

DEMONI E *DYBBUKIM*: IL SOPRANNATURALE NEI RACCONTI ‘AMERICANI’ DI ISAAC BASHEVIS SINGER

STEFANIA RUTIGLIANO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI “ALDO MORO”

Abstract - This article focuses on the theme of the afterlife in I.B. Singer’s short stories by referring to demons. The demonic marks elements taken from Jewish folklore, but it is also a sign of a reflection on the afterlife that together with the historical and memorial possibility of the survival of Jewish culture after the Shoah intercepts the religious, sacred and superstitious dimension of life after death. In fact, in the short story *The Last Demon*, the *dybbuk* becomes an explicit metaphor for literary writing seen as the only possibility of survival for the world wiped out by Nazism, an issue, that of survival through storytelling, which more generally concerns the very choice of writing in Yiddish (and of taking part in the American translations of his own works, even self-translating them) and which bases the narrative on the urgency of constructing a transgenerational memory even implied in the biblical prescription to remember (*zakhor*).

The destroyed world of the Polish *shtetlach* is an afterlife, a world far away in time and space, when Singer writes about it. In his short stories the figures of the *dybbukim* - i.e. supernatural beings, demons or wandering spirits of the dead in search of a body to re-enter - can be seen as a useful trace of the interference between the real world and the supernatural dimension. Such an interference is referred to by certain existential themes such as loneliness, death or love, which are dealt with in numerous stories that show traces and forms of the supernatural in modern life, as it is typically marked by the tension between the sacred and the secular. There are also ironic declinations of the theme, which can be framed in the context of the tension between Jewish mysticism and rationalism, as in the fine example of *Taibele and her Demon*.

After developing the analysis through a selection of I.B. Singer’s short stories, the article considers some of their adaptations for film and theatre: *Love Comes lately (Bis später Max!)*, a 2007 comedy by Jan Schütte based on the short stories *Alone*, *The Briefcase* and *Old Love*; *Taibele and her Demon* by Moni Ovadia and Pamela Villorosi (1995, from the short story of the same name by I.B. Singer); and *A Shed, the Demon of Tishevitz* (from the short story *The Last Demon*, which in Yiddish is titled *Mayse Tishevitz*) by Olek Mincer from 2011.

Keywords: I.B. Singer; *Dybbuk*; Supernatural; Secularisation; Modernity.

1. Il narratore *dybbuk*

I am the last, a refugee
(Singer 1984, p. 186).

Intrappolato in un presente immobile, il demone di Tishevitz si attribuisce un destino di solitudine e di esilio. *The Last Demon* parla da un tempo postumo, dopo che lo sterminio nazista è entrato nella storia spopolando le comunità ebraico-orientali e spingendone la realtà in una dimensione spettrale: “I’ve seen it all, the destruction of Tishevitz, the destruction of Poland. There are no more Jews, no more demons” (Singer 1984, p. 186). La presenza del *dybbuk*¹ in un mondo trionfato dal male esprime metaforicamente la condizione della scrittura di Isaac Bashevis Singer² dopo la Shoah: l’immagine del demone che si nutre delle lettere di un libro di racconti yiddish abbandonato in una polverosa soffitta rimanda a un’idea della scrittura come spazio di sopravvivenza di un mondo scomparso

¹ I demoni sono concepiti come spiriti disincarnati in *Gen. Rabbah*, VII, 5. Cohen 1999, pp. 312-323.

² In un’intervista Singer ha esplicitamente affermato: “I’m possessed by my demons”, responsabili “for my vision and my expression” (Blocker J.– Elman R. 1963, p. 371).

insieme al suo sistema di valori, lo stesso che l'autore restituisce nelle sue storie scritte in yiddish e poi tradotte in americano.

Nel racconto-monologo *The Last Demon* il passato torna a possedere il presente, interrompendo il lineare trascorrere per dare voce alla propria storia: fatti e azioni non possono accadere, ma soltanto ripetersi attraverso la memoria. In quanto evocazione di un mondo perduto, teatro di situazioni umane generate solo dal raccontare, la narrazione si fonda sulla memoria ebraico-ortodossa custodita dall'esperienza est-europea, impegnandosi a restituirla in una traiettoria transgenerazionale che accoglie la prescrizione biblica di ricordare (*zakhor*). Una scrittura demonica, quindi, perché riferita a una realtà non più viva o luogo di quella possessione che a Singer appare cifra dell'umano. Se il demonico imita, invertendolo, il sacro (Lévinas 1977), il *dybbuk* del racconto, che letteralmente si nutre dei caratteri ebraici dello yiddish, orbita in una dimensione tragicamente afferente al sacro, irrinunciabile riferimento per l'autore polacco emigrato in America nel 1935.

