

**Simona Porro**

*Dalla “Jamesian idea” alla “Jewish idea”:  
il caso di Trust di Cynthia Ozick*

ABSTRACT: *The present paper focuses on Trust, Cynthia Ozick’s first novel. In my reading, the text epitomizes a significant transition, in the novelist’s career, from the “Jamesian idea” to the “Jewish idea”. The “Jamesian idea” can be traced back to what Ozick calls her “youthful intoxication” with James’s work, i.e. an idolatrous worship of his prose, which led her to an unnatural isolation from life in pursuit of a literary achievement that would emulate the Master’s legendary prowess. Ozick saw her mistake when, having decided to educate herself on Jewish theology and philosophy, she became familiar with Leo Baeck’s work. His essay Romantic Religion started her on a path that she would go on to pursue throughout her long career: the exploration of Jewish theology in literary form. Written during the aforementioned self-study period, Trust is characterized by two dimensions: a conspicuous intertextual dialogue with James’s prose, and an equally noticeable emphasis on Jewish themes. In that respect, the novel shows Ozick’s evolution from an “American” writer to a “Jewish writer”.*

KEYWORDS: *Cynthia Ozick, Trust, Jamesian idea, Jewish idea.*

Nel corso della sua lunga e feconda carriera, Cynthia Ozick ha perseguito con forza il proposito di valorizzazione della specificità giudaica in ambito letterario. Il suo macrotesto si distingue, infatti, per l’incondizionata devozione a “the Jewish idea”<sup>1</sup>, principio concettualizzato in termini espressamente liturgici:

liturgy has a choral voice, a communal voice: the echo of the voice of the Lord of History. [...] In all of history the literature that has lasted for Jews has been liturgical. The secular Jew is a figment; when a Jew becomes a secular person he is no longer a Jew. This is especially true for makers of literature. It was not only an injunction that Moses uttered when he said we would be a people attentive to holiness: it was a description and a destiny. When a Jew in Diaspora leaves liturgy [...] literary history drops him and he does not last.<sup>2</sup>

1 A. H. Rosenfeld, *Cynthia Ozick. Fiction and the Jewish Idea*, in “Midstream”, XXIII (1977), p. 77.

2 *Ibidem.*

Nel suo saggio *Innovation and Redemption: What Literature Means*<sup>3</sup> l'autrice illustra più analiticamente la propria ideologia letteraria, fondata sulle colonne portanti rispettivamente della didascalicità e della tradizione. In primo luogo, il modello di riferimento per la sua produzione è di origine biblica, segnatamente l'*Aggadab*, testo che, secondo Hayim N. Bialik e Yeoshua H. Ravnitzky, costituisce la "principale forma letteraria" del popolo ebraico, la "classica espressione del suo spirito"<sup>4</sup>. Parte integrante della componente "segreta" del *Talmud* e traducibile come un apparato di leggende, essa è incentrata, insieme alla Cabala, sulle verità e gli insegnamenti più profondi della tradizione, ed è costituita da storie "with a purpose"<sup>5</sup>. Più precisamente, si tratta di un compendio di tradizioni rabbiniche composto da racconti, aneddoti, cronache storiche e folkloriche ed esortazioni morali, nonché da una serie di indicazioni pratiche estese a ogni aspetto dell'esistenza. Tra le caratteristiche fondanti dell'*Aggadab* vi è un'intensa propensione didascalica – in altri termini, la facoltà di comunicare densi principi teologici, e di "attualizzare i dati e i contenuti etico-religiosi del testo canonico adeguandoli alle esigenze dei tempi nuovi"<sup>6</sup> attraverso un linguaggio essoterico e fortemente evocativo.

Al cuore della scrittura di Ozick si collocano i principi del pensiero ebraico: sia l'imperativo morale alla memoria, sia l'ingiunzione biblica, inscritta nel quinto comandamento, al rispetto per i propri padri. In questa luce, l'autrice promuove una concezione letteraria all'insegna della continuità: una scrittura che ambisca a rappresentare il popolo del Libro non può che attingere in primo luogo al proprio stesso tradizionale monoteismo etico. Come puntualizza nel saggio *Bialik's Hint*, Ozick intende, infatti, la letteratura come una rammemorazione, celebrazione ed espressione del "Covenant", l'Alleanza<sup>7</sup> e, con essa, dei rituali, comandamenti e valori fondanti dell'ebraismo. Ella ricusa concezioni fondate sull'autonomia del testo letterario, inteso come universo in sé conchiuso, autoreferenziale e, in quanto tale, a suo avviso, avulso dalla vita; condannando tali forme come "narcisistiche"<sup>8</sup>, la scrittrice enfatizza la centralità assoluta del senso: "what literature means is meaning... literature is for the sake of humanity": non a caso, la sua idea di romanzo contempla un *medium* omiletico ed edificante, profondamente radicato nell'esperienza umana<sup>9</sup>, un genere a cui impartisce l'appellativo di "novel of the Deed"<sup>10</sup>.

3 C. Ozick, *Innovation and Redemption. What Literature Means*, in Eadem, *Art and Ardor*, New York, Dutton, 1984<sup>2</sup>, pp. 238-248.

4 *The Book of Legends. Sefer Ha-Aggadab, Legends from the Talmud and Midrash*, a cura di H. Nahman Bialik e Y.H. Ravnitzky, tr. ingl. di W. G. Braude, New York, Schocken Books, 1992, *passim*.

5 A. A. Cohen, *Aggadab and the Fictional Imagination*, in *An Arthur Cohen Reader: Selected Fiction and Writings on Judaism, Theology, Literature*, a cura di D. Stern e P. R. Mendes-Flohr, Detroit, Wayne State University Press, 1998, p. 421.

6 C. Kraus Reggiani, *Storia della letteratura giudaico ellenistica*, Milano-Udine, Mimesis, 2008, p. 84.

7 C. Ozick, *Bialik's Hint*, in Eadem, *Metaphor and Memory*, New York, Vintage, 1991<sup>2</sup>, p. 224.

8 Eadem, *Truman Capote Reconsidered*, in *Art and Ardor*, cit., p. 87.

9 Eadem, *Innovation and Redemption. What Literature Means*, in *Art and Ardor*, cit., pp. 245-247.

10 Eadem, *Truman Capote Reconsidered*, in *Art and Ardor*, cit., p. 87.

La funzione didascalica del romanzo, puntualizza inoltre l'autrice, è imprescindibile poiché strumentale al sacro obiettivo finale ebraico della redenzione<sup>11</sup>. Nella sua ottica, la redenzione implica uno stato, per dirla con Arthur Allen Cohen – teologo e scrittore legato a Cynthia Ozick da una conoscenza personale, un rapporto di stima reciproca e una comunione di intenti interrotte soltanto dalla scomparsa prematura di quest'ultimo, nel 1986<sup>12</sup> –, "soprannaturale", ovvero imperniato sulla possibilità di trascendere proficuamente la statica ineluttabilità della propria condizione originaria e costruire, cioè, attivamente, la propria storia, un fato d'elezione, quello che Cohen chiama "destiny"<sup>13</sup>. Ozick concepisce, infatti, la redenzione nei termini di una celebrazione dell'esistenza umana e delle sue molteplici potenzialità trasformative ed evolutive – in tal senso, in armonia con il principio dello *L'Chaim*, il tenace attaccamento alla vita tradizionalmente attribuito al popolo ebraico.

