinata? [...] Sei depressiva o euforica? [...] Sei davvero ospitale oppure questo lasciar entrare in casa i conoscenti è un segno d'indifferenza?» (752–753). Mentre il Lettore rimugina, Ludmilla arriva. Sappiamo tutti come va a finire: «Siete a letto insieme, Lettore e Lettrice» (761). È interessante che questo famosissimo brano in cui «la lettura delle pagine scritte» viene comparata alla «lettura che gli amanti fanno dei loro corpi» (764), inizia dall'immedesimazione:

Dove porta questa vostra immedesimazione? Qual è il tema centrale che ritorna nelle vostre variazioni e modulazioni? Una tensione concentrata a non perdere niente del proprio potenziale, a prolungare uno stato di reattività, a profittare dell'accumulazione di desiderio dell'altro per moltiplicare la propria carica? (762)

L'immedesimarsi, il diventare l'altro/a è la regola numero uno per entrare in un romanzo o in una relazione amorosa? Si sta parlando del desiderio che fa voltare smaniosamente le pagine di un romanzo o di quello che fa muovere i corpi nell'amplesso amoroso? Non è chiaro: o meglio si parla sempre di entrambi, perché il piano della vita e quello della letteratura sono continuamente e amorevolmente confusi (esperienza costante in *Se una notte* ma qui portata al suo perfezionamento). Anzi, non sono solo confusi, sono messi in vitale contrapposizione tanto che una finisce per potenziare («moltiplicare», 762) l'altra, e viceversa. Calvino così conclude il brano: «L'aspetto in cui l'amplesso e la lettura s'assomigliano di più è che al loro interno s'aprono tempi e spazi diversi dal tempo e dallo spazio misurabili» (764). Perché tempi e spazi diversi? Perché il raggiungimento dell'oggetto del desiderio si pospone continuamente e posponendo si aprono spazi e tempi nuovi (questo vale tanto per la narrazione che per l'amplesso). E non sono misurabili perché

l'incontro con l'altro (che sia l'incontro individuale del libro con la lettrice/lettore o l'incontro tra i corpi degli amanti) ha sempre un elemento di imprevedibilità. L'amplesso qui diventa una metafora della lettura come tensione conoscitiva (gli amanti – Lettore e Lettrice – si leggono reciprocamente, leggere è conoscere e trasformarsi nell'altro/a). Come osserva di Nicola:

Leggere è un perpetuo inseguimento, una ricerca di verità, di conoscenze, declinata nella forma di un desiderio, di un bisogno, di un piacere inappagabile e inappagato, ma anche nella percezione di un inevitabile perdita, di una mancanza, di una nostalgia. (2024, 11–12)

Un inseguimento, una tensione fatta di movimenti opposti e contrari, che aprono spazie e tempi diversi, imprevedibili, in cui è impossibile definire precisamente chi è passivo e chi è attivo perché si fonda sulla libertà degli attanti (che siano lettrici/lettori o amanti) e reciprocità della relazione (di qui il potenziale sovvertitore della lettura quanto dell'atto sessuale). E in questo libero scambio di ruoli, di direzioni lineari o digressive, si sovvertono, si ripensano anche le categorie di genere.

4. Olivia, un'altra lettrice: ridefinizione del binomio passivo/attivo

Prima di tornare a Ludmilla, e concludere, sarà utile confrontare questa scena con un brano tratto dal racconto *Sapore Sapere (Sotto il sole giaguaro)* – racconto del 1982 che Domenico Scarpa definisce come «il capolavoro degli ultimi anni di Calvino» (2023, 518).¹⁹ Qui passiamo dal letto alla tavola apparecchiata, nel senso che l'atto del mangiare è smaccatamente sia metafora dell'atto sessuale che della lettura in quanto tensione a conoscere il mondo. Per la protagonista, Olivia, viaggiare implica «inghiottire il paese visitato» (Calvino,

¹⁹ Anche per Scarpa Olivia può essere paragonata a Ludmilla in quanto per entrambe il discorso «riguarda l'eros»: al proposito cita un'intervista fatta nel 1981 da Francine du Plessix Gray per il New York Times in cui alla domanda se «il leggere sia un atto erotico» Calvino risponde dicendo «Il leggere è un possesso, è una marcia verso un possesso. E dentro ci sono varie gradazioni di erotismo. Può essere una carezza o un rapporto sessuale completo» (Scarpa 2023, 523). L'interpretazione suggestiva di Scarpa prende poi un'altra mira che è quella di dimostrare una possibile fonte nascosta di *Sapore Sapere*: «qui è il "clima Poe" a fungere da modello, è la struttura e la dinamica del suo raccontare, è il campo di forze che la presenza dei suoi protagonisti-antagonisti attiva ogni volta» (2023, 519).

