

Il volo della farfalla: due storie ebreo-americane di Cynthia Ozick

Carlo Pagetti
Università degli Studi di Milano

La scelta del silenzio, l'impossibilità della parola, anche di quella, eminentemente sottile, del linguaggio letterario, accompagnano ancora il dibattito sulla rappresentazione della *Shoah*. Recentemente Bice Mortara Garavelli ha ricordato un commento di Agnes Heller: «Sembra che niente, assolutamente niente, possa essere scritto sull'Olocausto, a eccezione del silenzio».¹ Le due *short stories* di Cynthia Ozick che formano il dittico di *The Shawl*, entrambe pubblicate sul *New Yorker* (la stessa rivista americana su cui erano apparsi nel 1962 i resoconti firmati da Hanna Arendt sul processo ad Eichmann tenutosi a Gerusalemme), rispettivamente nel 1980 (*The Shawl*) e nel 1983 (*Rosa*), inaugurano un decennio in cui le narrazioni sulla *Shoah* recuperano, soprattutto sulla scena americana, pieno vigore, anche attraverso l'utilizzo di nuovi media letterari, come *Maus I*, il *graphic novel* di Art Spiegelman, uscito in volume nel 1986. Mentre Primo Levi chiude nello stesso anno il suo percorso narrativo tragico e ancora pieno di domande sulla rappresentabilità della *Shoah* con la pubblicazione de *I sommersi e i salvati*, la cultura americana, in cui la presenza ebraica è più incisiva, essendo legata ad autori la cui famiglia si era trasferita negli Stati Uniti prima dell'avvento del nazismo in Germania (Ozick), o di figli di sopravvissuti nati dopo l'Olocausto (Spiegelman), assume su di sé il compito della testimonianza. Forse il distacco maggiore dagli eventi narrati consente una maggiore lucidità compositiva, ribadendo, nello stesso tempo, che narrare la *Shoah* vuol dire misurarsi con la densità di un linguaggio da inventare o reinventare: qualunque narrazione sulla *Shoah* non può che organizzarsi come un esperimento verbale, in cui ogni termine, ogni espediente stilistico, va misurato e sottoposto a revisione, anche alla luce di una riflessione narrativa che è prima di tutto ebraica.² Più volte è stato affermato che solo un linguaggio direttamente coinvolto nello sterminio, l'ebraico, lo *yiddish*, avrebbe la dignità e

1. Mortara Garavelli 2015, 88.

2. Per la dimensione ebraica dei due racconti qui presi in esame rinvio a Riva 2014-2015, in particolare 128, dove Riva parla di *The Shawl* come di «un testo letterario midrashico», «un *midrash* del sacrificio di Abramo».

la forza di occuparsi della *Shoah*.³ La stessa Ozick in una conferenza del 1970 (in seguito almeno in parte ridimensionata dalla stessa autrice) parla della necessità di un “nuovo *Yiddish*”, «a liturgical literature», da elaborare in particolare nell’ambito del romanzo:

The liturgical novel will not be didactic or prescriptive: on the contrary, it will be Aggadic, utterly freed to invention, discourse, parable, experiment, enlightenment, profundity, humanity. All this will be characteristic of the literature of New Yiddish.⁴

Tuttavia, la componente americana dei due racconti raccolti in *The Shawl* è forte e va considerata alla luce di una ricerca letteraria che attinge alla tradizione del *romance* d’oltre Atlantico. La potenza simbolica dello scialle, il pezzo di tessuto che costituisce il filo conduttore dei due racconti, rinvia chiaramente anche alle caratteristiche del simbolismo americano, tanto da richiamare subito un altro oggetto di stoffa, la lettera scarlatta, indossata dall’adultera Hester Prynne in *The Scarlet Letter* di Nathaniel Hawthorne (1850). Lì, la lettera A, intesa a ricordare spietatamente il peccato di adulterio che dovrebbe marchiare l’intera esistenza di Hester, cambia di aspetto e di significato, man mano che la protagonista hawthorniana esce dal suo ruolo di vittima-colpevole nella società puritana della Boston secentesca, per acquistare una nuova identità, la consapevolezza del suo destino, della sua condizione di donna che vive nell’equilibrio sottile ai confini della città, ai bordi della foresta, tra accettazione delle leggi della comunità patriarcale e rivendicazione della sua identità e del suo diritto di amare.⁵ Ancora più significativo, a proposito di Hawthorne, appare il tessuto simbolico di *The Minister’s Black Veil* (1836), in cui un altro oggetto di stoffa, un velo nero, posto sul viso del pastore puritano Hooper, viene interpretato in modo diverso dai fedeli, incuriositi, intimoriti, spaventati, dall’effigie che nasconde il volto del loro capo spirituale: esso è ora il segno di un peccato, forse di natura sessuale, che Hooper vuole celare alla comunità; ora la prova di un crimine talmente orrendo che Hooper lo può rivelare solo coprendosi il volto; ora una bizzarria stravagante («eccentric whim»); ora pura manifestazione di follia («a symptom of mental disease»). Di fatto, il mistero dell’oggetto simbolico accompagnerà Hooper dentro la tomba, non prima però di diventare, nelle ultime parole del Pastore morente, l’emblema della condizione umana peccatrice e incapace di raggiungere e di dire la verità:

“What, but the mystery which it obscurely typifies, has made this piece of crepe so awful? When the friend shows his inmost heart to his friend; the lover to his best beloved; when man does not vainly shrink from the eye of

3. Rinvio alle dense riflessioni presenti nella saggistica di George Steiner, da Steiner 1967 a Steiner 2008.

4. Ozick 1983, 175.

5. Rinvio alla mia *Introduzione* a Hawthorne, *La lettera scarlatta* (1999), VII-XXXV.

his Creator, loathsomely treasuring up the secret of his sin; then deem me a monster for the symbol beneath which I have lived, and die! I look around me, and, lo!, on every visage a Black Veil!”⁶

Mi sembra che in questo contesto vadano collocati i due racconti ozickiani di *Shawl*,⁷ che, come ho sottolineato, si inseriscono senz’altro nella tradizione ebraica d’una storia tragica e visionaria, in cui la protagonista sopravvive al campo di sterminio per ritrovarsi, più di trent’anni dopo, imprigionata nel territorio artificiale della Florida, «the perpetual garden of Florida» (R 16), abitato da vecchi pensionati oziosi e malandati, per i cui nipoti «Florida was a slum, to Rosa it was a zoo» (R 17).

In questo nuovo mondo degradato la presenza divina, già scomparsa durante le vicende dolorose della *Shoah*, è sostituita da un feticcio, il falso dio rappresentato dallo scialle, da cui Rosa Lublin non riesce a staccarsi: «Stella did not want her to have Magda’s shawl all the time – she had such funny names for having it – trauma, fetish» (R 31). I tre nomi femminili che avevano segnato le scarse pagine della narrazione di *The Shawl* ritornano uniti implacabilmente come a ripetere per l’eternità il momento cruciale: Stella che, infreddolita, ruba lo scialle magico che copre e occulta la neonata Magda; la piccola che si avventura fuori dalla baracca del campo di concentramento, gridando, alla ricerca dello scialle, come volesse affermare il suo diritto ad avere un posto nel mondo; Rosa che non può intervenire per salvarla e soffoca il suo grido di disperazione premendo lo scialle sulla bocca – un episodio, questo, che di fatto copre tutta la seconda parte di *The Shawl*, come se il tempo si fosse bloccato in pochi attimi di orrore e violenza. Lo scialle, dunque, un banale pezzo di stoffa, di volta in volta acquista significati diversi fino a riemergere, decenni dopo, nell’America dove i sopravvissuti della *Shoah* (non) si sono integrati, ne convalida la potente carica simbolica, la qualità elusiva ma ineludibile, che finisce per dare un senso non solo alla morte, ma anche alla vita. È pur vero che nel tempo della morte lo scialle appare come segno straziante di vita (*The Shawl*), mentre, quando la vita è ricominciata, esso rimanda inesorabile al tempo della morte (*Rosa*), ovvero al tempo “durante” Hitler, che ha annullato «our *real* life» prima della guerra, cancellando ogni possibilità di esistenza successiva: «Before is a dream. After is a joke. Only during stays. And to call it a life is a lie» (R 58), spiega Rosa a Persky, che non può capire, essendo emigrato negli Stati Uniti “prima” di Hitler, e che tuttavia la ascolta e la invita a riprendere a vivere: «You ain’t in a camp. It’s finished. Long ago it’s finished. Look around you, you’ll see human beings» (*ibidem*), e non solo «blood-suckers», vampiri assetati di sangue, come ribatte Rosa (*ibidem*).