### 1. La "perdizione" idolatrica

Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere da una scrittrice ebrea americana, nata a New York City nel 1928 da una famiglia di immigrati russi, la propensione per la "Jewish idea" non è scaturita dalla pratica devozionale e/o dalla specifica istruzione confessionale, ma è stata sviluppata in età adulta, dopo un tortuoso percorso di evoluzione personale. Benché l'autrice abbia frequentato con profitto, dall'età di cinque anni, il *cheder* – unica femmina in un'istituzione tradizionalmente riservata ai soli maschi<sup>14</sup> – la sua formazione è stata caratterizzata da un'impostazione integralmente secolare.

Su sua stessa ammissione, la lettura, a diciassette anni, della *short novel* *The Beast in the Jungle* di Henry James è stata una vera e propria folgorazione che l'ha

11 Eadem, *Innovation and Redemption. What Literature Means*, in *Art and Ardor*, cit., p. 245.

12 Ozick è stata la prima autrice a formalizzare, nel 1970, la necessità, in un clima culturale sempre più secolarizzato, di un recupero dei principi teologici caratteristici dell'ebraismo. A tal fine, ha lanciato un appello programmatico agli intellettuali e scrittori suoi correligionari affinché restituissero centralità a questa preziosa eredità, in modo da assicurare la continuità di una tradizione altrimenti a rischio di estinzione. Tra i primi a recepire l'appello vi è stato proprio Cohen; ad accomunare i due autori, legati da una stretta amicizia, è la volontà di privilegiare lo specifico religioso giudaico nelle loro opere letterarie. Cfr., a riguardo, S. Porro, *L'America come seconda Yavneh? Cynthia Ozick e la rinascenza ebraica statunitense degli anni settanta del Novecento*, in "Iperstoria", 2017, n. 9, pp. 246-255; Eadem, *Dalla teologia alla letteratura: il caso di Arthur A. Cohen*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016. Si veda altresì il seguente discorso pronunciato da A. A. Cohen nel 1981, riflessione che colloca Cynthia Ozick al centro del panorama letterario ebraico-americano del dopoguerra: A. A. Cohen, *The American Imagination After the War: Notes on the Novel, Jews and Hope*, B. G. Rudolph Lecture, Marzo 1981, Syracuse University, *passim*; riguardo l'amicizia tra A. A. Cohen e C. Ozick, cfr. J. A. Levinson, *The Messiah is Uptown: Jewish Literary Practice in Postwar America*, Ph.D. Diss., New York, Columbia University, 2000, pp. 164-165.

13 A. A. Cohen, *The Natural and Supernatural Jew*, Springfield (NJ), Behrman House, 1979, p. 6.

14 E. M. Kauvar, *An Interview with Cynthia Ozick*, in "Contemporary Literature", XXXIV (1993), n. 3, p. 384.

convertita in una “worshiper of literature”, un’adoratrice dell’idolo letterario. Nel testo jamesiano l’allora studentessa liceale si riconosce al punto da intravedervi niente meno che la propria “autobiografia”. Analogamente al protagonista John Marcher, il quale si mantiene volontariamente ai margini del flusso della vita, consumando la propria esistenza nella vana attesa di *The Beast*, un evento indeterminato di cui egli, tuttavia, prevede il potere trasformativo, l’allora adolescente Ozick giunge a concepire la scrittura come una missione, predisponendosi a una vita claustrale, “unspoiled by what we mean when we say ‘life’ – relationship, family mess, distraction, exhaustion, anxiety, above all disappointment”<sup>15</sup>. L’autrice dedica dunque parte della propria giovinezza alla “missione sacra della scrittura”<sup>16</sup>, nell’attesa messianica di una cesura risolutiva, una “Beast” che, nel suo caso, presenta i tratti inequivocabili della letteratura:

I let everything pass me by for the sake of waiting for the Beast to spring – but unlike John Marcher, I knew where the Beast was, I knew exactly, I even knew the Beast’s name: the Beast was literature itself, the sinewy grand undulations of some unraveling fiction, meticulously dreamed out in a language of masterly resplendence, which was to pounce on me and turn me into an enchanted and glorious Being, as enchanted and glorious as the elderly bald-headed Henry James himself.<sup>17</sup>

Si avvia in tal modo un processo di immedesimazione progressiva con lo scrittore e con il suo macrotesto, un fenomeno che Ozick descrive nei seguenti termini: “I became Henry James [...] and for years I remained Henry James”. Tale enfasi sottende la distanza psicologica di Ozick dall’ebraismo, distanza evidente sia nell’allontanamento volontario dall’esperienza – un palese tradimento dello *L’Chaim* – sia nella venerazione ossessiva del grande maestro, violazione idolatrica del secondo comandamento: “I carried the Jamesian idea, I was of his cult [...], literature was my single altar; I was, like the elderly bald-headed James, a priest at that altar; and that altar was all my life”<sup>18</sup>.

Com’è prevedibile, la scelta di mantenersi ai margini dell’esistenza per coltivare esclusivamente la passione letteraria si rivela un clamoroso abbaglio. Ozick si avvede del proprio errore soltanto a ventidue anni, grazie alla lettura di una biografia di James, da cui apprende come la consacrazione integrale dell’uomo alla scrittura fosse avvenuta negli anni della maturità, dopo una vita vissuta pienamente, senza rinunciare all’*hic et nunc*, men che meno agli anni preziosi della gioventù. Sia in *The Beast in the Jungle*, sia in *The Ambassadors*, *The Master* trasmette, peraltro, un messaggio inequivocabile di incoraggiamento alla vita, al contempo ammonendo contro i rischi di una rimozione volontaria dall’esperienza, troppo spesso cagione di una stasi infertile, un’illusione dagli effetti potenzialmente catastrofici. La pretesa di Ozick di eguagliare, a poco più di vent’anni, la pienezza tematica, narrativa e stilistica della

15 C. Ozick, *The Lesson of the Master*, in *Art and Ardor*, cit., p. 294.

16 Eadem, *Henry James, Tolstoy, and My First Novel*, in “The American Scholar”, LXXIII (2004), n. 4, p. 19.

17 Eadem, *The Lesson of the Master*, in *Art and Ardor*, cit., p. 295.

18 Ivi, pp. 294-295.

fase maggiore di un titano della letteratura mondiale si stempera con la presa di coscienza di avere sacrificato la prima giovinezza sull'altare di un'irragionevole passione artistica – poi bollata, nei suoi stessi termini, come una “perdizione”<sup>19</sup>.

