

## ***Ermeneutica del frammento e narrazione***

### *Storia e memoria in W.G. Sebald*

Roberto GILODI

1. La nozione ormai obsoleta di *Zeitgeist*, lo spirito del tempo di hegeliana memoria, è caduta in disgrazia a partire dagli anni Ottanta e ha trascinato nell'oblio chi l'ha coniata o, per lo meno, ne ha fortemente ridimensionato la sua pretesa filosofica di imbrigliare la complessità della Storia nelle geometrie narrative di un grande racconto sistematico. La cosiddetta fine delle narrazioni ha coinciso con la fine di Hegel e la *Fenomenologia dello spirito* si è trovata a essere una delle possibili storie del mondo fra le molte che si sono avvicendate nel corso dei secoli. Ora tutto questo è noto e non metterebbe conto parlarne se non fosse che la crisi dello storicismo ha comportato la fine della fede in una possibile redenzione dai mali della Modernità.

In questo quadro, che ha visto dissolversi le attese messianiche, le speranze rivoluzionarie e lo spirito dell'utopia in tutte le loro declinazioni laiche e religiose, la stessa ragion d'essere della letteratura, e in particolare del romanzo, ha subito un'erosione profonda, che ne ha modificato gli scopi e la ricezione.

L'*homo fictus* dei romanzi ha pagato per primo lo scotto della crisi delle grandi narrazioni, sicché sorge spontanea la domanda: se l'eroe non "rappresenta" più il mondo reale ciò non significa forse che il mondo reale non sa più cosa farsene dei suoi eroi di un tempo?

Una domanda che diventa cruciale negli ultimi decenni del Novecento quando ci si è chiesto da più parti se il romanzo come genere letterario rappresentativo della prima e seconda Modernità avesse esaurito le sue potenzialità estetiche e la sua fino ad allora comprovata capacità di rappresentare e interrogare il proprio tempo.

La fortuna commerciale della narrativa di genere – *noir, fantasy, mystery, horror, thriller* ecc. – sembrava confermare questo declino della "letterarietà" del romanzo tardo-moderno. Nozioni come stile, referenza, realismo, rispecchiamento sembravano relegate a un passato di cui era giunta l'ora di liberarsi così come ci si libera dei sensi di colpa.

Ma facciamo un passo indietro. La "leggibilità del mondo", su cui lo storicismo aveva costruito le sue fortune, si basava sul presupposto che opponeva, nella sua enunciazione classica, verità e apparenza. Da un lato l'instabilità dell'accadere, i rovesci inspiegabili della fortuna, la costitutiva opacità delle vite e dei percorsi esistenziali dei singoli individui, dall'altra una *ratio* che consentiva di annodare in un disegno di senso unitario la congerie apparentemente casuale delle umane vicende. Questo dualismo, di cui

è nota l'origine nel pensiero greco non meno che nella teologia della storia di matrice ebraico-cristiana, ha avuto il merito non secondario di consentire lo sviluppo di un'"arte dell'interpretazione", come recitava la formulazione romantica coniata da Schleiermacher (1819). Un dualismo tra essere e apparire, tra verità ed empiria, destinato a segnare in profondità la nascita del romanzo moderno. Da *Robinson Crusoe* a *Wilhelm Meister*, da *Julian Sorel* ad *Anna Karenina*, l'eroe scopre nella sofferta casualità della sua vita il senso che la guida e ne regge conoscitivamente il divenire. Una scoperta retrospettiva, un'acquisizione ermeneutica appunto, grazie alla quale gli infiniti particolari della vita di una persona trovavano la loro collocazione nell'unità sistematica del tutto. Senso della Storia e senso delle vite individuali: il modello di conoscenza che esse implicavano era il medesimo, esso prescriveva, tanto allo storico quanto al narratore, l'abilità di chi sa raccogliere i fatti e disporli sapientemente come fossero tessere di un mosaico.

Questo "paradigma indiziario" (Ginzburg, 1979: 2-30) sopravvive dentro le più audaci sperimentazioni del Modernismo sebbene la fine della narrazione tradizionale chiuda il capitolo aristotelico della *fabula* come disposizione ordinata, ossia causale, dei fatti e apra a percorsi narrativi nuovi: la temporalità intermittente e imprevedibile della memoria, la verbalizzazione dei movimenti della coscienza, il gioco delle associazioni verbali. Si modifica radicalmente la forma compositiva ma non viene meno la fiducia che la parola del romanzo dia accesso alla verità e che grazie alla sua invenzione mitopoietica il soggetto e il suo mondo siano esplorabili in termini conoscitivi.

