

MONICA CIOTTI

LA FORTEZZA DELLE POSSIBILITÀ.
ITALO CALVINO E LA RIPETIZIONE IN
IL CONTE DI MONTECRISTO

Nel 1919, durante l'eclissi di Sole, l'astronomo inglese Sir Arthur Eddington, nelle sue spedizioni nell'emisfero australe, mostra la curvatura della traiettoria dei raggi luminosi delle stelle quando si trovano a passare nelle vicinanze della grande massa solare. Dopo due secoli di successo, viene così messa a dura prova la teoria della gravitazione di Newton, fino ad essere soppiantata dalla fisica relativistica di Einstein. Nonostante l'affidabilità che una teoria può possedere, si annida, dunque, in essa il rischio di una futura confutazione. Il filosofo Karl Raimund Popper, affascinato dal pensiero e dalle scoperte di Einstein, riflette sul carattere congetturale e fallibile della scienza: per raggiungere la verità è necessario attraversare gli errori ed eliminare il falso; solo in tal modo si raggiunge un'accettabilità provvisoria.¹ Per Popper resta essenziale un approccio critico, diverso dall'atteggiamento dogmatico, proprio perché non si basa sulla verifica delle proprie teorie, quanto piuttosto sulla loro eventuale confutazione (cfr. Popper 1972: 90).

1 Popper usa il verbo 'corroborare' (*corroborate*) per stimare quanto una teoria riesca a superare i tentativi di confutazione. Una teoria con un alto grado di corroborazione si avvicina alla verità: «If two competing theories have been criticized and tested as thoroughly as we could manage, with the result that the degree of corroboration of one of them is greater than that of the other, we will, in general, have reason to believe that the first is a better approximation to the truth than the second» (Popper 1983: 58).

Nella seconda metà degli anni Sessanta,² questa professione di fede nella deduttività inizia ad incuriosire Italo Calvino, tanto da influenzare gli ultimi racconti scritti per la raccolta *Ti con zero*. Nell'ottobre del 1969, scrive a Mario Boselli circa la «necessità di costruire modelli teorici formalmente perfetti della realtà oggettiva con cui si vogliono fare i conti. (L'epistemologo che mi ha più convinto è il Popper)» (Calvino 2000a: 1062). Sono riflessioni che prendono spunto dal saggio *Ti con zero o la precarietà del progetto* (1969), in cui Boselli, oltre a sottolineare una certa drammaticità contemporanea e impraticabilità di una partecipazione attiva, individua nel finale del racconto calviniano *Il conte di Montecristo* una vocazione consolatoria, «quasi di illusione evasiva del sogno» (Calvino 2000a: 1062), in cui l'autore non si riconosce.

Letto onnivoro dalla memoria straordinaria, Italo Calvino costella i suoi scritti con molteplici riferimenti culturali, tracciando trasversalmente le linee di un universo letterario che va dalle origini alle ultime scoperte scientifiche e tecnologiche. Sulla sua scrivania, probabilmente sin dagli anni della giovinezza, è presente il tomo dal titolo *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas, che fa capolino già nel suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), tra le fila dell'esercito partigiano:

Al Dritto piace sentir leggere e fa star gli altri in silenzio: in vita sua non ha mai avuto la pazienza di leggere un libro, ma una volta, stando in prigione, ha passato ore e ore a ascoltare un vecchio detenuto che leggeva ad alta voce *Il conte di Montecristo* e questo gli piaceva molto (Calvino 1991a: 76).

Il 29 agosto 1967 Calvino inizia la stesura dell'ultimo dei racconti che entrerà a far parte di *Ti con zero* e, in questo caso, il riferimento all'opera di Dumas funge addirittura da titolo: si intitolerà *Il conte di Montecristo*. Il meccanismo narrativo come combinatoria di differenti elementi forse viene proprio inaugurato in questo racconto, anche se già in parte anticipato in *Il guidatore notturno*. Esiste, inoltre, una coerenza tra pratica letteraria e riflessione teorica, dal momento che la conferenza tenuta nel novembre del 1967 per l'Associazione Culturale Italiana, pubblicata col titolo *Cibernetica e fantasmi*, scaturisce dallo stesso nucleo filosofico e culturale e si chiude proprio con un'immagine tratta dal racconto deduttivo.