6. Hawthorne, *The Minister’s Black Veil* (1987), 157.

7. Tutte le citazioni dai due racconti di Ozick che verranno utilizzate in seguito con le sigle S (*The Shawl*) e R (*Rosa*), seguite dal numero della pagina, sono tratte da Ozick, *The Shawl* (1990).

All'interno dei due momenti assoluti, sia pure rovesciati dalla storia della *Shoah* – la morte e la vita –, si iscrive la totalità dell'esistenza umana, che lo scialle ricompone in un disegno assoluto, in una visione capace di abbracciare il destino della protagonista, facendo di lei la portavoce dell'umanità emersa, carica di cicatrici e di incubi terrificanti, dalla guerra divoratrice. Quando scrivo “portavoce dell'umanità”, non sottovaluto la dimensione fortemente femminile del discorso di Ozick, ed è questo, all'inizio degli anni '80 del Novecento, un altro aspetto rivoluzionario del linguaggio narrativo di una scrittrice sempre inquieta, attirata e nello stesso tempo respinta dai grandi “maestri” americani, da Henry James a Harold Bloom. La fragilità femminile, il martirio del corpo delle donne, è uno dei passaggi più scabrosi in cui si deve addentrare il racconto della *Shoah*, e Ozick non si tira certo indietro, dal momento che il corpo femminile domina lo scenario, volutamente scarno, privo di dettagli storici, di riferimenti geografici, in cui è situata la breve narrazione di *The Shawl*, immersa in uno spazio indefinito, in cui domina «the coldness of hell» (S 3).

Qui sono tre i corpi femminili colti nel loro degrado, nei dettagli minimi che descrivono una madre con i seni viziati, priva del latte per tenere in vita la neonata Magda (forse – con gli occhi azzurri che non sfuggono alla nipote Stella – concepita durante lo stupro di uno degli aguzzini); Stella, la ragazzina di quattordici anni, i cui arti hanno perso una parvenza umana e che si ciba di pensieri cannibali generati dalla fame: «Stella was ravenous. Her knees were tumours on sticks, her elbows chicken bones» (S 3); la neonata Magda, che ha solo quindici mesi, avvinta allo scialle miracoloso («It was a magic shawl», S 5), un cui lembo costituisce il suo nutrimento, mentre dallo scialle viene riscaldata e tenuta nascosta, durante la marcia di avvicinamento al campo di sterminio.

Magda non può reggersi in piedi sulle asticcioline che sono le sue gambe, perché troppo pesante è il ventre vuoto, gonfio d'aria. La concisione del racconto non evita i dettagli scabrosi inflitti al corpo femminile (né Rosa né Stella hanno le mestruazioni), ma, in qualche modo, attraverso l'uso di immagini molto semplici, suggerisce una metamorfosi angosciosa e fantastica: «Rosa and Stella were slowly turning into air» (S 6). A sua volta, il contatto fisico istituito tra la bocca, tra gli occhi «horribly alive, like blue tigers», di Magda e lo scialle miracoloso (*ibidem*) rafforza il senso di un intervento prodigioso, seppure anch'esso disumano:

Magda's eyes were always clear and tearless. She watched like a tiger. She guarded her shawl. No one could touch it; only Rosa could touch it. Stella was not allowed. The shawl was Magda's own baby, her pet, her little sister. She tangled herself up in it and sucked on one of the corners when she wanted to be very still (*ibidem*).

Nel suo sforzo doloroso di rimanere impassibile, la voce narrante cerca di dare vita all'universo immaginario della neonata, che evoca un mondo fatto di fragilissimi esseri viventi, una conoscenza a cui Magda non arriverà mai, ma che