1994c, 134). Mangiare è leggere-conoscere il mondo e Olivia, proponiamo ora, è un'altra lettrice – sebbene sui generis – da aggiungere alla lista di personaggi lettori nell'opera calviniana. Quello che è interessante notare di questo brano è l'ambivalenza di attivo-passivo:

“Non mangi?” mi chiese Olivia che sembrava concentrata solo nel gustare il suo piatto ed era invece come al solito attentissima, mentre io ero rimasto assorto guardandola. Era la sensazione dei suoi denti nella mia carne che stavo immaginando, e sentivo la sua lingua sollevarmi contro la volta del palato, avvolgermi di saliva, poi spengermi sotto la punta dei canini. Ero seduto lì davanti a lei ma nello stesso tempo mi pareva che una parte di me, o tutto me stesso, fosse contenuto nella sua bocca, stritolato, dilaniato fibra a fibra. Situazione non completamente passiva in quanto mentre venivo masticato da lei sentivo anche che agivo su di lei, le trasmettevo sensazioni che si propagavano dalle papille della bocca per tutto il suo corpo, che ogni sua vibrazione ero io a provocarla: era un rapporto reciproco e completo che ci coinvolgeva e travolgeva. (Calvino, 1994c, 143)

Come sottolinea Kathryn Hume (1992, 174),

Olivia is an active, appreciated, interesting, challenging participant in and tart commentator upon a long-standing partnership. When the protagonist and Olivia both eat guacamole, the act is shared much as if they were reading the same book.

Certo, c'è l'elemento della lotta, il dilaniarsi (Olivia può rappresentare «la figura della donna volitiva, sessualmente minacciosa [...] una femme 'mortifère'» paventata da Bonsaver (1995, 247) – anche questo tratto tipico del cliché della lettrice ottocentesca), eppure, il narratore sembra a suo agio nonostante sia agito («dilaniato», «masticato»?) da Olivia, anzi, trova che in fondo la sua sia una situazione «non completamente passiva»; e questo perché, come scrive ancora Hume, il narratore «seems to feel almost charged with their energy instead of being simply consumed by it», e questo è dovuto al «non dominance relationship established by Olivia» (1992, 175). Del resto, alla fine del racconto il narratore stesso riconosce la sua complicità (responsabilità?) nella dinamica attivo-passivo: «Il mio torto con Olivia era di considerarmi mangiato da lei, mentre dovevo essere, anzi ero (ero sempre stato) colui che la mangiava» (Calvino, 1994c, 146).

Dai denti di Olivia allo sguardo assorto di Ludmilla, è questa reciprocità, questo stritolarsi giocoso (e non), scambiandosi i ruoli (confondendo attivo, passivo, femmina, maschio) che caratterizza la dinamica tra chi scrive e chi legge: «un rapporto reciproco e completo che ci coinvolgeva e travolgeva» (Calvino, 1994c, 143). Anche Calvino si riconosce e ritrova nella sua lettrice (dopotutto *Ludmilla sono io* si intitolava l'intervista fatta da Nico Orengo a Calvino per *Tuttolibri*, 28 luglio 1979). Anzi, secondo Di Nicola:

C'è una fascinazione dell'identico, e del diverso, che nella scrittura è irrisolvibile: chi scrive è carnalmente in tutti i personaggi, più lo è più essi sono veri, riusciti, caratterizzati, *io* chi, dunque? Due "i", cioè un io doppio, duplice, la parte femminile di sé, l'altra metà, il rovescio della scrittura e della lettura illuminata dal fascino del desiderio. Se Ludmilla è Italo Calvino e anche Chichita Calvino, Silas Flannery non è solo Italo Calvino ma anche il desiderio di Chichita Calvino, cioè di Ludmilla, di essere scrittrice. (2014, 51)