La fortezza d'If sembra essere la vera protagonista del racconto calviniano *Il conte di Montecristo*, eppure, senza i tentativi dei suoi prigionieri di uscirne e pensarla, potrebbe benissimo sembrare un gioco crudele, un rompicapo ingabbiante. Se fosse semplicemente una prigione, avrebbe in sé il carattere di immobilità. L'unico ponte di contatto con un "fuori" desiderato sarebbe rappresentato, al massimo, dalla finestrella sul mondo, tipica di ogni luogo di reclusione. Nel nostro racconto, però, chi guarda attraverso di essa cercando indizi di un passato perduto e di un futuro d'evasione – scrive Calvino – «non inquadra nessuna vista» (Calvino 1991c: 344). Sembra

2 Cinque saggi (1956-67) di Popper furono pubblicati da Einaudi nel 1969 con il titolo *Scienza e filosofia. Problemi e scopi della scienza*.

non esserci spazio per l'orizzonte dello sguardo: «Le immagini che uno si fa stando rinchiuso si susseguono e non si escludono a vicenda: la cella, la feritoia, i corridoi attraverso i quali il carceriere viene due volte al giorno con la zuppa e il pane potrebbero non essere altro che sottili pori in una roccia di consistenza spugnosa» (Calvino 1991c: 344). A Calvino, però, interessa ben altro: esiste un rapporto tra il *dentro* e il *fuori*,³ ma esso si consuma tra le pareti istoriate delle celle in un movimento centripeto e, al contempo, centrifugo che risucchia e allontana, lasciando viva la libertà di scelta di un metodo di osservazione delle cose piuttosto che un altro. Due personaggi mostrano un *modus vivendi* opposto davanti alle grate della loro cella e sperimentano metodi di moto e attesa diametralmente antitetici, non rinunciando mai alla natura di sé, neppure davanti al più calcolato degli errori impossibili, e forse proprio per questo ancor più possibile. La ripetizione sembrerebbe incatenare verso un centro senza varco, verso un labirinto.⁴

Ogni cella contiene un pagliericcio, una brocca, un bugliolo, un uomo in piedi che guarda il cielo attraverso la stretta feritoia. Quando Faria sbuca da sottoterra, il prigioniero si volta: ha sempre lo stesso viso, la stessa voce, gli stessi pensieri. Il suo nome è lo stesso: Edmond Dantés. La fortezza non ha punti privilegiati: ripete nello spazio e nel tempo sempre la stessa combinazione di figure (Calvino 1991c: 348).

Muovendosi tra «forme e spazi variabili e sfrangiati» (Calvino 1991c: 345), i prigionieri nel loro percorso verso la conoscenza aderiscono alla realtà con procedimenti opposti: da un lato l'Abate Faria segue un metodo pragmatico, induttivo e scava innumerevoli gallerie, aggiustando di volta in volta il tiro del piano di fuga, eppure continua a percorrere lo stesso cammino fallimentare; mentre Edmond Dantés attende – «aspetto per una settimana, per un mese, per un anno» (Calvino 1991c: 348) –, fermo nella sua cella, verifica l'impossibilità di trovare un accordo tra i dati dell'esperienza e le sue congetture e cerca di costruire un modello di prigioniero da cui sia impossibile evadere per trovare nella vera fortezza l'errore o la dimenticanza costruttiva: «Lavorando di ipotesi riesco alle volte a costruirmi un'immagine della fortezza

3 «Devo pensare la prigione o come un luogo che è solo dentro se stesso, senza un fuori – cioè rinunciare a uscirne –, o devo pensarla non come la *mia* prigione ma come un luogo senza relazione con me né all'interno né all'esterno, cioè studiare un percorso dal dentro al fuori che prescindendo dal valore che “dentro” e “fuori” hanno acquistato nelle mie emozioni; che valga anche se al posto di “fuori” dico “dentro” e viceversa» (Calvino 1991c: 351).