## 2. Gli anni della formazione: la lezione di Rabbi Baeck

Intorno alla metà degli anni cinquanta, Cynthia Ozick intraprende un percorso di formazione da autodidatta, iter incentrato in particolare sulla storia, filosofia e teologia ebraiche<sup>20</sup>. I suoi studi spaziano da *History of the Jews* di Heinrich Graetz alle opere di Franz Rosenzweig e Martin Buber<sup>21</sup>, ma il testo più rilevante è senz'altro *Romantic Religion*<sup>22</sup> di Leo Baeck, che Ozick affronta per la prima volta nel 1953. L'opera dischiude all'allora studentessa universitaria ventiquattrenne un intero universo concettuale<sup>23</sup>.

Nel suo saggio, il rabbino e teologo tedesco sancisce la superiorità dell'ebraismo sul cristianesimo sulla base di una propensione strutturale rispettivamente “classica” e “romantica”. Riprendendo la definizione di Hermann Cohen dell'ebraismo come “monoteismo etico”, Baeck vi attribuisce quale tratto distintivo una tensione verso la redenzione dell'umanità e del mondo intero. Si tratta, in altri termini, di una religione governata da un profondo impulso etico: la salvezza può giungere unicamente dal rispetto della Legge, ossia attraverso un impegno puntuale nella Storia, rinnovato nell'azione quotidiana. Lo studioso concepisce invece il cristianesimo in termini critici, come una religione dello “spirito astratto”, vuota di coscienza sociale e collettiva, poiché collocata in una dimensione ‘altra’ dal mondo. Al pari di tutte le religioni romantiche, spiega Baeck, “tense feelings supply its content, and it seeks its goals in the now mythical, now mystical visions of the imagination”<sup>24</sup>. Nell'ottica di Baeck, il cristianesimo, fondato sulla grazia, su una salvezza donata all'umanità dal sacrificio di Cristo in croce, non contemplerebbe (a differenza dell'ebraismo) un impegno etico individuale: “ethics evaporates into exaltation,” ammonisce Baeck,

justice is to be reduced to a mere feeling and experience; the good deed is effected not by human will but by divine grace; man himself is a mere object and not a personality. The will becomes supernatural, and only concupiscence remains to man. Something more diametrically opposed to ethics than Romanticism would be hard to find.<sup>25</sup>

19 Ivi, pp. 295, 297.

20 M. Materassi, *Imagination Unbound: an Interview with Cynthia Ozick*, in “Salmagundi”, 1992, n. 94/95, p. 89.

21 J. Lowen, *Cynthia Ozick*, Boston, G. K. and Hall, 1988, p. 8.

22 L. Baeck, *Romantic Religion*, in *Judaism and Christianity: Essays by Leo Baeck*, introduzione e tr. ingl. di W. Kaufmann, New York, Atheneum, 1981, pp. 189-292.

23 C. Ozick, *A Youthful Intoxication*, in “The New York Times Sunday Book Review”, 10 dicembre 2006, disponibile su <https://www.nytimes.com/2006/12/10/books/review/Ozick.t.html> (consultato in data 30/04/2019).

24 L. Baeck, *Romantic Religion*, cit., p. 190.

25 Ivi, p. 195.

Cynthia Ozick confessa di aver recepito la lezione di Baeck come un autentico *rappel-à-l'ordre*:

in a dissenting voice more analytic than scornful (though scorn seethed behind it), he told me off. [...] I had been surrendering my youth to *Weltschmerz*, to *Schwaermerei*, to *Weltrunkenheit*, all those unleashed Wagnerian emotions, which, Baeck pointed out, Hegel had once dismissed as the displacement of “content and substance” by “a formless weaving of the spirit within itself.”<sup>26</sup>

Lo stato autoreferenziale che Ozick si rimprovera – a nostro avviso, il già citato sacrificio giovanile sull’altare della scrittura – trova il suo corrispettivo in una disposizione d’animo descritta da Baeck come tipicamente “romantica”. Essa consiste in una sterile illusione in cui arte e vita s’intrecciano, con/fondendosi in un inestricabile tutt’uno:

the desire to yield to illusion, justifiable in art, here characterizes the entire relation to the world. In the deliberately sought-out twilight of longing and dream, the borderlines of poetry and life are effaced. Reality becomes mere mood; and moods, eventually, the only reality. Everything, thinking and poetry, knowledge and illusion, all here and above, flows together into a foaming poem, into a sacred music, into a great transfiguration, an apotheosis.<sup>27</sup>

La lettura di *Romantic Religion* infonde nell’autrice una consapevolezza nuova: “I came to see it all as loathsome [...]. What did it lead to? The self. What did it mean? Self-pride. What did it achieve? Self-delusion and delirium. That way lay Dionysus. I chose Rabbi Baeck”<sup>28</sup>. La lezione di Baeck distoglie Ozick da una dimensione esistenziale sentimentale e onirica, tipicamente dionisiaca – in altri termini da quanto Baeck definisce “Histoire”, vale a dire “dead history – a mere story”<sup>29</sup>, per restituirla alla “Geschichte, living history”<sup>30</sup>, ovvero alla sfera dell’impegno, dell’azione etica radicata nella concretezza del divenire storico. Tale periodo segna una svolta artistica nella carriera di Ozick che, da scrittrice in cerca di una fisionomia letteraria, si trasformerà, nel corso degli anni, in un’autrice “integrally Jewish”<sup>31</sup>.

Il predetto iter formativo dura circa un decennio, periodo in cui quest’ultima, dopo aver portato a termine gli studi universitari, decide di dedicarsi a tempo pieno alla narrativa, tentando dapprima un romanzo “filosofico”<sup>32</sup> dal titolo *Mercy, Pity, Peace, and Love*, un omaggio a *Songs of Innocence* di William Blake che, tuttavia, rimarrà incompiuto. Interrottane la stesura, intraprende altri due progetti

26 C. Ozick, “A Youthful Intoxication”, cit.

27 L. Baeck, *op. cit.*, p. 191.

28 C. Ozick, “A Youthful Intoxication”, cit.

29 L. Baeck, *op. cit.*, p. 218.

30 *Ibidem*.