Il passaggio dal vecchio al nuovo mondo (Mortara di Veroli 1971), analogo a quello dall'antico al moderno, “dalla sacralità cosmica alla profanità della storia” (Quinzio 1997, p. 20), diventa per Singer la sfida a superare la separazione tra sacro e profano come nel concetto ebraico di *shekinah* (la presenza divina nel mondo). Così nelle sue storie la religiosa quotidianità degli *shtetlach* polacchi si fonde con il ritmo americano, lo yiddish con l'inglese. Proprio il legame tra la lingua yiddish e il mondo lontano degli *shtetlach*, ricostruiti senza troppo indulgere alla nostalgia (Sontag 1962), è valorizzato come componente essenziale dell'identità ebraica storica e moderna: “Yiddish is our memory, the bridge between our yesterday and our today, between the diaspora and Israel” (Singer 1967/68, p. 72).

L'intenzione di fare rivivere il passato nel presente da un lato fa leva sulla vocazione letteraria a rendere possibile l'impossibile, evocando un'assenza come presenza. “Everything is possible, as it is written in the Wisdom of the Fathers” (Singer 1984, p. 3) sostiene Gimpel, lo *shlemiel* (idiota) saggio (con un'ironia tipica della tradizione yiddish), che si fa portavoce della contiguità tra letteratura e verità: lo *shlemiel* divenuto *magghid*, cantastorie errante, afferma infatti che “No doubt this world is entirely an imaginary world but it is only once removed from the true world” (Singer 1984, p. 14).

Dall'altro lato i falsi messia, i fatti soprannaturali e tutti i temi ereditati dalla *qabbalah*, dal Sabbatanesimo e dall'eresia frankista segnano l'appartenenza di Singer a una tradizione yiddish e più ampiamente ebraica (Malin 1969, p. 9), che paradossalmente lo aliena sia dagli ebrei assimilati sia dagli ortodossi. L'io autobiografico di *A Young Boy in Search of God* constata la doppia estraneità derivante dal suo radicamento nella spiritualità medievale, fatta di demoni, cabbalisti, *dybbukim*, su cui si edificava la tradizione yiddish precedente all'*haskalah* (illuminismo ebraico): “I wrote about spirits, demons, cabalists, dybbuks [...] I saw to my astonishment that I belonged neither to my own people nor to any other peoples” (Singer 1984a, p. 35).

Conta inoltre il dato biografico che i racconti, eccetto pochi iniziali e il primo romanzo, *Satan in Goray* (1934), siano stati scritti in America dopo la distruzione degli *shtetlach*, quindi a una doppia distanza, temporale e geografica. Se tutti i suoi racconti consolidano l'idea di una scrittura che cerca demonicamente di reimpossessarsi di un mondo che è ormai un aldilà, quelli ambientati oltreoceano³

³ *Alone* (1962) poi incluso in Singer 1964 e in Singer 1984; *A Wedding in Brownsville* in «Commentary», XXXVII (1964) poi in Singer 1964; *The Séance* (1965) poi in Singer 1968 e in Singer 1984; *The Secret* (1965) poi in Singer 1985; *Powers* (1967) poi in Singer 1970 e in Singer 1984; *The Letter Writer* (1968) poi in Singer 1968 e in Singer 1984; *The Key* (1969) poi in Singer 1970; *The Cafeteria* (1969) poi in Singer 1970 e in Singer 1984; *The Joke* (1970) poi in Singer 1970 e in Singer 1984; *The Cabbalist of East Broadway* (1971) poi in Singer 1973 e in Singer 1984; *A Day in Coney Island* (1972) poi in Singer 1973 e in Singer 1984; *Escape from Civilization* (1972) poi in Singer 1973 e in Singer 1984; *Neighbors* (1972) poi in Singer 1973 e in Singer 1984; *The Briefcase* (1973) poi in Singer 1973; *Her Son* (1973) poi in Singer 1973; *Sam Palka and David Vishkover* (1974) poi in Singer 1975; *The Yerning Heifer* (1974) poi in Singer 1975 e in Singer 1984; *Old Love* (1975) poi in Singer 1975 e in Singer 1984; *The Admirer* (1975) poi in Singer 1975 e in Singer (1984); *The Reencounter* in Singer 1979 e in Singer 1984; *The Psychic Journey* (1976) – ambientato parte in America e parte in Israele – poi in Singer 1979 e in Singer 1984; *The Safe Deposit* in Singer 1979; *The Enemy* in Singer 1985. *The Captive*, *Property*, *The Bishop's Robe*, *Lost*, *The Third One*, *The Egotist*, *The Beard*, *The Lecture* in Singer 1973. Sono ambientati