4 Su labirinto si veda l'intervista di Sandra Petri del 13 giugno 1985. A partire dalle immagini che vengono suggerite, Calvino è chiamato a raccontare le fantasie che gli vengono in mente: «*Ora tocca al labirinto*. È un altro simbolo universale. In qualsiasi spazio possiamo trovare un labirinto. Non dimentichiamo che il labirinto è una macchina per uscire, diciamo che è una porta un po' più complicata, è qualcosa che bisogna attraversare. *Ma è una porta verso cosa?* Una porta è sempre verso il dentro e verso il fuori. I veri labirinti ci mettono nella condizione di scegliere che cosa è il dentro e che cosa è il fuori. Ogni fuori può essere trasformato in un dentro, così come possiamo considerare fuori ogni dentro e decidere che la nostra cella è l'unica libertà possibile» (Calvino 2012b: 631).

talmente persuasiva e minuziosa da potermi muovere a tutto mio agio col pensiero; mentre gli elementi che ricavo da ciò che vedo e ciò che sento sono disordinati, lacunosi e sempre più contraddittori» (Calvino 1991c: 346). Il disegno mentale percorre, cioè, itinerari che, componendosi e scomponendosi, diventano un gomitolo intricato di possibilità. Nel novembre del 1980, in una conversazione con Daniele del Giudice, Calvino rivendica l'importanza della narrativa per abbracciare i possibili esclusi definitivamente:

la narrativa, probabilmente, è stata sempre l'*escamotage* all'unicità, è stata sempre la contemplazione della molteplicità, un sistema di moltiplicazione dei possibili per esorcizzare la tragicità dell'unicità. Il fatto che la vita è una, che ogni avvenimento è uno, comporta la perdita di miliardi di altri avvenimenti, perduti per sempre. Narratore è colui che vuole sottrarsi a questo destino (Calvino 2012a: 406-407).

Il recupero di una molteplicità nel caso del nostro racconto si sviluppa verticalmente su un duplice piano narrativo: da un lato Calvino ci presenta Edmond Dantés e l'Abate Faria, prigionieri della fortezza d'If, in un istante senza tempo che si ripete e collassa in sé stesso; dall'altro la loro condizione di reclusione si interseca con lo scrittoio di Alexandre Dumas, in una storia già conclusa e nota, colta in un momento cruciale del suo farsi. Questa struttura complessa supera le tre dimensioni spaziali classiche (larghezza 'x', altezza 'y', profondità 'z') per collocarsi in un sistema in cui la variante temporale si modifica in base al sistema di riferimento e alle circostanze: si crea un cronotopo di difficile definizione in cui si intrecciano dimensioni spazio-temporali plurime⁵ che l'occhio di Calvino ci restituisce con maestria.

La letteratura segue itinerari che costeggiano e scavalcano le barriere delle interdizioni, che portano a dire ciò che non si poteva dire, a un inventare che è sempre un ri-inventare parole e storie che erano state rimosse dalla memoria collettiva e individuale. Perciò il mito agisce sulla fiaba come una forza ripetitiva, l'obbliga a ritornare sui propri passi anche quando s'è inoltrata per vie che sembrano portare in tutt'altre contrade (Calvino 1995a: 218).

Ciò che nella storia umana da sempre si può considerare narrazione e immagine è il risultato di un procedimento mentale che ripete gli stessi schemi. Non a caso Calvino è fortemente affascinato dalle fiabe, dal loro andamento, dalla loro origine ed evoluzione, da come cambiano lo sguardo di chi le ascolta o le impara a memoria: «La tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di