31 L. Kahn, *American-Jewish Literature After Bellow, Malamud, and Roth*, in “Jewish Book Annual”, XLV (1987-1988), pp. 5-18.

32 C. Ozick, *Henry James, Tolstoy, and My First Novel*, cit., p. 1.

letterari: il primo, completato in un arco di tempo di sei settimane, giace, tutt'ora inedito, nelle cantine di un editore londinese<sup>33</sup> mentre il secondo, concluso soltanto nel 1963, dopo una gestazione durata ben sette anni, viene dato alle stampe nel 1966 con il titolo *Trust*.

### 3. *Trust* e la "Jamesian idea": la "creazione"

Lasciatisi alle spalle lo stato di sterile venerazione idolatrica in cui era precipitata nella prima giovinezza, la più matura Ozick continua a guardare a *The Master* come a un modello di perfezione letteraria<sup>34</sup>: la stesura di *Trust*, monumentale tomo di oltre cinquecento pagine, è stata significativamente accompagnata dalla presenza, al contempo apotropaica<sup>35</sup> e ispiratrice, sulla scrivania della scrittrice, di una copia dell'amatissimo *The Ambassadors*. Non a caso, nel romanzo, Ozick intreccia un fitto dialogo intertestuale con Henry James, di fatto trasformando la già citata "perdizione" in una forma di proficua "creazione"<sup>36</sup>.

Più precisamente, *Trust*<sup>37</sup> si profila come un "*Bildungsroman* al femminile"<sup>38</sup> ispirato al motivo della ricerca e scoperta di sé che informa la narrativa jamesiana, da *The Ambassadors* a *The Portrait of a Lady*<sup>39</sup>. Al compimento del ventunesimo anno di età, la protagonista e narratrice apprende di non essere il frutto del secondo matrimonio della madre, ma di un'unione adulterina di quest'ultima con un avventuriero senza scrupoli. La giovane si risolve, pertanto, a intraprendere una *quest* del padre biologico, passaggio fondamentale ai fini della sua iniziazione alla vita adulta nonché fulcro narrativo dell'opera.

Nell'alveo figurale di *Trust* si riscontra altresì un vivo interesse, per dirla con Henry James, per "la scena umana"<sup>40</sup>: il testo propone una rappresentazione della realtà nei termini tipicamente jamesiani di processo esperienziale, fenomeno che si articola primariamente sul piano relazionale. All'azione romanzesca vera e propria

33 Ivi, pp. 15-16.

34 Dopo aver conseguito un B.A. alla New York State University, Ozick prosegue gli studi alla Ohio State University, laureandosi con una dissertazione intitolata *Parable in the Later Novels of Henry James*. La tesi è poi confluita in un articolo: C. Ozick, *The Jamesian Parable. The Sacred Fount*, "Bucknell Review", XI (1963), pp. 55-70. Nella maturità dei suoi ottant'anni, Cynthia Ozick è tornata a ispirarsi a Henry James nella novella *Dictation*, in Eadem, *Dictation. A Quartet*, Boston-New York, Houghton Mifflin, 2008 e nel romanzo *Foreign Bodies. A Novel*, Boston-New York, Houghton Mifflin, 2010.

35 Ivi, p. 16.

36 E. M. Kauvar, *Introduction*, in *A Cynthia Ozick Reader*, a cura di Eadem, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. xxiii.

37 C. Ozick, *Trust. A Novel*. Boston-New York, Houghton Mifflin, 2004<sup>9</sup>.

38 M. Materassi, *op. cit.*, p. 81.

39 L. S. Friedman, *Understanding Cynthia Ozick*, Columbia, University of South Carolina Press, 1991, pp. 31-32.

40 Cfr. D. Schloss, *Culture and Criticism in Henry James*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, pp. 40-42; D. Meneghelli, *Una forma che include il tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 221.

si sostituisce una costellazione di scene attentamente congegnate che spaziano da occasioni sociali pubbliche, tra cui ricevimenti e serate di gala, a momenti di tenore privato, quali conversazioni dialogiche, rivelazioni ed epifanie. Le dinamiche interpersonali alla base di queste situazioni si profilano alla stregua di tasselli di un mosaico, che il paziente lavoro ermeneutico di una voce narrante autodiegetica *sui generis* riconfigura efficacemente, effettuando una ricostruzione puntuale della peculiare *Weltanschauung* dei vari personaggi.

L'io narrante, importa puntualizzare, si mantiene rigorosamente anonimo – un *escamotage* narrativo finalizzato a due principali funzioni: la prima è di stemperare al massimo l'inflessione femminile della prospettiva narrativa al fine di scongiurare un'etichetta critica di “women's novel” concepita come eccessivamente restrittiva, inadeguata alle ambizioni onnicomprensive dell'opera che, secondo l'autrice, animata dagli entusiasmi tipici degli esordi letterari, doveva includere “tutto”<sup>41</sup>. La seconda è di attenuare il cosiddetto ‘privilegio dell'io’ proprio del narratore autodiegetico: si tratta, in altri termini, di una messa in crisi della prerogativa autoriale che possa limitare al massimo la funzione di “telling” per enfatizzare invece lo “showing”<sup>42</sup>, creando l'illusione che siano i vari personaggi di volta in volta a presentarsi ai lettori, fornendo loro tutte le informazioni necessarie senza ricorrere alle formule caratteristiche del narratore, prima fra tutte l'annosa “ora dovete sapere che”<sup>43</sup>. In tal senso, la voce narrante di *Trust* assume la consistenza informale e impalpabile di un “centre of consciousness” d'ispirazione jamesiana, al contempo “[...] recording voice” e “[...] language-machine [...]”<sup>44</sup>.

Tra le qualità più rilevanti che la scrittrice apprezza nell'arte di James spicca altresì l'impronta etica<sup>45</sup>. L'ideologia letteraria del Maestro presuppone, infatti, una concezione dell'arte, per dirla con René Welleck, “che sostenga, rafforzandola, la fiducia umana nell'ordine sociale e morale dell'universo”<sup>46</sup>. A tal riguardo, appuntata Cristina Giorcelli, “questa fiducia implica [...] una visione ancora abbastanza integrata di valori e un mondo ancora regolato da leggi, la più importante delle quali è proprio quella della coscienza”<sup>47</sup>. Tale ‘coscienza etica’ si esprime attraverso una propensione moralistica che, secondo Ozick, troverebbe un precedente rilevante nella parabolistica Talmudica e Chassidica: l'autrice spiega come tale tradizione

41 Cfr. C. Ozick, *We are the Crazy Lady and Other Feisty Feminist Fables*, in *Woman and Writer*, a cura di J. Webber e J. Grumman, Boston-New York, Houghton Mifflin, 1978, p. 289.