Al di là dell'evanescenza concettuale della nozione di *postmoderno*, al di là della sua incerta collocazione sullo scacchiere delle opzioni teoriche, probabilmente la vera novità da esso introdotta è stata la polverizzazione ironica delle pretese di verità dell'arte e segnatamente della letteratura. Per dirla con Lyotard: "Possiamo considerare 'postmoderna' l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni." (1981: 6) Forse per la prima volta un movimento culturale si riconosceva esplicitamente in una professione di agnosticismo rispetto alle pretese fondative dell'arte.

Ora, proprio questo atteggiamento dichiaratamente eversivo è stata la molla che ha permesso la moltiplicazione infinita delle narrazioni, la fungibilità delle scelte formali, l'assemblaggio ludico dei materiali e delle forme, l'azzeramento delle periodizzazioni e dei vincoli storici che ne conseguivano. Nel teatro dell'eterno presente postmoderno Antico e Moderno, alto e basso, sacro e profano si giocavano alla pari il loro posto nelle opzioni degli artisti. L'allergia ai criteri assiologici e normativi viaggiava di pari passo con la dematerializzazione dell'esperienza e con lo svuotamento dell'idea stessa di realtà. Ragion per cui, come ha osservato acutamente Daniele Giglioli<sup>1</sup>, fin da subito, cioè a partire dagli anni Ottanta che ne videro l'affermazione, il postmoderno fu ridimensionato nelle sue conclusioni estreme dagli stessi protagonisti di quella stagione culturale. I fatti della storia poi si incaricarono di smentire le pretese antirealiste e anti-metanarrative insite nel movimento: le guerre balcaniche degli anni Novanta con le loro spinte etnico-identitarie, la questione islamica e la strisciante guerra di religione, che dopo l'11 settembre ha segnato le relazioni tra Occidente e Oriente.

---

<sup>1</sup> Si veda la sua Postfazione a Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, pp. 420-421.

2. Fra le voci dissonanti rispetto agli assunti decostruzionisti, che innervavano l'esperienza letteraria del postmodernismo, merita una considerazione particolare quella del narratore e saggista tedesco W.G. Sebald.

La sua ricerca non ha mai l'enfasi della dichiarazione programmatica o la pretesa di una battaglia culturale. È difficile trovare negli stessi anni (Ottanta e Novanta del Novecento) una figura tanto aliena dalle esibizioni ludiche e dalle professioni di gratuità etica di certa letteratura a lui contemporanea. *Pastiche*, contaminazioni, citazioni, travestimenti non sembrano appartenere alla sua modalità narrativa. La sua vocazione è piuttosto l'esplorazione del nichilismo, non come scelta filosofica ma come il male della storia; la sua scrittura non è un esercizio di stile ma nostalgia di una redenzione di fatto impossibile. Alla dissacrante sostituzione della verità con le infinite combinazioni pragmatiche di un'arte del narrare che ha accettato di essere merce tra le merci, Sebald oppone la materialità greve e ossessiva di un passato che non è passato. La sua scrittura affamata di memoria diventa implicitamente un atto di accusa alla letteratura come gioco, alla leggerezza fine a sé stessa, che rimuove il male della storia nell'ilare oblio della finzione.

A differenza dei testimoni diretti della Shoah, Sebald non ha provato personalmente l'orrore della disumanizzazione scientifica messa in atto dalla macchina dello sterminio nazista, ma ne ha cercato gli echi e le tracce nel destino dei sopravvissuti. Le sue trame sono percorsi erratici a ritroso nel tempo, esplorazioni di quelle vite che la casualità della storia ha salvato e riscattato dall'"indegnità" di essere vissute. Non c'è forse scrittore europeo che abbia vissuto come Sebald in modo tanto lacerante la distanza tra memoria e scrittura.

La narrazione in senso moderno è stata ed è ancora in larga parte "raccontare una vita", ossia comporre in una totalità di senso compiuto i fatti minuti, di cui sono costituite le esistenze umane, trovando un nesso di causalità nella moltitudine casuale degli eventi. Biografia dunque come intelligenza di una fattualità che aspira a farsi conoscere e a perpetuarsi nella memoria grazie alla scrittura.