5 Un'analisi del rapporto spazio-tempo era già stata anticipata in *Il guidatore notturno*: Calvino riduce i tre personaggi a entità algebriche (X, il guidatore; Y, l'innamorata; Z, il rivale) e il loro movimento, reale o immaginato, traccia traiettorie su un piano che va dal punto A al punto B: «Ciò che conta è comunicare l'indispensabile lasciando perdere tutto il superfluo, ridurre noi stessi a comunicazione essenziale, a segnale luminoso che si muove in una data direzione, abolendo la complessità delle nostre persone e situazioni ed espressioni facciali, lasciandole nella scatola d'ombra che i fari si portano dietro e nascondono» (Calvino 1991b: 340).

funzionalità: trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni [...]. Il piacere infantile d'ascoltare storie sta anche nell'attesa di ciò che si ripete: soluzioni, frasi, formule» (Calvino 1995b: 660).

Il meccanismo fortezza-labirinto che genera il processo di ricerca dei personaggi del *Conte di Montecristo* richiama alla mente un centro di gravitazione ideato da un autore molto caro a Calvino: Ariosto. Tra le architetture illusionistiche del palazzo incantato del mago Atlante, precipitano prodi cavalieri alla ricerca del proprio oggetto del desiderio, solitamente perduto e divenuto sorgente della loro *quête*, in un continuo gioco di fughe e inseguimenti: «corre di qua, corre di là, né lassa / che non veggia ogni camera, ogni loggia. / Poi che i segreti d'ogni stanza bassa / ha cerco invan, su per le scale poggia; / e non men perde anco a cercar di sopra, / che perdessi di sotto, il tempo e l'opra» (Ariosto 2006: 396). Una ricerca spasmodica muove i passi di Orlando, diretta in ogni dove e in ogni tempo, senza sosta. Scriverà Calvino: «Il desiderio è una corsa verso il nulla, l'incantesimo di Atlante concentra tutte le brame inappagate nel chiuso d'un labirinto, ma non muta le regole che governano i movimenti degli uomini nello spazio aperto del poema e del mondo» (Calvino 1995c: 766). Il cuore del cercatore, seppur attratto con uno stratagemma magico, rimane vigile e il suo moto resta completamente umano.

Il ripetersi delle immagini si sovrappone tragicamente al ripetersi del fallimento dell'Abate Faria che, di volta in volta, modifica il disegno di evasione che istoria la parete della sua cella, calcolando al dettaglio i suoi movimenti, seguendo geometrie precise: percorre soffitto e pareti; sceglie il punto in cui conficcare il piccone; attraversa il pertugio aperto e scompare. C'è una ciclicità nella sua vita, un vortice che lo condanna a cercare l'errore, a «smontare la fortezza sondando i punti deboli» (Calvino 1991c: 349). I movimenti sono sempre gli stessi e si ripetono senza tregua e con ritmo incalzante. Dantés sembra immobilizzato dall'attesa, ma il suo dinamismo è ben diverso: nel tracciare una mappa mentale si pone l'obiettivo di pensare uno spazio ancor più perfetto di quello reale, per rendere la fuga possibile. Il suo cammino, però, ha un'evoluzione opposta: parte «dal disordine di questi dati», immagina di ordinarli in «sfere o in ipersfere», per giungere a semplificare la forma complessa della fortezza in «un rapporto numerico o in una formula algebrica» (Calvino 1991c: 350). Ciononostante, l'ipersfera immaginata sembra non avere una struttura con *limes* precisi ed individuabili:

La ricerca del centro d'If-Montecristo non porta a risultati più sicuri della marcia verso la sua irraggiungibile circonferenza: in qualsiasi punto io mi trovi l'ipersfera s'allarga intorno a me in ogni direzione; il centro è dappertutto dove io sono; andare più profondo vuol dire scendere in me stesso. Scavi scavi e non fai che ripercorrere lo stesso cammino (Calvino 1991c: 352).⁶

6 Calvino sembra tracciare il movimento della propria scrittura: «voler inglobare il centro e insieme crescere sino a inglobare il mondo. Ma occupando il centro – della storia, del-