articolano il passato in un radicale confronto con il presente: “my American stories deal with the Yiddish-speaking immigrants from Poland, so as to ensure that I know not only their present way of life, but *their roots* – their history, their ways of thinking and expressing themselves” (Singer 1973, *Author's Note*). I protagonisti dei racconti americani continuano a essere ebrei orientali, ora ritratti non più come parte di una comunità ma come individui isolati che si sforzano di entrare nella modernità. La nuova attualità metropolitana è raccontata in prima persona da uno scrittore, quasi una controfigura di Isaac Bashevis Singer, che riflette sulla propria funzione. Così l'autore-*dybbuk* si mette in gioco alla ricerca dell'equilibrio possibile con il mondo di ieri fra presenze originali e ombre. Si è parlato di un'estetica dell'eterno passato, che Singer userebbe “as his temporal version of the eternal point of view” (Buchen 1968, p. 205). Se l'esilio dalle proprie radici diventa la condizione chiave di cui anche il narratore-*dybbuk* è figura, la verità consegnata dalla letteratura ricongiunge al proprio sé: “After lengthy stumbling and groping I rediscovered what I had been carrying within me the whole time” (Singer 1984a, p. 97).

2. L'esilio moderno: il demone della solitudine in America

A differenza dei personaggi ritratti nelle comunità ebraico-orientali, i protagonisti delle storie ambientate in America vivono una solitudine che, se da un lato sembra raccogliere e universalizzare l'esilio come categoria teologica ed esperienza storica degli ebrei, dall'altro diventa sintomo di una fede vacillante.

Uno dei primi racconti ambientati in America è intitolato proprio *Alone*. È la storia di uno scontro con il fondo misterioso della realtà, annunciato già dalle parole iniziali: “Many times in the past I have wished the impossible [...] – and then it happened. But though my wish came true, it was in such a topsyturvy way that it appeared the Hidden Powers were trying to show me I didn't understand my own needs” (Singer 1984, p. 140).

L'*incipit* ironico popola di forze nascoste la realtà del racconto. Inspiegabilmente – a meno di non credere, come insinua lo stesso io narrante, di essere stato esaudito da un diavolelto – il protagonista si libera dal caos che aveva turbato la sua vacanza a Miami Beach: l'albergo chiude. Un nuovo albergo vuoto circonda di solitudine l'io narrante – che si sente come “a ghost, cut off from everything” (ivi, p. 142) – e favorisce il suo incontro con l'ignoto, con il mistero dell'universo portandolo a chiedersi: “Who is behind the world of appearance? Is it Substance with its Infinite Attributes? Is it the Monad of all Monads? Is it the Absolute, Blind Will, the Unconscious? Some kind of superior being has to be hidden in back of all these illusions” (ivi, p. 142). Durante un uragano, descritto come una primordiale conflagrazione di elementi che ricorda il *Tohu* e il *Bohu* nella creazione dell'universo, il protagonista è intimorito dall'apparizione della portiera cubana, adombrata dal sospetto di essere una strega o uno spirito delle tenebre. La realtà allucinatoria sfuma in un sogno che culmina nel corteo funebre di “a complete tribe annihilated” (Singer 1981, p. 146), quindi con un evidente riferimento alla storia: infatti al suo risveglio il protagonista intrattiene con la portiera una conversazione che rimanda allo sterminio. Nella conclusione un mondo demonico coesiste con la realtà: “The Cuban woman looked at me crookedly – a witch who had failed in her witchcraft, a silent partner of the demons surrounding me and of their cunning tricks” (ivi, p. 148).