Ma cosa succede quando le vite, di cui il narratore è alla ricerca, hanno cancellato le loro tracce? Quando il patto biografico tra vita e scrittura viene negato in partenza? Quando la memoria cede all'oblio perché è sofferenza indicibile?

Il ricordo della tragedia collettiva vissuta dai tedeschi è stata per lunghi anni una memoria taciuta o una memoria senza memoria. Le vicende di cui sono state vittime milioni di persone sotto i bombardamenti a tappeto dell'aviazione degli alleati - seicentomila i morti e milioni i feriti - hanno polverizzato non solo il ricordo dei fatti ma la volontà stessa di serbarne ricordo. Per questo motivo il lavoro di raccolta e di disposizione in una tessitura narrativa è stato per molto tempo un lavoro difficile.

La "storia naturale della distruzione" che Sir Solly Zuckermann ha voluto scrivere all'indomani della guerra, senza per altro riuscirci, ha costituito il rovello di Sebald. Nel suo libro saggistico del 2001, *Luftkrieg und Literatur* (tradotto in *Storia naturale della distruzione*), egli ha denunciato con veemenza le lacune della memoria letteraria rispetto alla distruzione della Germania, quasi volesse assumersi la sfida di dare rappresentazione

piena a ciò su cui la generazione precedente degli scrittori tedeschi era stata, secondo lui, reticente. Una reticenza di cui dà prova persino uno straordinario amanuense dell'orrore quotidiano del Terzo Reich come Viktor Klemperer, che nei suoi diari ammutolisce quando arriva alla data fatidica del bombardamento di Dresda (13-15 febbraio 1945), di cui fu testimone diretto. Lui, che pure aveva restituito nella sua scrittura la dissonanza confusa delle voci, che aveva approntato liste di oggetti, misurato gli spazi, le ore, i minuti, con il rigore di un cartografo, con la precisione di un archivista e con l'acribia del filologo che egli era, quando parla della fine di Dresda - come ha osservato con stupore lo stesso Sebald - non riesce ad "andare al di là del convenzionalismo linguistico". (2004: 36) La grande anestesia collettiva non aveva dunque risparmiato nemmeno gli scrittori più vigili.

Sebald rileva con una certa enfasi polemica (e sicuramente facendo un torto a qualcuno, ad esempio a Grass) come siano stati in fondo pochi i romanzi che all'indomani della guerra abbiano raccontato la distruzione fisica e morale della nazione. E prosegue affermando che quelli che hanno tentato di farlo, a eccezione forse soltanto di Heinrich Böll e del suo romanzo *Der Engel schwieg* (*L'angelo tacque*) scritto tra il 1949 e il 1950 ma pubblicato postumo nel 1992, o sono stati risucchiati da una koinè espressionista o sono rimasti vittime di tentazioni estetizzanti, quasi che la distruzione dovesse cercare un'impossibile redenzione nell'invenzione della scrittura<sup>2</sup>.

Ma che cos'è "una storia naturale della distruzione"? Per Sebald ha significato abbandonare l'astrazione contabile dei numeri - i milioni di morti, i metri cubi di macerie - per scendere nella concretezza delle vicende individuali, della paura, dello smarrimento, della follia dei sopravvissuti. Questo gesto ha in Sebald una disarmante disponibilità all'ascolto, ha l'umiltà e la precarietà dello storiografo della vita privata, che raccoglie e annota, che intervista e trascrive, che mai si affida all'onniscienza del narratore.

I quattro racconti de *Gli emigrati* (1992) sono quattro vite attraversate dalla disperazione del silenzio: il segreto, di cui ciascuna ha cercato invano di nascondere le tracce, è quello della tragedia rimossa nella parvenza di una vita normale. Staccarsi dal passato ha significato "emigrare", allontanarsi per sempre dai luoghi della catastrofe, cercando caparbiamente una redenzione dall'orrore della loro giovinezza. Alla fine però i protagonisti involontari di quelle pagine si sono arresi: il peso della tragedia indicibile ha finito per schiacciare i loro tentativi di sopravvivenza. E a distanza di anni la fuga dalla morte si è rivelata come un tragico ritorno a essa.