Insistendo sull'unione del piano congetturale con quello della confutazione – cardini dell'epistemologia di Popper – Calvino si inserisce in un contesto storico ben preciso, rimarcando le sconfitte politiche del suo tempo. Lontano dalle teorizzazioni della “nuova sinistra”, pur mantenendo il «silenzio sul piano delle affermazioni teoriche» (Calvino 2000b: 1180), Calvino scrive a Falaschi nel novembre 1972 di aver sempre avuto «forti riserve sulla teorizzazione [...] del neocapitalismo come sistema totalitario» (Calvino 2000b: 1180). È in questo quadro che si inseriscono le riflessioni di *Il conte di Montecristo*:

il *Montecristo* nasce in questo contesto, vuole indicare il modo giusto in cui il sistema assoluto, la prigione perfetta va ipotizzata proprio per dimostrare che la prigione reale non è perfetta: cioè il modello di sistema totalitario, astratto e l'empiria delle verifiche dell'Abate Faria devono operare contemporaneamente, il sistema deduttivo ha continuamente bisogno dell'esperimento induttivo che lo confermi o lo smentisca (Calvino 2000b: 1181).

Non basta seguire il procedimento compulsivo dell'Abate nel «progettare ed eseguire l'evasione perfetta» (Calvino 1991c: 349). Nel meccanismo di ricerca della verità, è necessario interrogare i dati tratti dall'esperienza: per rafforzare l'idea che ha del castello, Dantés non può far altro che metterlo costantemente alla prova nella realtà. Se l'ipotesi non supera il controllo empirico, non può esserci progresso.

Il problema è allora disegnare tra i geroglifici della cella una mappa, o meglio, una mappa che sia matrioska di altre mappe e che, se osservata attentamente, possa assumere i tratti di un progetto diverso, il progetto di scrittura che vede Alexandre Dumas alle prese con «la trama di tutte le varianti possibili d'uno smisurato iper-romanzo» (Calvino 1991c: 345). Ripetendo sempre gli stessi gesti – sceglie, scarta, ritaglia, incolla, interseca – Dumas somiglia molto all'Abate: come Faria ha bisogno di ritrovare la scena dell'evasione per liberarsi dal castello d'If, così l'autore continua la ricerca della sua variante perfetta, tende cioè verso il compimento di un romanzo in dodici tomi intitolato *Il conte di Montecristo*.⁷ Il movimento di quest'ultimo, in base alle circostanze e alle varianti che si prendono in considerazione, potrebbe portare a un romanzo in negativo che si chiude in se stesso senza sviluppo possibile, rendendo ancora una volta vana la ricerca dell'Abate; o ancora potrebbe espandersi in spire che

la scrittura – sfugge l'infinito, e, al contrario, perseguendo l'infinito, sfugge il centro» (Belpoliti 1996: 73).

7 Il riferimento al romanzo di Dumas ricorda il procedimento messo in atto da Borges col personaggio di Pierre Menard, autore del *Don Chisciotte*: «uno che aveva scritto un libro uguale parola per parola a quello di Cervantes, ma che era opera di Pierre Menard e non di Cervantes, perché qualsiasi cosa detta da Pierre Menard aveva un significato diverso, entrava in un contesto storico diverso da quello di Cervantes» (Calvino 1995d: 1809). Tra le proposte per il nuovo millennio, Borges è un esempio di esattezza nell'immaginazione e nel linguaggio per aver costruito opere che: «rispondono alla rigorosa geometria del cristallo e all'astrazione d'un ragionamento deduttivo» (Calvino 1995b: 728).

si allargano: «potrebbe a ogni giro includere un segmento del *Montecristo* col segno più, finendo per coincidere col romanzo che Dumas darà alle stampe, o magari per superarlo nella ricchezza delle occasioni fortunate» (Calvino 1991c: 355-356).⁸