Con le parole di Di Nicola ritorniamo al senso di fusionalità, di tensione verso l'alterità che diverse studiose e studiosi (si veda l'introduzione) hanno percepito come elemento di grande novità nel personaggio calviniano di Ludmilla: una novità che indicava un ripensamento nel modo stesso di rapportarsi e raccontare i personaggi femminili. Ludmilla non è un vuoto da riempire («passive capacity, receptivity, readiness to receive» (75) diceva de Lauretis di Ludmilla quanto della lettrice ottocentesca inventata da scrittori maschi). È un personaggio misterioso (perché di lei conosciamo solo le sue reazioni ai libri che vuole leggere), irrequieto (è la sua insoddisfazione e curiosità che le fa cercare sempre un nuovo romanzo), e libero, in movimento (è lei che decide che romanzo si leggerà): è questa libertà che esercita una forza magnetica sul Lettore quanto sullo Scrittore. Ludmilla rappresenta, anzi è «lo spirito, il desiderio della lettura» (Calvino 2002b, 301). In questo senso in lei, come nelle altre lettrici di carta o dipinte che hanno affascinato il pubblico ottocentesco, troviamo una personificazione della «readerly energy», ossia di quell'elemento imponderabile, imprevedibile, fondamentalmente anarchico, che caratterizza la ricezione del testo letterario: il «qualcosa che sta per essere e nessuno sa cosa sarà» (Calvino, 1994a, 680):

Penso che la lettura non sia paragonabile con nessun altro mezzo d'apprendimento e di comunicazione, perché la lettura ha un suo ritmo che è governato dalla volontà del lettore; la lettura apre

spazi di interrogazione e di meditazione e di esame critico, insomma di libertà; la lettura è un rapporto con noi stessi e non solo con il libro, col nostro mondo interiore attraverso il mondo che il libro ci apre. (2002a, 141)²⁰

Bibliography

- Alinei, Mario. *Spogli elettronici dell'italiano contemporaneo. 2:1. Calvino, Il sentiero dei nidi di ragno*. il Mulino 1973.
- Bondaver, Guido, *Il mondo scritto: forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Tirrena stampatori 1995.
- Brogi, Daniela. "Calvino e le donne", *Per Italo Calvino. Lezioni fiorentine. La Normale a Scuola*. 24 novembre 2024: https://www.youtube.com/watch?v=8w40L_Hq0xM
- Cadioli, Alberto. "La biblioteca del mondo narrato di Italo Calvino". Biblioteche reali, biblioteche immaginari. Tracce di libri, luoghi e letture. A cura di A. Dolfi. Firenze University Press, 2015: 429-442.
- Calvino, Italo "Se una notte d'inverno un viaggiatore". Romanzi e racconti, vol. II Mondadori, 1994a, 611-870.
- "L'avventura di un lettore", Romanzi e racconti, vol. II, Mondadori, 1994b, 1126-41.
- "Sapore Sapere (Sotto il sole giaguaro)". Romanzi e racconti, vol. III, Mondadori, 1994c, 127-48
- "Cibernetica e fantasmi", Saggi. 1945-1985. Vol. I. A cura di M. Barengi. Mondadori 1995a: 205-225.
- "La «Biblioteca romantica» Mondadori", Saggi. 1945-1985. Vol.II. A cura di M. Barengi. Mondadori 1995b: 1724-34.

²⁰ Calvino, 'Il libro, I libri', p.141

-
- “Lettera a Mario Lavagetto, 11 gennaio 1980”. *Lettere 1940-1985*. A cura di L. Baranelli; introduzione di C. Milanini, Mondadori 2001: 1416.
- “Il libro, i libri”. *Mondo Scritto e mondo non scritto*. A cura di M. Barengi. Mondadori, 2002a: 126-41.
- *Sono nato in America... Interviste 1951 – 1985*. A cura di L. Baranelli. Mondadori 2002b.
- Capitelli, Giovanna – Santovetti, Olivia (a cura di). *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al Modernismo*. Campisano Editore 2021.
- Capitelli, Giovanna. “La lettrice in pittura (e in scultura). Note sulla ricezione critica di un soggetto à la mode”. *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al Modernismo*. Campisano Editore 2021: 67–80.
- Cavallo, Guglielmo – Chartier, Roger. *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza 1998.
- D'Annunzio, Gabriele, in Ugo Ojetto, *Alla scoperta dei letterati*. Fratelli Rocca Editori 1899 (2° edizione): 297-331.
- De Lauretis, Teresa. “Calvino and the Amazons. Reading the (Post) Modern Text”, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press 1987: 70–83.
- De Roberto, Federico. “L'illusione”. *Romanzi, novelle e saggi*. A cura di C. A. Madrignani. Mondadori 1984: 1-410.
- Di Nicola, Laura. “Tavola Rotonda. Metaromanzo e romanzo editoriale”, *Enthymema* XXVI (2020): 107–135.
- Laura Di Nicola. “Ordine e caos, la biblioteca di Italo Calvino come racconto incompiuto”. *Italo Calvino. Lo Speciale di Rai Cultura*:
<https://www.raicultura.it/raicultura/articoli/2023/11/Laura-Di-Nicola-Ordine-e-caos-la-biblioteca-di-Italo-Calvino-come-racconto-incompiuto-95ac61f7-786d-438f-8462-c3fc410fef89.html>
- *Un'altra idea di Calvino. Letture critiche e ricerche sul campo*, Carocci Editore 2024.
- Du Plessix Gray, Francine. “Visiting Italo Calvino”, *The New York Times*, 21 giugno 1981.