Più che gli eventi narrati qui interessa osservare la modalità messa in atto da Sebald per ricostruire le esistenze dei suoi personaggi. La voce narrante è quella, come si diceva, di un paziente e indefesso ricercatore di testimonianze del passato: oggetti, spesso desueti, luoghi, azioni minime della quotidianità, che vanno a comporre un singolare archivio della memoria, e inoltre testimoni oculari, la cui vita ha incrociato quella del protagonista. E poi ancora tracce visive disperse - la dispersione è per Sebald una condizione permanente dello spirito - in un accumulo di immagini, tratte da vecchi album di fotografie in bianco e

---

<sup>2</sup> "Oltre a Heinrich Böll, solo pochi altri autori, e precisamente Hermann Kasack, Hans Erich Nossack, Arno Schmidt e Peter de Mendelssohn, ebbero il coraggio di affrontare - ma per lo più in modo alquanto discutibile, come vedremo - il tabù che gravava sul tema della distruzione e fisica e morale." (Sebald 2004: 24).

nero, in cui si vedono interni borghesi, gruppi familiari, cartoline ingiallite di luoghi di villeggiatura, pagine di agende annotate.

La sua narrazione, per quanto abbia una “voce” e una cadenza straordinariamente riconoscibili, muove da un’intenzione sottilmente antinarrativa. Nel senso che si sottrae alle regole della finzione, alle logiche costruttive coese e al gesto egemone di mettere in prospettiva il reale. Nondimeno tutto lo sforzo di Sebald si concentra sulla possibilità di sottrarre le sue biografie alla casualità insignificante del reperto, alla perdita del connettivo esistenziale a cui un tempo appartenevano. La sua tessitura si regge su una maniacale ermeneutica del frammento, quasi si trattasse di ritrovare il filo d’Arianna che può condurre fuori dal labirinto, anche se poi il labirinto, anziché condurre a un altrove, porta diritto al centro della tragedia, negli strati profondi della psiche sconvolta di chi l’ha vissuta.

Vale la pena interrogarsi sulla qualità ermeneutica del procedere narrativo di Sebald perché qui si delinea una direzione del romanzo la cui novità non è certo sfuggita, ma che attende ancora una sua collocazione stabile nel panorama delle opzioni contemporanee.

È difficile dire a quale categoria di romanzo appartengano le prove narrative di Sebald. Quando Eleanor Wachtel gli chiese come avrebbe voluto descrivere *Gli emigrati* le rispose laconicamente: “It’s a form of prose fiction.” (Wachtel, 2007: 37)

Elena Agazzi (Agazzi, 2012: 127) ha richiamato opportunamente la lezione di metodo interpretativo del germanista e comparatista Peter Szondi: lasciare che sia il testo a rivelarsi attraverso l’illuminazione - a opera del critico - dei suoi nessi genetici. Le storie narrate da Sebald hanno in effetti questa caratteristica: pur essendo state portate alla luce attraverso un lavoro di ricerca minuzioso, sembrano raccontarsi da sé stesse. L’ermeneuta è dunque colui che si nasconde, permettendo al testo di esprimersi da sé e sapendo che la sua verità non sarà mai espugnata ma solo suggerita come “possibile”, a partire da un processo indiziario che ne segua il divenire.

Quando Sebald riferisce dell’ultima annotazione nell’agenda del prozio Ambros Adelwarth alla fine del racconto leggiamo: “Ho spesso l’impressione [...] che il ricordo sia una forma di stoltezza. Ci rende la testa pesante, ci dà le vertigini, come se non si stesse guardando all’indietro attraverso le fughe del tempo, bensì giù verso la terra da grandi altitudini, da una di quelle torri che si perdono nel cielo.”<sup>3</sup> (Sebald, 2007: 157) Alla vertigine provata da Ambros Adelwarth fa da contraltare lo stupore che si coglie nelle