La mappa del castello d'If si sovrappone, fino a identificarsi con quella dell'isola di Montecristo, nell'arcipelago toscano, dove è nascosto un prezioso tesoro, fulcro dei pensieri di evasione e del movimento di Faria. Tuttavia, il piano di fuga, ripetendosi, tende a complicarsi, giungendo ad inglobare nuove mappe: la mappa dell'isola d'Elba, in cui è prigioniero Napoleone, che unendosi alle prime due, «è disegnata in modo che facendola ruotare di un certo numero di gradi si ottiene la mappa di Sant'Elena» (Calvino 1991c: 353), l'isola dell'esilio napoleonico; e infine, la mappa-scrivania di Dumas che avanza tra molteplici «varianti e combinazioni di varianti nell'ordine di miliardi di miliardi ma pur sempre in numero finito» (Calvino 1991c: 355). Quest'ultima mappa contiene tracce nostalgiche del passato perduto di Edmond Dantés: dalla Marsiglia della giovinezza ai moli del porto percorsi da marinaio, dal sole del mattino agli occhi di Mercedes. Le pagine, ormai pronte per la stampa, conserveranno quella storia a noi già nota, mentre il prigioniero volge lo sguardo al «cumulo dei fogli scartati, delle soluzioni di cui non c'è da tener conto» (Calvino 1991c: 355). Ancora una volta l'approccio è differente: Faria cerca quell'unica pagina dell'evasione perché il romanzo possa andare avanti; mentre Dantés si ferma a contemplare lo scarto, la molteplicità delle scritture possibili, delle infinite possibilità. Entrambi «lordi di inchiostro» (Calvino 1991c: 354), sguazzano aggrovigliati tra le carte scritte. Non a caso, Calvino-Dantés, come afferma Asor Rosa, realizza un percorso preciso: «dalla contemplazione del polimorfismo del mondo all'infinita possibilità combinatoria» (Asor Rosa 1988).

Nella scrittura di Calvino c'è un costante tentativo di creare una “mappa del labirinto” e forse *Il conte di Montecristo* ne è il punto di arrivo: la pluralità del reale rende Edmond Dantés e l'Abate Faria prigionieri, ma, in base allo sguardo che decidono di avere sul mondo, possono aprirsi ad infinite possibilità, combinando le varianti degli itinerari percorsi e da percorrere. Calvino ha imparato da Popper che, affinché possa essere considerato scientifico, un sistema teorico deve esser costituito da “ostacoli”, asserzioni potenzialmente in conflitto con i fatti. Le prove possibili, a loro volta, si devono considerare infinite, per questo si deve lasciare aperta una futura possibilità di confutazione, seppur apparentemente incalcolabile (cfr. Popper 1970: 407). Va detto, del resto, che Calvino affida a questo racconto un carattere testamentario:

Io credo che il finale del *Montecristo* sia la vera conclusione etico-gnoseologica a cui sono arrivato,

8 «Esiste, nelle *Cosmicomiche*, una ripresa diretta della spirale in sé, come figura geometrica. Essa fa la sua comparsa ne *Il conte di Montecristo*: viene mostrato cosa accadrà in base alla disposizione delle varianti testuali del romanzo di Dumas se si congiungono le circostanze che impediscono alla storia di continuare» (Pagano 2020: p. 140).

cioè io vedo la progettazione congetturale della prigione assoluta come una professione di fede nella deduttività [...]. Dei dati dell'esperienza (i tentativi dell'Abate Faria) è pur indispensabile valersi per verificare il modello formale confrontandolo continuamente con la realtà empirica. Solo così si potranno scoprire i punti deboli della realtà empirica *cioè quelli in cui l'operare storico può trovare una breccia per andare avanti* (Calvino 2000a: 1062).

Ruggiero, seppur predestinato – ci racconta Calvino in occasione della riscrittura dell'*Orlando furioso* per una trasmissione radiofonica del 1967 – non percorre un cammino rettilineo: nonostante un «matrimonio d'amore» e una «discendenza gloriosa», egli è chiamato a percorrere un «interminabile labirinto» (Calvino 1970: 24). È noto il suo destino – «tutte le volontà estranee saranno sconfitte» (Calvino 1970: 24) – eppure Calvino ci invita a chiederci cosa veramente conta, cosa ci rende liberi, cosa ci fa abbracciare la molteplicità delle possibilità del castello d'If con la curiosità di Edmond Dantés, con attesa e desiderio.