Nell'ambiguità dell'esperienza ironica e surreale di *Alone* si rinviene una forma della ricerca cosmogonica che Singer affronta anche in alcuni racconti 'polacchi', come nella prospettiva eretica di *Something is There* – (Singer 1984). In *Alone* il protagonista non è più il Rebbe, ben consapevole che “Satan was talking to him” (ivi, p. 330) e infine ricongiunto a Dio, ma la domanda sul mistero dell'universo resta. *Something is There* si chiude pacificandosi nell'esistenza di Dio, mentre il primo

parte in Polonia e parte in America sia *A Tale of two Sisters* (1974), poi in Singer 1975 e in Singer 1984, sia *Three Encounters* (1974) successivamente pubblicato in Singer 1975 e in Singer 1984. È ambientato in America solo nell'ultima parte *The Little Shoemakers* (1945) poi in Singer 1984.

racconto americano termina con i crudeli tiri del maligno, ipotizzando la consistenza delle presenze demoniche che sconquassano l'universo⁴. Analogamente in *The Briefcase* sia lo sfortunato caso di smarrimento della valigetta contenente gli appunti per il convegno e le carte di credito, sia l'equivoco sul nome dell'albergo mettono in scena uno di quei casi apparentemente allestiti dai demoni per svago, ironizzando sulla debolezza dell'essere umano schiacciato o dal soprannaturale o dalla civiltà.

In un universo che non si lascia più comprendere da una prospettiva teologica, come quello raccontato nelle storie ambientate in America, il dubbio tormenta individui smarriti. Un tema cruciale e ricorrente su cui misurare la crisi di fede che sradica i personaggi nel Nuovo Mondo è l'esistenza dopo la morte. Sull'immortalità si incentra *The Reencounter* denunciandone l'insensatezza. Max Greitzer, avvertito della morte di una sua ex amante, comprende di essere anch'egli defunto. Alla sconvolgente agnizione segue una condizione di incertezza, metafora del vano percorso dei mortali sulla terra, culminante nel disincanto finale: "And Max Greitzer answered. 'Of all my disenchantments, immortality is the greatest'" (ivi, p. 591). Alla vanità approdano anche in *A Wedding in Brownsville* le riflessioni del dottor Margolin: "Was immortality possible? Was there such a thing as the soul? All the arguments for and against weren't worth a pinch of dust" (Singer 1964, p. 196).

La morte come causa di solitudine e inquietudine segna il racconto *The Key*, che descrive una forma metropolitana della possessione con immaginarie potenze infernali che tormentano la vita di Bessie. La diffidente protagonista vive imprigionata dai propri fantasmi mentali in una quotidianità angosciata. Il culmine è l'episodio della chiave che si spezza nella serratura, acuendo il senso di esclusione di Bessie, ma creando l'occasione per un cambiamento di prospettiva. Dopo aver trascorso l'intera notte per strada, ella si libera dalle proprie paure e ristabilisce un contatto positivo con l'esterno. Le si apre una nuova visione delle cose: "I was possessed, completely not myself. How else can it be explained? [...] The broken key had opened a door in her brain that had shut when Sam died" (Singer 1970, p. 46). Il lutto l'aveva estraniata dal mondo, ma alla riconciliazione con la vita, che trasforma l'episodio della chiave in un'epifania, succede quella con la morte: in sogno Bessie incontra Sam, il suo defunto marito, e si sente accolta da una voce che intona *mazel tov*. Avverte così la presenza di una dimensione altra, sovrapposta al mero fenomenico, che pone la domanda sulla conoscibilità del mondo e quindi dell'aldilà.

Su temi simili insiste *Old Love*, racconto del fugace incontro fra due persone già avanti negli anni, entrambe segnate dalla morte dei propri cari. I sogni anche qui hanno una funzione importante, offrendo un rifugio dalla vita e dal suo peso mortale: nelle trame oniriche tutte le persone scomparse sono ancora in vita e anche i luoghi – New York, il paese natale in Polonia e Miami Beach – si sovrappongono. L'incerto legame tra Harry Bendiner e la sua vicina Ethel Brokeles lo strappa brevemente alla rassegnazione – "Well, it's no longer my world. Once you pass eighty, you're as good as a corpse" (Singer 1984, p. 421) – ma è interrotto dal suicidio di Ethel che con un biglietto gli spiega di dover raggiungere il suo defunto marito e lo prega di recitare il *qaddish* (la preghiera per i morti) per lei. Il mattino dopo, in uno stato di semi veglia, Harry riflette sulla vanità di tutte le fatiche umane.