lettori e lettrici possono individuare come parte della loro esistenza infantile. La sua distruzione proietta un'ombra sul futuro, mette in discussione la possibilità che quel mondo esista o sia mai esistito. Magda non è più una singola creatura, ma l'incarnazione di un destino ineluttabile, che viene collocato in un momento storico memorabile, eppure ancora una volta indicibile, e, nello stesso tempo, afferma il carattere totalizzante di un'esperienza di negazione e di annientamento. D'altra parte, la causa della morte di Magda, che, priva dello scialle-coperta sottratto da Stella, viene materialmente *scoperta* da uno degli aguzzini, ridotto metonimicamente a pochi dettagli fisici e materiali (il costume scuro, l'elmetto scintillante, la spalla su cui è stata issata la neonata, gli stivali neri), ribadisce che, nelle intenzioni dei carnefici, sono le vittime a rendersi responsabili della *Shoah*, sono loro che ne porteranno il ricordo e il rimorso, come succederà a Rosa nel racconto successivo. E, d'altra parte, viene ribadita la necessità del silenzio, come unico mezzo per sfuggire al genocidio. Magda ha gridato ed è stata catturata, non più tigre, ma preda, quale è sempre stata. Rosa si salva, costringendosi al silenzio, serrando in bocca un lembo dello scialle. Eppure è Magda a subire la trasformazione meravigliosa, grazie all'evocazione di un mondo di bellezza che paradossalmente emerge dagli abissi della *Shoah* stessa e che si materializza anche nella natura incontaminata che fa la sua apparizione all'aria aperta, al di fuori dei confini del campo di sterminio:

The sunheat murmured of another life, of butterflies in summer. The light was placid, mellow. On the other side of the steel fence, far away, there were green meadows speckled with dandelions and deep-colored violets; beyond them, even farther, innocent tiger lilies, tall, lifting their orange bonnets (*S* 8).

Nel momento in cui l'aguzzino scaglia il piccolo corpo contro il filo spinato attraversato dalla corrente elettrica: «All at once Magda was swimming through the air. The whole of Magda traveled through loftiness. She looked like a butterfly touching a silver vine» (*S* 9). Lo scialle non la può più proteggere, anche se Rosa lo agita come un cencio, un segnale, una bandiera, ma intanto Magda è diventata una farfalla, che volerà al di là del filo spinato. E le sue «pencil legs» (*ibidem*) scrivono una storia che non sarà dimenticata, a condizione che Rosa sopravviva, soffocando l'orrore del «wolf's screech ascending now through the ladder of her skeleton» (*ibidem*) nello scialle che le restituisce il sapore della saliva della neonata. Ora è Rosa a succhiare il lembo dello scialle, strumento di salvezza per lei, testimonianza di un dolce passato da non dimenticare mai, impasto sublime di orrore allo stato puro, e di percezione fisica appartenente (liturgicamente) a una vita appena nata e già destinata alla morte, o alla metamorfosi che conduce al di là dell'umano, visto che l'umano è rappresentato dal lager nazista:

So she took Magda's shawl and filled her own mouth with it, stuffed it and stuffed it in, until she was swallowing up the wolf's screech and tasting the

cinnamon and almond depth of Magda's saliva; and Rosa drank Magda's shawl until it dried (S 10).

Lo scialle: irrinunciabile simbolo di un linguaggio che deve trovare una via per sopravvivere, una parola asciutta, come il tessuto succhiato dalla bocca di Rosa, che si ponga tra il grido del lupo e il silenzio dell'orrore innominabile, al di là di una condizione di eterna follia.

La follia è la condizione in cui vive Rosa Lublin trentacinque anni più tardi, nel racconto che porta il nome del personaggio, ora unica depositaria del punto di vista riferito dalla voce narrante. Magda è un ricordo straziante, sempre vivo, mentre Stella Columbus, che pure appare come l'unica figura che si occupa di Rosa, è diventata "the Angel of Death", colei che ha causato la morte, o, piuttosto, la scomparsa, di Magda. Tuttavia, nella mente farneticante di Rosa, Magda è viva, anche se irrimediabilmente lontana, evocata attraverso lo scialle, «this precious vestige of [her] sacred babyhood» (R 42). Rosa ha ricostruito una vita in America, affidandosi alla nipote Stella, l'altra sopravvissuta, la ladra dello scialle magico, l'entusiasta interprete del Nuovo Mondo, ma l'esilio non ha portato alla normalità di un'attività commerciale a New York, cosicché la protagonista è piombata nella solitudine di una squallida pensione a Miami, in Florida. Qui il mondo della sopravvissuta si affolla di ricordi lancinanti ambientati nella Varsavia prebellica, si confronta con personaggi che vorrebbero usarla come testimone della *Shoah* (lo studioso James W. Tree, che dell'Olocausto ha fatto un sia pur rispettabile commercio accademico), si imbatte in situazioni ambigue che scatenano i tormenti di una sessualità morbosa, originata forse dallo stupro subito durante le persecuzioni naziste, che Stella dà per scontato e che Rosa nega disperatamente, mentre vive nell'attesa ansiosa dello scialle che Stella dovrebbe spedirle da New York. A pezzi, a bocconi, come masticando uno di quei dolci che Persky offre a Rosa, il passato raggelato di *The Shawl* viene rivisitato e almeno in parte approfondito.