42 Cfr. D. Meneghelli, *op. cit.*, p. 227.

43 H. James, Lettera inedita manoscritta a Violet Hunt, 17 agosto 1908, Barrett Collection, University of Virginia, cit. in D. Meneghelli, *op. cit.*, p. 227.

44 C. Ozick, *We are the Crazy Lady and Other Feisty Feminist Fables*, cit., p. 289.

45 Ozick cita anche l'eccezionale coerenza e serietà morale ripetutamente mostrate nella sfera esistenziale, per esempio l'intransigenza manifestata da James nei confronti dell'antisemitismo dell'amico Paul Bourget, atteggiamento tollerato invece da Edith Wharton. Cfr. Eadem, *The Lesson of the Master*, in *Art and Ardor*, cit., p. 293.

46 R. Welleck, *Henry James's Literary Theory and Criticism*, in “American Literature”, XXX (1958), n. 3, p. 320, cit. in C. Giorcelli, *Henry James e l'Italia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968, p. 60.

47 C. Giorcelli, *op. cit.*, pp. 60-61.



sia caratterizzata da una fusione creativa tra morale e narrazione in un rapporto di reciproca dipendenza: "the moral is in the tale, directly, and immediately; without the moral, the tale is nothing"<sup>48</sup>. Come acutamente rilevato da Victor Strandberg, due specifici aspetti di tale struttura vincolano la produzione di Ozick e l'*opus* di Henry James in un rapporto di stretta correlazione. Il primo è l'impiego prevalente, che la scrittrice dichiara di aver appreso dal Maestro, di modelli etici negativi, incarnati cioè in personaggi moralmente fallaci, se non abietti, colpevoli soprattutto – e questo è il secondo aspetto in comune con l'arte jamesiana – di peccati di mistificazione<sup>49</sup>.

All'interno di *Trust* si può agevolmente riscontrare un impianto narrativo fondato su una parabola negativa, segnatamente su una falsificazione dell'originario: il già citato concepimento della stessa narratrice: un segreto scandaloso, occultato da una fitta trama di menzogne, promesse mancate e tradimenti – un ventaglio di declinazioni negative di quella fiducia, "trust", ironicamente evocata nel titolo. Questo clima d'impostura, che aleggia per tutto il romanzo, ha origine dall'inarrestabile necrosi morale dell'ambiente sociale di appartenenza della voce narrante – quell'*upper class* così caratteristica dell'*opus* jamesiano<sup>50</sup> – segnatamente il *jet set* newyorchese del ventennio trenta-cinquanta del Novecento. Si tratta di un ceto moralmente corrotto dalla propria stessa opulenza e divenuto insensibile alle esigenze del reale, in particolare al richiamo della Storia, mai così prepotente e disperato come durante gli anni della seconda guerra mondiale. Un'*upper class* popolata da figure profondamente fasulle, affette da un'inguaribile disonestà intellettuale: "was there nothing that was not a fraud?"<sup>51</sup> si chiede non a caso l'io narrante in apertura dell'opera, al termine della propria stessa cerimonia di laurea dal prestigioso college frequentato dai rampolli delle più influenti famiglie del Paese.

Il tipico esempio di questa classe sociale è la madre dell'io narrante, una figura femminile eccentrica a cui Ozick impartisce il significativo nome di Allegra. Ritenendosi una "woman of comedy", ella conduce la propria vita, appunto, 'allegremente', ovvero alla stregua di un personaggio tipico della commedia di costume, "determined to be taken in by nothing and to respect no one, and to ridicule whatever presented itself as awesome, fearful, or holy"<sup>52</sup>. Il suo *modus operandi* riprende, infatti, alla lettera le dinamiche della *comedy of manners*, in cui gli attori mantengono una parvenza di integrazione nella società dominante mentre, al contempo, vi remano surrettiziamente contro, ingegnandosi per svelarne al pubblico le criticità nascoste, le incongruenze e le ipocrisie. A muovere la donna, qualificandola come una distorsione caricaturale della jamesiana Princess Casamassima<sup>53</sup>,

48 C. Ozick, *The Jamesian Parable. The Sacred Fount*, cit., pp. 55; 58-59; 68; cit. in V. Strandberg, *Greek Mind/Jewish Soul. The Conflicted Art of Cynthia Ozick*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1994, pp. 54-55.

49 *Ibidem*.

50 L. S. Friedman, *op. cit.*, p. 31.

51 C. Ozick, *Trust*, cit., p. 17.

52 Ivi, pp. 15-16.

53 S. Blacher Cohen, *Cynthia Ozick's Comic Art, From Levity to Liturgy*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 27.

non è tuttavia un intento di riformismo sociale, bensì una mera fame di notorietà, l'ambizione di "to be looked at and, if possible, to be talked about", ovvero di distinguersi nel suo ambiente d'origine, tra le altre ereditiere della sua generazione, con una condotta anticonformista e trasgressiva. "She rarely told the truth" – spiega la narratrice – "not because she was an avid liar, but because the truth was too commonplace"<sup>54</sup>.

Allegra attacca il proprio ceto sociale dalle fondamenta, attualizzandone le paranoie, dal timore di furti fino alle possibili minacce politiche eversive. Con una leggerezza perversa, che Ozick dipinge in toni tragicomici, mette in scena una serie di rappresentazioni farsesche, "travesties", appunto, di reati contro il patrimonio e la persona. In un'occasione, simula un furto domestico di gioielli, di cui viene fatto capro espiatorio un ignaro tossicodipendente; successivamente, inscena un attentato dinamitardo in un teatro, provocando il pronto intervento di squadre speciali di artificieri e la chiusura anticipata della rassegna di spettacoli in cartellone<sup>55</sup>.

Attratta dalla prospettiva di un'esistenza *bohémienne*, Allegra abbandona il tetto coniugale per imbarcarsi in una scandalosa convivenza con una strampalata congerie di sedicenti attivisti politici – in gran parte parassiti sociali e profittatori attratti dalla sua enorme opulenza – riuniti in una comune politica da lei stessa fondata nella vasta tenuta di famiglia di Duneacres, ereditata alla morte del padre. Tra questi, figura anche Gustave Tillbeck, poeta mancato, ideologo senz'arte né parte e, soprattutto, consumato seduttore, con cui Allegra allaccia una relazione clandestina. Dal legame nasce una figlia, la voce narrante del romanzo, partorita in gran segreto in Europa. Pochi mesi dopo, Tillbeck abbandona la famiglia, facendo perdere le proprie tracce per più di vent'anni.