<https://www.nytimes.com/1981/06/21/books/visiting-italo-calvino.html>

- Falcetto, Bruno. "Il disagio del piacere. Effetti di lettura in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo", *Enthymema* XXVI, (2020): 9–19.
- Ferretti, Gian Carlo. *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*. Manni Editore 1997.
- Ferroni, Giulio. "Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura", *Italo Calvino. A Writer for the Next Millennium*. A cura di G. Bertoni, Edizioni dell'Orso 1988: 35–46.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press 1978.
- Finocchi, Anna. *Lettrici, immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento*. Illisso 1992.
- Flaubert, Gustave. "Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 4 Septembre 1858". *Une cure d'apaisement: lettres à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie*. Édité par M. Melkonian. Éditions À dos d'âne 2017.
- Flint, Kate. *The Woman Reader. 1837–1914*. Oxford University Press 1993.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of California Press 1980.
- Ganeri, Margherita. *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*. Le Monnier 2005.
- Garboli, Cesare. "Come sei lettrice?", *Paragone* 31, 366 (1980): 63–71.
- Guadrini, Massimo. "Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso", *Per leggere* 34 (2018): 113–136.
- Hume, Kathryn. "Sensuality and the Senses in Calvino's Fiction", *MLN* 107, 1 (1992): 160–177.
- Littau, Karin. *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*. Polity Press 2006.
- Loretelli, Rosamaria. *L'invenzione del romanzo*. Laterza 2010.

-
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. il Mulino 2011.
- Milanini, Claudio. "Introduzione". I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, Vol.I, Mondadori, 1994, XXXVII-LIX.
- Paino, Marina. *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*. Marsilio 2019.
- Piazza, Isotta. *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*. Unicopli 2009.
- "«Cose vaghe come i sentimenti, come il senso della vita». L'antidoto del Lettore", *Enthymema* XXVI (2020): 42–55.
- Pinto, Isabella. "Storia della bambina perduta di Elena Ferrante: il desiderio di narrare oltre la dicotomia autore/lettore". In *Nuove ricerche su Elena Ferrante*, a cura di G. Traina e M. Panetta. Diacritica Edizioni 2019: 123-154.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Johns Hopkins University Press 2003.
- Santovetti, Olivia. "Lettura e lettrici dentro il romanzo: il tema dell'identificazione letteraria nel romanzo italiano di fine ottocento". *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni letterarie della lettura in Italia*. A cura di G. Rizzarelli, C. Savettieri. il Mulino 2016:183-202.
- "Reading as 'evasione militante': *Fosca* (1869) by Iginio Ugo Tarchetti". *The Formation of a National Audience: Readers and Spectators in Italy, 1750-1890*. Ed. by G. Romano, J. Burns. Farleigh Dickinson University Press 2017: 193–212.
- "Libri, scaffali e biblioteche: Spazi dell'autoriflessione nel romanzo italiano di fine Ottocento". *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al Modernismo*. Campisano Editore 2021: 49–66.
- Scarpa, Domenico. *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*. Hoepli. 2023.
- Serra, Francesca. *Calvino*. Salerno Editrice 2006.
- Stewart, Garrett. *The Look of Reading: Book, Painting, Text*. University of Chicago Press 2006.

Zanocco, Giulia. *I personaggi femminili nella narrativa di Italo Calvino: stereotipizzazione e complessità*. Padua Thesis and Dissertation Archive/ Tesi Lauree magistrali (2020/2021): <https://hdl.handle.net/20.500.12608/22411>.