---

<sup>3</sup> Nell’intervista a Eleanor Wachtel ritorna il tema della vertigine. Rileggiamo la domanda e la risposta. E. Wachtel: “Even as young man, your uncle Ambros - you quote from his journal - says that memory seems to him like ‘a kind of dumbness’, that it makes his head ‘heavy and giddy, as if one were not looking back down the receding perspectives of time but rather down on the earth from a great height’. How does that work?” W.G. Sebald: “It’s that sensation, if you turn the opera glass around...I think all children, when they’re first given a field glass to look through, will try this experiment. You look through in the right way around, and you see magnified in front of you whatever you were looking at, and then you turn it round, and curiously, although it’s further removed, the image seems much more precise. It’s like looking down a well shaft. Looking in the past has always given me that vertiginous sense. It’s the desire, almost, or the temptation that you might throw yourself into it, as it were, over the parapets and down. There is something terribly alluring to me about the past. I’m hardly interested in the future. I don’t think it will hold many good things. But at least about the past you can have certain illusions.” (Wachtel 2007: 57)

parole di Mme Landau quando le affiorano alla mente come delle improvvise istantanee le giornate passate in compagnia del maestro elementare Paul Bereyter e scopre come: “Quelle immagini che credeva ormai sepolte sotto il cordoglio per la perdita di Paul, fossero invece ben presenti in lei.” (55 e ss.)

C'è in Sebald una costante fenomenologia del ricordo, metanarrativamente esibita, che accompagna i resoconti delle memorie dei suoi protagonisti: spinti dal loro interlocutore essi riflettono su come i frammenti del passato siano affiorati alla loro coscienza. La narrazione si rivela così come una sorta di maieutica del ricordo: le domande del narratore, presenza continua in tutti i romanzi di Sebald, mettono in moto un'emersione dolorosa di fotogrammi, che si rivelano come lacerti temporali, brevi sequenze discontinue, ostinatamente resistenti a essere inquadrati in una cornice narrativa.

L'uso della fotografia, di cui molto si è scritto<sup>4</sup>, ha una qualità sorprendentemente mimetica dei processi mentali che disegnano i percorsi erratici e imprevedibili della memoria. È possibile che tali percorsi siano guidati da una *ratio* misteriosa; certamente non si tratta di una *ratio* narrativa, nel senso in cui è comunemente intesa. Sebald sa bene che nell'ordito narrativo il frammento-ricordo perde il suo “margine”, la sua autonomia e la sua intrinseca qualità di assenza, ossia di morte di ciò che mostra, come ha ricordato Roland Barthes ne *La chambre claire* (1980). E come sottolinea il lavoro di Christian Boltanski, un artista vicino alla ricerca di Sebald, che utilizza foto e video, colleziona ed espone oggetti appartenuti a soggetti e mondi storici scomparsi. Se la scommessa è fare emergere la verità, la narrazione corre il rischio di dissimulare ciò che invece la fotografia rivela: la fine di ciò che è stato e che mai ritornerà. Se dunque la narrazione illude, appaga, distogliendoci dalla verità e dal desiderio di conoscerla, la fotografia suscita il desiderio di sapere e favorisce la cognizione del passato. Perciò: “Quanto più osservavo quelle immagini, tanto più pressante avvertivo il bisogno di conoscere meglio la vita di coloro che vi erano ritratti.” (81) Vite trapassate, sepolte sotto le macerie del tempo, ormai anonime: da qui l'aura pervasivamente malinconica delle fotografie di Sebald, anche quando i soggetti sono ilari, come in certe foto di famiglia.

L'uso della fotografia ridà autonomia al particolare e lo sottrae alla tirannia della totalità narrativa. Una pratica che ricorda la salvazione del fenomeno benjaminiana e che fa tutt'uno con il senso della catastrofe della storia. Nelle fotografie de *Gli emigrati* l'immediatezza delle vite effigiate, anziché offrire al racconto un corredo documentario, forniscono una sensazione di straniamento quasi fossero allegorie della morte. E il fluire della narrazione si interrompe nella fissità funerea dell'immagine. L'impiego della fotografia non traccia dunque una narrazione parallela ma ha un sapore antifrastico, si palesa come una sorta di narrazione rovesciata, che sgretola la pretesa totalizzante della storia narrata. E se la struttura della foto-frammento rimane temporale è soltanto perché dice la fine del tempo della vita, a cui tuttavia non si contrappone un'escatologia messianica della narrazione con il romanziere nelle vesti di Messia.

---

<sup>4</sup> Si veda ad esempio Mark M. Anderson, *Fino allo sciogliersi delle cose: la fotografia nell'opera di W.G. Sebald in Le muse inquiete: sinergie artistiche nel Novecento tedesco*, Atti del Convegno internazionale, Catania, 4-6 dicembre 2001, Olschki, Firenze 2003, pp. 141-154.