Essere ebrei vuol dire molte cose diverse: Rosa è una *survivor*, anche se odia un termine che le toglie la dignità di un essere umano completo, integro, e il suo *background* familiare di Varsavia appartiene a una famiglia di intellettuali cosmopoliti, ben lontani dalla cultura *yiddish* e da ogni idea ristretta di ebraismo. Infatti, la giovane Rosa, cancellata dalla *Shoah*, ha compiuto studi universitari in campo scientifico, e, retrospettivamente, questa consapevolezza rende ancora più orribile la scarnificazione – o, si potrebbe dire, la mera carnificazione, riduzione a carne – della sua identità nel racconto precedente, quando tutte e tre le figure femminili sono ridotte a creature ferine. Anche il linguaggio narrativo si apre a nuove potenzialità che attingono al realismo, in cui gli oggetti acquistano pieno rilievo, banalizzando in modo esplicito il dramma del passato (i dolci procurati da Persky, la biancheria portata nella lavanderia automatica), mentre fa perfino la sua comparsa qualche spunto comico (l'affannosa ricerca dei mutandoni, che Persky, trasformato dalla feticista Rosa in un presunto feticista, avrebbe sottratto alla donna). Il meccanismo narrativo bloccato

attorno all'evento traumatico della morte di Magda può essere rimesso in moto solo dall'incontro con un 'altro' ebreo polacco, arrivato in America prima della persecuzione nazista, appartenente a un ceto più umile, legato più visceralmente alla cultura *yiddish*, che il cosmopolitismo colto, plurilinguistico, della famiglia di Rosa aveva rifiutato, o superato. Almeno in parte la tecnica narrativa di *The Shawl* è stata abbandonata da Ozick, in nome di un linguaggio più realistico, capace di restituirci un minimo di contesto familiare, il retroterra di vicende che diversificano anche l'identità ebraica, rendendola meno omogenea, meno radicale. La figura di Persky, il piccolo fabbricante di bottoni, consente, come abbiamo visto, anche qualche variazione comica, all'insegna di una vitalità certamente rozza, ma a modo suo rassicurante.

Si tratta comunque di un realismo che si proietta sempre nella visione e nell'onirico, a conferma della follia di Rosa, la quale ha distrutto il suo negozio di rigattiere, in cui gli specchi, da lei venduti le rinviavano implacabili i lineamenti di volto devastato dal tempo-nontempo di Hitler. L'inferno vissuto in *The Shawl* come condizione di freddo, gelo, eterno inverno dell'anima e del corpo, si rovescia nell'estate perenne della Florida, nelle fiamme che consumano corpi e menti, come quelle dei forni crematori nazisti: «The world is full of fire! Everything, everything is full of fire! Florida is burning!» (R 39). È solo nel cerchio della follia che Rosa potrà accettare Persky, sposato con una donna ricoverata in una casa di cura per malattie mentali (o almeno così spiega lui, in modo convincente; ma fidarsi degli altri fa parte di un processo di guarigione). Quando, alla fine del secondo racconto, la portiera cubana le annuncia la visita di Persky, Rosa risponde: «He's used to crazy women, so let him come up» (R 70).

Che Rosa riesca a fuggire dalla condizione traumatica che rivive l'esistenza come allucinazione più convincente della quotidianità è tutto da vedere. E infatti la dolente sopravvissuta scrive lunghe lettere a Magda, che immagina ancora viva e cresciuta, a cui rievoca la Varsavia della sua giovinezza, ritrovando in lei alcune sensazioni della sua giovinezza trasformata in un incubo. La realtà americana, invece, le sembra assumere le sembianze di un campo di sterminio, come quando ha l'impressione di essere nuovamente imprigionata dalle barriere che separano un albergo dalla spiaggia di Miami, dove, orrificata, si è imbattuta in due omosessuali sdraiati sulla sabbia. Eppure il linguaggio allucinato con cui Rosa scrive al fantasma di Magda possiede una straordinaria qualità poetica, che esalta il ruolo di una finzione, anch'essa necessaria alla vita, non diversamente dal pragmatismo un po' brutale dei discorsi di Persky. Le lettere inviate a Magda hanno una carica lirica e visionaria, ricca di immagini che esaltano la forza di Magda (« my yellow lioness», R 39) e la sua bellezza delicata:

Magda, my beloved, don't be ashamed! Butterfly, I am not ashamed of your presence: only come to me, come to me again, if no longer now, then later, always come (R 69).