Ci resta il dubbio se ciò che veramente conta sia il lontano punto d'arrivo, il traguardo finale fissato dalle stelle, oppure siano il labirinto interminabile, gli ostacoli, gli errori, le peripezie che danno forma all'esistenza (Calvino 1970: 24).

Calvino-Dantés ci insegna a salvare il labirinto, ad accogliere la sua sfida, a volgere lo sguardo agli infiniti itinerari possibili, e ancora a custodire il ripetersi di tentativi, errori, ostacoli che il nostro Abate Faria offre alla mappa mentale della realtà che siamo chiamati a vivere. E se le prove da affrontare sono potenzialmente infinite, basterà tendere alla bellezza, alla verità, instancabilmente.

BIBLIOGRAFIA

- Ariosto 2006 = Ludovico Ariosto, *Canto duodecimo*, in Remo Ceserani / Sergio Zatti (a cura di), *Orlando furioso e cinque canti*, vol. 1, Torino, UTET, pp. 393-422.
- Asor Rosa 1988 = Alberto Asor Rosa, *Se un albero parlasse a primavera*, in «La Repubblica», 2 agosto 1988.
- Belpoliti 1996 = Marco Belpoliti, *Locchio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- Boselli 1969 = Mario Boselli, *Ti con zero o la precarietà del progetto*, in «Nuova Corrente», 49, pp. 129-150.
- Calvino 1970 = Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi.
- Calvino 1991a = Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in Mario Barenghi / Bruno Falchetto / Claudio Milanini (a cura di), *Romanzi e racconti*, vol. 1, Milano, Mondadori, pp. 3-147.
- Calvino 1991b = Italo Calvino, *Il guidatore notturno*, in Id., *Ti con zero*, in Mario Barenghi / Bruno Falchetto / Claudio Milanini (a cura di), *Romanzi e racconti*, vol. 2, Milano, Mondadori, pp. 336-343.

- Calvino 1991c = Italo Calvino, *Il conte di Montecristo*, in Id., *Ti con zero*, in Mario Barenghi / Bruno Falchetto / Claudio Milanini (a cura di), *Romanzi e racconti*, vol. 2, Milano, Mondadori, pp. 344-356.
- Calvino 1995a = Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Mario Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1985*, vol. 1, Milano, Mondadori, pp. 205-225.
- Calvino 1995b = Italo Calvino, *Lezioni americane*, in Mario Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1985*, vol. 1, Milano, Mondadori, pp. 627-753.
- Calvino 1995c = Italo Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso*, in Mario Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1985*, vol. 1, Milano, Mondadori, pp. 759-768.
- Calvino 1995d = Italo Calvino, *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, in Mario Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1985*, vol. 2, Milano, Mondadori, pp. 1801-1815.
- Calvino 2000a = Italo Calvino, «Lettera a Mario Boselli» (23 ottobre 1969), in Luca Baranelli (a cura di), *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, pp. 1061-1064.
- Calvino 2000b = Italo Calvino, «Lettera a Giovanni Falaschi» (4 novembre 1972), in Luca Baranelli (a cura di), *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, pp. 1179-1183.
- Calvino 2012a = Italo Calvino, *Si può ancora narrare una storia?*, in Luca Baranelli (a cura di), *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, pp. 396-407.
- Calvino 2012b = Italo Calvino, *Di solito parto da un'immagine*, in Luca Baranelli (a cura di), *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, pp. 627-636.
- Pagano 2020 = Marina Pagano, «Da dove piovono le immagini?». *Le parole e l'immagine nelle Cosmicomiche di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- Popper 1970 = Karl Raimund Popper, *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi
- Popper 1972 = Karl Raimund Popper, *Congetture e confutazioni*, Bologna, Il Mulino.
- Popper 1983 = Karl Raimund Popper, *Realism and the Aim of Science, from the Postscript to The Logic of Scientific Discovery*, London, Hutchinson.