La fotografia “arresta il tempo” mentre la finzione narrativa è “una forma d’arte che si muove nel tempo verso un epilogo” (Watchel, 2007: 41) - dichiarò Sebald nell’intervista del 1997 a Eleanor Wachtel, che gli chiedeva perché inserisse fotografie nei suoi testi narrativi.

Che il trattamento della temporalità sia centrale nella costruzione narrativa di Sebald lo dimostra questa sua dichiarazione a proposito della sua scrittura: “Everything is related round various corners in a periscopic sort of way. In that sense it doesn’t conform to the patterns that standard fiction has established. There isn’t an authorial narrator.” (37) Qui, al contrario, l’autore anti-autore si accosta al suo oggetto permeato della sua stessa fragilità cognitiva: un emigrato fra gli emigrati, che pure non si arrende alla deriva nichilista della storia.

Le rovine di Sebald non sono osservate dall’altezza dell’angelo della storia benjaminiano, la cui meta è un altrove di trascendenza, ma attraverso un “periscopio”, che sembra ergersi con cautela dagli abissi di una storia postuma. Lo sguardo che osserva queste rovine non sogna la redenzione ma è mosso da un’umanissima *pietas*: quella di chi raccoglie e ricomponi i resti dispersi per serbarne la memoria. E nondimeno la narrazione per Sebald può salvare il ricordo di ciò che è stato, ma si tratta di una salvezza come viatico malinconico alla propria fine.

Se ora ci chiediamo quali siano gli scopi di questa scrittura e riflettiamo sui suoi significati alla luce dei dibattiti periodici sul “ritorno del reale”, un primo dato che colpisce è che i “fatti” di cui parlano le narrazioni di Sebald - penso in particolare ad *Austerlitz* e a *Gli emigrati* - non solo esistono ma rendono oltremodo ardue le loro interpretazioni. Quando i fatti dicono del male della storia, a vacillare non è la pretesa di realtà dei fatti stessi ma la possibilità di intenderli. Infatti il problema è nella domanda: quali sono gli scopi dell’interpretazione e quali i metodi che deve seguire? Su questo punto le strade del postmodernismo e quella tracciata da Sebald divergono radicalmente. Da un lato la creatività esuberante dell’interprete, o l’“ilare nichilismo”, come lo ha chiamato Luperini, dall’altro la fallibilità della ricerca, la sofferenza dell’ascolto, l’ostinazione a far parlare ciò che è rimasto sepolto sotto le rovine.

La realtà nelle vesti del passato non solo rivendica la sua pretesa di dominio ma getta una luce sinistra sulle aspirazioni di emancipazione e di riscatto da essa. Per questa ragione la storia per Sebald non è retorica, come per Hayden Whyte, ma è un’oscura presenza che ridicolizza l’illusione della trasparenza e i progetti di assuefazione e di rimozione che le sue vittime - e vittime della storia siamo tutti noi - hanno messo in opera.

## BIBLIOGRAFIA

- E. Agazzi, *W.G. Sebald: in difesa dell’uomo*, Le Lettere, Firenze 2012  
M. Anderson, *Fino allo sciogliersi delle cose: la fotografia nell’opera di W.G. Sebald*, in *Le muse inquiete: sinergie artistiche nel Novecento tedesco*, Atti del Convegno internazionale, Catania, 4-6 dicembre 2001, Olschki, Firenze 2003, pp. 141-154

- R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (trad. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980), Gallimard, Paris 1980
- H. Böll, *Der Engel schwieg* (trad. it. *L'angelo tacque*, Einaudi, Torino 1996), Kiepenheuer & Witsch, Köln 1992
- H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (trad. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia editore, Milano 2006), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996
- C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979, pp. 3-30
- F. Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (trad.it. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007), Duke University Press, Durham, North Carolina 1991
- J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981), Éditions de Minuit, Paris 1979
- W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten* (trad. it. *Gli emigrati*, Adelphi, Milano 2007), Eichborn, Frankfurt a.M. 1992
- , *Luftkrieg und Literatur* (trad. it. *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004), Fischer, Frankfurt a.M 2001 (ed. or. 1999)
- E. Wachtel, *Ghost Hunter*, in *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald* (edited by L. S. Schwartz), Seven Stories Press, New York 2007, pp. 37-61. Intervista registrata il 16 ottobre del 1997 e trasmessa a Radio CBC *Writers & Company* il 18 aprile del 1998