Nella figura di Allegra Vand si ravvisa inoltre un esplicito richiamo a un altro tema jamesiano: il contrasto culturale che intercorre tra gli Stati Uniti e l'Europa. Com'è noto, James rileva nel Vecchio mondo un fecondo processo storico di 'civiltà' – vale a dire di definizione, affinamento e consolidamento dei valori, usi e costumi al cuore dell'identità nazionale – all'origine di una ricchezza istituzionale e sociale a suo giudizio assente nella realtà statunitense. Non a caso, il personaggio di Allegra, mostrando un punto di vista tipico del "Master", coglie la contrapposizione tra la solidità del pragmatismo americano e i fasti del sofisticato formalismo europeo. Nonostante la sua educazione statunitense e i suoi trascorsi di attivismo politico nei ranghi del partito comunista – una scelta volta a scandalizzare il *jet set* locale – Allegra Vand deplora, infatti, l'assenza, nella sua terra natale, di una struttura classista, disdegnando l'egualitarismo democratico che, escludendo privilegi di nascita, nega alle classi sociali più facoltose l'ambita distinzione del blasone. Al pari di molti protagonisti del macrotesto di James, l'ereditiera subisce il fascino delle istituzioni gloriose del Vecchio mondo, radicate nella storia, portato di una tradizione millenaria: "I will not say that my

54 C. Ozick, *Trust*, cit., pp. 16-17.

55 Ivi, p. 17.

mother wished to be Queen”, spiega la narratrice, “but she wished for something America could not give her. The trouble was the middle-classness of her home country”. Gli Stati Uniti, pur nella loro prosperità – lamenta, appunto, Allegra – “do not have the style, our palaces are dated nineteen-twenty and our castles are imported piecemeal”<sup>56</sup>. In questa luce, ai suoi occhi, l’Europa assume i tratti utopici di “the fountain of the world [...]”<sup>57</sup>.

#### 4. La “Jewish idea”: l’irruzione della Storia

All’interno di *Trust*, si riscontra un’interessante transizione dalla “Jamesian idea” alla “Jewish idea”, fenomeno descritto, con la consueta arguzia, dalla stessa Ozick: “I began as an American novelist and ended as a Jewish novelist. I Judaized myself as I wrote it”<sup>58</sup>. Si tratta di un’evoluzione da una narrativa incentrata sul retroterra letterario europeo e angloamericano a una scrittura tesa alla valorizzazione dei principi del pensiero ebraico. Un processo che, nel testo, si dipana a partire dal tema internazionale jamesiano, assunto a cuore pulsante di una riflessione storica grazie alla quale Cynthia Ozick espande, riformulandola, la concezione di Europa<sup>59</sup> propria di James – prospettiva necessariamente limitata all’anno della sua scomparsa, il 1916 – fino ad includere il secondo conflitto mondiale e, in particolare, la catastrofe della Shoah.

Nell’estate del 1945, vediamo Allegra accompagnare nel Vecchio continente il secondo marito, Enoch Vand, alto funzionario governativo statunitense incaricato di condurre un censimento dei caduti sotto le persecuzioni naziste. La donna conduce con sé oltreoceano anche la figlia, all’epoca una bambina di dieci anni, allo scopo – di chiara matrice jamesiana – di mostrarle “her Europe of spectacle, dominion, energy and honor... a Europe misted by fame and awe”<sup>60</sup>. Tuttavia, la violenta e traumatica irruzione della Storia ha trasformato l’Europa spensierata e scintillante di *The Ambassadors*, immagine che ancora caratterizza la percezione ingenua di Allegra, in una “goddess of slaughter”, una fonte di “war, death, blood” da cui scaturiscono “the severed limbs of infants [...] in perpetual misbirths”. Controcanto negativo della predetta “fountain of the world”, l’Europa post-bellica, non più ricettacolo di rovine pittoresche e lacerti di un glorioso passato è, dunque, ridotta a una “twisted machine-ruin [...]”. Come osserva, infatti, ironicamente, la voce narrante, Allegra “had come for an elegy and found, where the country churchyard used to be, a mechanized and howling abattoir”. Tuttavia, pur al cospetto di un continente in ginocchio, ancora saturo dell’odore di morte proveniente dalle

56 C. Ozick, *Trust*, cit., p. 67.

57 Ivi, p. 98.

58 S. L. Kremer, *The Splendor Spreads Wide: “Trust” and Cynthia Ozick’s Aggadic Voice*, in “Studies in American Jewish Literature”, (1987), n. 6, p. 25.

59 E. M. Kauvar, *Cynthia Ozick’s Fiction*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 11.

60 C. Ozick, *Trust*, cit., p. 99.

ciminiere dei forni crematori, il personaggio conferma la sua già citata insensibilità, manifestando un'ottusa cecità di fronte alla portata colossale dello sterminio, "all the while she never smelled death there, or thought what that gas might be"<sup>61</sup>.

All'interno del romanzo, l'unica figura a comprendere pienamente il significato della Shoah è l'ebreo Enoch. L'uomo è un "renegade Marxist"<sup>62</sup>, un intellettuale con un passato di attivista comunista rimasto, come tanti suoi correligionari, profondamente deluso dal patto Ribbentrop-Molotov stipulato tra Stalin e Hitler. Nonostante tali trascorsi, Enoch non può dirsi ateo; la sua fede non è però sufficientemente salda – egli avverte la necessità di un segno della presenza di Dio, nei suoi termini "a bush to burn", poiché "mortals require signs"<sup>63</sup>. All'indomani della liberazione, egli trascorre le sue giornate nei campi di sterminio, brulicanti di cadaveri senza nome a cui è chiamato a dare, laddove possibile, una degna sepoltura. Suo malgrado testimone oculare del male assoluto, Enoch coglie immediatamente la pervicace continuità della Shoah, la sua caratteristica propensione a perdurare ben oltre l'apparente termine degli eventi:

there are crimes that can't be forgotten. [...] There are crimes which time chooses to memorialize instead of mitigate. Human crime is a bloated craw, there's no waiting for it to finish because no matter how full it seems to be it only stretches for more, it's tremendous, both in itself and cumulatively, it's turned into an enormity of enormities – it's left the human dimension, it's vanished out of politics and gone to fertilize history, that's the thing!<sup>64</sup>

La macabra missione di Enoch di diventare "adviser to corpses, an *amicus curiae* with respect to corpses, a judge, jury, witness, committeeman, representative, and confidant of corpses"<sup>65</sup> costituisce l'occasione per Cynthia Ozick di compiere un ulteriore passo, nel romanzo, nella direzione squisitamente religiosa che caratterizzerà la sua successiva produzione letteraria e saggistica. Le vicende del personaggio sopra citato, infatti, permettono all'autrice di illustrare figuramente anche i complessi risvolti teologici della Shoah, in particolare il netto mutamento di paradigmi cagionato da quest'ultima nell'ambito dell'ortodossia giudaica. Al fine di chiarire tale punto, pare utile citare nuovamente Arthur Allen Cohen. Secondo il teologo, la Shoah, nei suoi termini concettualizzata come il "*tremendum*", avrebbe inferto un *vulnus* irreparabile in primo luogo al teismo ebraico tradizionale:

[...] un intero modo di considerare l'universo – l'assolutezza monopolare di valori e trascendenze tipica del giudaismo e del cristianesimo – riposa su un ordine nel quale tutti i significati conducono a Colui che è, il Dio che significa, Colui che elargisce ogni senso e assicura la sovranità del significato stesso. Ma questo Dio del significato non può essere il garante di un ordine antico (solo in questo senso sarebbe il "Dio

61 Ivi, p. 127.

62 Ivi, p. 221.

63 Ivi, p. 224.

64 Ivi, p. 226.

65 Ivi, p. 85.

che è morto”), ma dovrebbe piuttosto essere un Dio concepito ex novo, perché chiaramente lui e noi in questo secolo abbiamo a che fare con un’enormità senza senso che ha chiuso per sempre quell’epoca di illusioni nella quale il significato era pieno di giudizio e di speranza.<sup>66</sup>

Tutto ciò avrebbe determinato una radicale rimodulazione del Sacro: il divino di concezione post-Shoah risulterebbe, nei termini di Cohen, notevolmente ridimensionato nella sfera del potere e del controllo sul mondo. La presa di coscienza della mancata onnipotenza divina concorrerebbe, dunque, a emancipare l’umanità, responsabilizzandola nei confronti di un destino che è in suo potere rendere messianico, un destino improntato all’agognata redenzione finale.

Cohen sottolinea, inoltre, come la Shoah abbia definitivamente mutato i termini della relazione tra Dio e il suo popolo. A suo avviso, gli ebrei sono chiamati a guardare al “*tremendum*” come a un momento decisivo nel loro rapporto con l’Eterno. Egli cita, a titolo esemplificativo, l’*Aggadab* di *Pesab*, la quale raccomanda che “ogni ebreo consideri se stesso come se fosse uscito di persona dall’Egitto”<sup>67</sup>. La medesima condotta deve applicarsi anche alla Shoah. In questa luce, scrive Cohen, il “*tremendum*”, analogamente ad altri eventi storici di notevole influenza sul popolo ebraico – le rivelazioni sul Sinai o il già citato esodo dall’Egitto, per esempio – deve incorporarsi a pieno titolo nella liturgia ebraica<sup>68</sup>.

Non deve pertanto stupire come, all’interno del romanzo di Ozick, la figura di Enoch sia caratterizzata da un’evidente matrice biblica, segnatamente il Libro di Enoch, testo apocrifo di tenore profetico e visionario, incentrato sul giudizio finale di Dio nei confronti dell’umanità e sull’anelito messianico alla redenzione del mondo. Nella sezione del romanzo intitolata “Europe”, la voce narrante si avvale, infatti, frequentemente di metafore confessionali per rappresentare il personaggio, ivi concepito alternativamente come profeta, sommo sacerdote e visionario. Si noti, in primo luogo, come l’io narrante raffiguri Enoch nei termini di uno “scholar-saint”,

maybe Maimonides, feeding data to... History or, what is more probable, the grim-faced nymph Geopolitica [...] Still, whoever she was, he vilified her roundly; his imprecations were sly but to the point. He cursed her for the smoke and the cinders and the corpses, and pleaded for the Evil Inclination and the Angel of Death jointly to carry her off.<sup>69</sup>

Sebbene le divinità sopra richiamate siano di matrice secolare, la narratrice tende a sovrapporre, nel testo, la dimensione storica e geopolitica a quella confessionale propria della religione ebraica, a tratti fondendole in un tutt’uno inestricabile. Si veda, a titolo esemplificativo, la procedura burocratica di abbinamento dei caduti ai relativi lager di provenienza, ivi assimilata a una liturgia officiata dallo stesso

66 A. A. Cohen, *Il tremendum. Un’interpretazione teologica dell’Olocausto*, a cura e trad. it. di Massimo Giuliani, Brescia, Morcelliana, 2013, p. 18.

67 Ivi, p. 42.

68 *Ibidem*.

69 C. Ozick, *Trust*, cit., p. 97.

Enoch. Più precisamente, si tratta di un rituale che la voce narrante immagina rivolto a un Dio post-concentrazionario, una litania innalzata a un “deaf heaven”, un Eterno sordo alle disgrazie terrene dell’umanità, evidentemente privo di controllo sugli accadimenti mondo:

“Go on,” he ordered, and set them to work again by the elevation of a single finger. “Lev Ben-zion Preiserowicz,” intoned the first assistant. “Auschwitz,” answered the other. “Wladzia Bazanowska.” “Belsen.” “Schmul Noach Pincus.” “Buchenwald,” came the echo, slow as a thorn. “Velvel Kupperschmid.” “Dachau,” the voice fell like an axe. “Wolfgang Edmund Landau-Weber.” “Buchenwald,” the reader yawned. “Roza Itte Gottfried.” “Belsen,” said Enoch’s young assistant, picking at his teeth with an ivory thumbnail. They went on in this manner unremittingly; [...] I was soon bored. It was like what I imagined prayer to be, full of attack and ebb, flow and useless drain, foolish because clearly nobody heard, neither deaf heaven nor the dry-lipped deafer communicants.<sup>70</sup>

Si consideri un altro episodio della sezione “Europe”, in particolare una scena chiave che vede un emozionato Enoch stringere al petto, con profonda riverenza e devozione, un registro contenente i dati anagrafici dei caduti della Shoah, “as though it contained life”. Si tratta, a ben vedere, delle uniche testimonianze superstiti del passaggio terreno di un’intera generazione e, al contempo, della sua irrimediabile scomparsa sotto l’impietosa falce della storia. Non a caso, la narratrice conferisce a tale documento storico un valore sacrale, assimilandolo a Urim e Thummin, rispettivamente “luce” e “perfezione”<sup>71</sup>, misteriosi oggetti culturali che, secondo la tradizione del Libro dell’Esodo, sarebbero posti sul pettorale del sommo sacerdote del popolo ebraico nell’imminenza del suo incontro con l’Eterno<sup>72</sup>. Si noti, inoltre, come, nella medesima circostanza, l’io narrante attribuisca allo stesso Enoch la facoltà divina di evocare niente meno la *Shechina*, la presenza fisica di Dio in terra:

he clung to it in the fancy that it had powers still untried, and might, if he lowered his head in just such a way and showed himself preoccupied and possessed and willing to dare, then and there call out the Shechina in a blazing presence too terrible to remember afterward, as the excruciations of giving birth yield their own forgettings; and he wore on his body that book of woe as he might have worn Urim and Thummim.<sup>73</sup>