Nei racconti americani quindi Singer ricorre alla dimensione onirica o allucinatoria per dare adito al soprannaturale della tradizione popolare ebraico-polacca – la presenza dei demoni, l'incontro con l'aldilà, la speranza di un'esistenza ultraterrena – in una forma accettabile per la modernità laica.

⁴ Riferendosi all'esperienza descritta in *Alone* G. Farrell afferma: "the psychological and the illusory are metaphors of cosmic dilemma, rather than, as many critics would have it, the other way around. And the narrator's disorientation amid the polyphony of illusion created by the imps is a metaphor not only of a befuddled psyche, but of a collapsed cosmos" (G. Farrell 1996, p. 83).

3. L'enigma della modernità: il soprannaturale oltreoceano

Anche lontano dallo *shtetl* resiste l'alone misterioso che avvolge la vita. La realtà americana è attraversata improvvisamente da visioni, frammenti onirici che smagliano la razionalità su cui si fonda il Nuovo Mondo. Qui il folklore ebraico diviene una lente deformante la linearità del quotidiano e perciò capace di decifrarne le ombre. Più che della sopravvivenza di antiche idee ebraiche, si tratterebbe della viva sensibilità, nel caso di Singer da quelle veicolata, alle manifestazioni del soprannaturale come elemento spirituale, religioso e letterario (Alter 1973).

Forme e figure del soprannaturale richiedono infatti una sospensione di incredulità che corrisponde alla cifra religiosa presente nella scrittura di Singer: come dice Gimpel, "Whatever doesn't really happen is dreamed at night. It happens to one if it doesn't happen to another, tomorrow if not today, or a century hence if not next year" (Singer 1984, p. 14).

Sottolineando la spaccatura fra il soprannaturale e la modernità, *Lost* ripercorre la contrapposizione fra superstizione e razionalismo introdotta dall'illuminismo ebraico⁵. Pur accettando fatalisticamente l'improvvisa scomparsa della moglie, Sam Opal rabbrivisce all'idea che "If matter can turn to nothing, all of nature is a nightmare" (Singer 1973, p. 192). L'incubo si protrae nel finale del racconto nell'ipotesi di un legame fra la donna e un *dibbuk*, e ancor più della presenza indisturbata e insospettata dei demoni fra le persone 'normali'.

Il soprannaturale irrompe in *A Wedding in Brownsville* e in *The Cafeteria* nella forma di visioni dall'aldilà: nel primo racconto l'allucinazione riguarda l'incontro con una donna, grande amore dell'io narrante al tempo della vita a Sencimin. La grazia di Sencimin che rivive nel volto di Raizel segna l'irruzione del passato nel presente e dà consistenza al mondo scomparso, cui si riferivano pure le parole udite durante la festa: "died, shot, burned" (Singer 1964, p. 200). La morte aleggia tra gli ospiti, evocata dalle loro conversazioni, e lungo l'intero racconto come nell'incidente d'auto incontrato per strada o quando dal taxi il protagonista osserva una scena sinistra che gli rievoca la reincarnazione: "The people at the bar seemed to have something unearthly about them, as if they were being punished here for sins committed in another incarnation" (Singer 1964, p. 197). La morte piomba col suo peso storico e metaforico, alterando la differenza fra realtà e allucinazione. Ne è prova l'incredulità del protagonista circa l'identità della donna e la confusione che lo investe quando sospetta di essere stato vittima, e non semplice spettatore, dell'incidente automobilistico accaduto quella sera. È disorientato al punto da dubitare dell'esistenza di Raizel, riportandola a un fenomeno di spiritismo:

He had heard of such a state – what was it called? Hovering in the World of Twilight. The Astral Body wandering in semi-consciousness, detached from the flesh, without being able to reach its destination, clinging to the illusions and vanities of the past. But could there be any truth to all this superstition? No, as far as he was concerned, it was nothing but wishful thinking. Besides, this kind of survival would be less than oblivion (Singer 1964, p. 205).