La farfalla del lager continua a volare, anche se la sua rievocazione seppellisce l'esistenza di Rosa in un'eterna prigione. Eppure la vita incombe perfino su Rosa, che vorrebbe condividere la sua solitudine con quella della moglie di Persky. È un altro pensiero malato, e tuttavia un processo di identificazione con un'altra figura ha avuto inizio. Infatti, un primo piccolo passo verso la salvezza, o perlomeno verso la normalità, si verifica alla fine del secondo racconto. Rosa consente a Persky di salire nella sua stanza, e intanto lo scialle, che finalmente ha ricevuto da Stella, comincia a smaterializzarsi, ad acquistare le sembianze di un ricordo slavato dal tempo, come si fossero rimesse in moto le lancette di un orologio. Con esso si allontanano la figura di Magda, la sua voce, l'esigenza di scrivere a un fantasma. Forse: il nome di Magda si riaffaccia insistente nelle ultime righe di *Rosa*, rinviando il lettore al racconto precedente, all'eco dolorosa che esso continua a evocare, fonte inesauribile di un racconto che comprende ogni particella della *Shoah*, ogni filo di un tessuto entro cui le storie innumerevoli di un popolo sono iscritte e continueranno per sempre, pur attutate dal passaggio del tempo, a esserlo. Rosa toglie lo scialle, «the colorless cloth (...) like an old bandage, a colorless thing» (R 62), simile alla lettera scarlatta recuperata da Hawthorne in un vecchio baule, dall'apparecchio telefonico che le aveva trasmesso la voce odiata, ma anch'essa quanto mai necessaria, di Stella, "l'Angelo della Morte", e si appresta ad accogliere Persky: «Magda was not there. Shy, she ran from Persky, Magda was away» (R 69).

A conclusione di *Rosa*, il nome di Magda torna ancora due volte, tre con il pronome *she* a lei attribuito. Davvero Magda scomparirà per sempre? È lecito dubitarne. Dopo tutto, sebbene la grezza volgarità dell'anziano signore proveniente dall'"altra" Varsavia («Your Warsaw isn't my Warsaw», ribadisce Rosa più di una volta [R 22]) sia una condizione essenziale per superare il tempo senza tempo, l'eternità dell'inferno portato da Hitler sulla terra, anche un'adesione completa ai valori di Persky comporterebbe quella obliterazione del passato, che è l'altra faccia del trauma. Occorre che l'adesione al presente, il passaggio dal terrore dei campi di concentramento e di sterminio alla banalità in qualche modo pacificatrice della *way of life* americana, trovino una corrispondenza simbolica in grado di operare la metamorfosi, di restituire al cambiamento la sua qualità terapeutica più profonda, capace di unire passato e presente: non più lo scialle – allora, forse – ma la farfalla silenziosa che libra le sue ali oltre il filo del campo nazista, sopra le miserie di un'esistenza che, trentacinque anni dopo, merita ancora di essere vissuta e perfino raccontata.

Bibliografia

- Hawthorne, *The Minister's Black Veil* (1987) = N. Hawthorne, *The Minister's Black Veil*, in *Young Goodman Brown and Other Stories*, ed. by B. Harding, Oxford 1987.
- Hawthorne, *La lettera scarlatta* (1999) = N. Hawthorne, *La lettera scarlatta*, Introduzione di C. Pagetti, Milano 1999.
- Mortara Garavelli 2015 = B. Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Roma-Bari 2015.
- Ozick 1983 = C. Ozick, *Toward a New Yiddish. Art & Ardor. Essays*, New York 1983.
- Ozick, *The Shawl* (1990) = C. Ozick, *The Shawl*, New York 1990.
- Riva 2014-2015 = C. Riva, *Dalla Storia alla Letteratura: visioni della Shoah nella narrativa di Cynthia Ozick*, Tesi inedita discussa presso l'Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2014-2015.
- Steiner 1967 = G. Steiner, *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New York 1967
- Steiner 2008 = G. Steiner, *My Unwritten Books*, New York 2008.