La predetta sezione si conclude con un esplicito apparentamento figurale del personaggio di Enoch al profeta Ezechiele:

perhaps he believed he was a failed Ezekiel. Thigh-deep in all those names and designations crumbled, a million times over, into ash, and the ash of ash – he could not recall them into flesh and sinew (what would renewal bring but smoke?); and even if he had been able, who would summon in them the wind of life?<sup>74</sup>

70 Ivi, p. 95.

71 P. Birnbaum, *A Book of Jewish Concepts*, New York, Hebrew Publishings, 1964, p. 24.

72 Es 28,30.

73 C. Ozick, *Trust*, cit., p. 124.

74 Ivi, p. 128.

Giova, a tal riguardo, puntualizzare come il Libro di Ezechiele sia suddiviso in tre sezioni: nelle prime due, il profeta denuncia l'empietà del suo popolo e, contestualmente, annuncia l'imminenza del giudizio di Dio su di esso, predicando, tra l'altro, anche la caduta di Gerusalemme e la conseguente distruzione del Tempio. Nella sezione conclusiva egli guarda, invece, con incrollabile fede alla venuta del Messia. Significativamente, all'interno del testo di Ozick, la figura di Enoch/Ezechiele è descritta come "fallimentare" poiché, a pochi mesi dalla fine delle ostilità, di fronte alle pile di cadaveri, e alle ceneri delle vittime ebraiche dei forni crematori, le prospettive messianiche di redenzione paiono, ovviamente, inconcepibili<sup>75</sup>. Come si darà conto a breve, il riferimento a Ezechiele concorre, tuttavia, a prefigurare l'evoluzione del personaggio verso una nuova consapevolezza religiosa.

Conclusa l'esperienza europea, Enoch fa ritorno negli Stati Uniti. Lo ritroviamo a dieci anni dalla fine della guerra, nel pieno dei *Tranquilized Fifties*, ancora ossessionato dai ricordi della barbarie di cui è stato testimone, memoria cristallizzata nella sua psiche in un'immobilità traumatica, che la voce narrante caratterizza, in un primo tempo, nei termini di uno spirito maligno:

for what could it have been other than a dybbuk which had entered him and had taken hold of his escaped Babylonian intellect and his infidel compassion? – the dybbuk of all the lost dead, the dybbuk of the martyrs, the dybbuk of the slaughtered millions, the dybbuk of cinder and smoke, the succubus Europa who lay crouched at his organ with her teeth in his bludgeoned tissue?<sup>76</sup>

In un secondo tempo, con un'intuizione epifanica, la narratrice penetra finalmente il reale stato d'animo del patrigno. Lo spirito dell'uomo, non a caso nuovamente accostato al sommo sacerdote del Tempio, pare permeato da un intenso sentimento religioso. Al pari dell'omonimo patriarca antidiluviano, Enoch è animato da un vivo anelito al giudizio divino, alla restaurazione del culto e all'avvento del Messia.

I comprehended him at last. I saw what he waited for, the extraordinary sign, the consecrated demonstration, which he did not dare to name Messiah. He was waiting for the deliverance of history. I saw him: he had been formed at Creation, he had been witness at Sinai, and he went on raptly waiting as those obsessed by timelessness always wait. He kept his bare secret vigil as devotedly as the high priest of the Temple in the moment of the utterance of the Name of Names with the Holy of Holies. He awaited justice for the wicked and mercy for the destroyed. He awaited the oblivion of devouring Europe.<sup>77</sup>

Questa attesa di carattere messianico segna l'inequivocabile trasformazione di Enoch in un ebreo osservante. Non a caso, l'epilogo del romanzo lo vede impegnato in uno studio sistematico dei testi sacri, al cui interno, evidentemente, egli sente di poter finalmente rintracciare i tanto sospirati "segni" dell'esistenza di Dio:

75 S. L. Kremer, *The Splendor Spreads Wide: "Trust" and Cynthia Ozick's Aggadic Voice*, cit., p. 23.

76 C. Ozick, *Trust*, cit., p. 236.

77 *Ibidem*.

then he began taking lessons in Hebrew from a refugee my mother imported from Oslo. She had met him in the art museum there on one of her trips. [...]. Under the refugee's tutelage Enoch read the Bible all the way through in Hebrew. It took him three years. [...] At the end of that time Enoch began the study of the Ethics of the Fathers. It was an easy book and took two months. Then he asked for the whole Talmud.<sup>78</sup>

Nell'alveo figurale del romanzo, la parabola esistenziale di Enoch rappresenta un modello edificante di condotta morale, un esempio di apertura alla dimensione trascendente della natura giudaica attraverso l'adesione volontaria, nel segno della fiducia, alla storia della salvezza, ivi rappresentata dal culto del comune retaggio spirituale del Libro.

## 5. Conclusioni

Nell'ambito della produzione letteraria ozickiana, *Trust* si configura come un'opera di transizione, al cui interno la "Jamesian idea" e la "Jewish idea" si compenetrano felicemente, fondendosi in un testo di ampio respiro – un crogiolo di temi, motivi e problematiche che la scrittrice svilupperà nella sua produzione successiva<sup>79</sup>. La lunga e laboriosa lavorazione del romanzo, durata ben sette anni ha, infatti, coinciso con la maturazione letteraria, filosofica e teologica dell'autrice, fenomeno sintetizzabile nei termini di una proficua evoluzione dal secolare al sacro. Cuore pulsante della sua produzione successiva, caratterizzata da scrittura creativa e saggistica sarà, per l'appunto, sia in ambito tematico, sia metodologico, il patrimonio scritturale giudaico, patrimonio che da sempre costituisce il collante identitario privilegiato, la patria e 'casa' comune degli ebrei – in altri termini, quella trascendenza che Ozick considera un fattore indispensabile ai fini della sopravvivenza stessa della comunità ebraica.

<sup>78</sup> Ivi, p. 639.

<sup>79</sup> Oltre al già citato tema jamesiano, il romanzo presenta una versione ancora *in nuce* di tematiche care alla scrittrice newyorchese, prima fra tutte il conflitto tra Pan e Mosè, ovvero tra idolatria ed ebraismo, argomento puntualmente ripreso in *The Pagan Rabbi and Other Stories* (1971), *Bloodshed and Three Novellas* (1976) e in *The Puttermesser Papers* (1997), in particolare nel capitolo "Puttermesser and Xanthippe".