In *The Cafeteria* una scena irreali, affollata di figure provenienti dall'aldilà, si apre a Esther, che vede in una tavola calda di Broadway una riunione delle SS presieduta da Hitler. Il confine tra la

⁵ Singer era cresciuto nelle due anime dell'ebraismo, quella ortodossa e quella illuminata, incarnate rispettivamente da suo padre, Pinches Menachem, appartenente alla comunità legata al rabbino di Radzymin, *leader* carismatico del movimento hasidico, e da sua madre, Bat-Sheba, figlia del rabbino di Bilgoray e appartenente a una dinastia di oppositori del hasidismo, i *mitnaghedim*. Uno dei racconti di *In my Father's Court* (1966), che nella traduzione italiana reca il titolo *Perché le oche gridavano*, è un esempio delle due prospettive contrapposte e indica la preferenza di Isaac per il misterioso e l'irrazionale: "Per quanto fossi terrorizzato, pregavo dentro di me con tutte le forze perché le oche *gridassero*, gridassero così forte che la gente, per strada, potesse udirle e correre su. Ma purtroppo le oche non gridarono: stettero zitte come solo due oche morte e senza laringe possono stare" (Singer 2001, p. 29). L'ortodossia del padre, desideroso di allontanare dai figli il razionalismo dilagante, apre al giovane Isaac la lettura di molti testi del folklore ebraico, anche se la rigidità religiosa paterna non sarà accolta da Isaac, né da suo fratello Israel, né dalla sorella Hindele, tutti dediti alla letteratura secolare (Hadda 1997).

vita e la morte è evidentemente alterato: “Is there no death? Or is there no life?” (Singer 1964, p. 300). Un relativismo che concede anche alla visione controfattuale di Esther una certa coerenza legittimando la convinzione di una trascendenza oltre i fenomeni:

I thought about what Esther had told me of seeing Hitler in the cafeteria. It had seemed utter nonsense, but now I began to reappraise the idea. If time and space are nothing more than forms of perception, as Kant argues, and quality, quantity, causality are only categories of thinking, why shouldn't Hitler confer with his Nazis in a cafeteria on Broadway? Esther didn't sound insane. She had seen a piece of reality that the heavenly censorship prohibits as a rule. She had caught a glimpse behind the curtain of the phenomena (Ivi, p. 300).

Il finale racconta il desiderio di sciogliere il dubbio sulla presunta morte della donna e metaforicamente lo sforzo gnoseologico rivolto a tutta l'esistenza.

La morte che sconfina nella vita col segno del soprannaturale torna nel racconto *The Letter Writer*. Herman Gombiner – o Chaim David, come si chiamava quando abitava a Kalomin – rimasto senza familiari in seguito allo sterminio, mantiene una fitta corrispondenza epistolare con il pubblico delle riviste di occultismo a cui è abbonato: “These letters and magazines had become the essence of his life. Through them he had established contact with souls” (Singer 1984, p. 255). La scrittura diventa una forma di compensazione dell'assenza e uno spazio di sopravvivenza: “Yes, the dead were still with us [...] The spirit cannot be burned, gassed, hanged, shot. Six million souls must exist somewhere” (ivi, p. 266).

Il protagonista, redattore e traduttore presso la casa editrice Zion, trasmette un senso di decadenza fisica e morale: il cronico affaticamento di Gombiner, le sue considerazioni sulla violenza dominante nella civiltà newyorkese e sulla rigidità dell'uomo moderno, “fanatic in his non-belief as ancient man had been in his faith” (ivi, p. 253), si aggiungono al declino della casa editrice, effetto di un vario disinteresse per l'ebraistica in America. È la notizia della prossima chiusura della Zion a giustificare l'incontro con Rose Beechman, una donna che sulla rivista *Message* aveva descritto i contatti con la sua defunta nonna. Dopo essere stato licenziato, Gombiner ha modo di riflettere sui ricordi e sui sogni, persuadendosi che “one's true life was lived during sleep” (ivi, p. 265). Seguendo pensieri fondati sui ricordi o sui sogni, la sua vita sfuma nell'irrealtà; malato di polmonite, egli non distingue tra la dimensione onirica e la veglia. Durante il lungo sonno della malattia, Kalomin si sovrappone a New York, il passato ricopre il presente. È Rose a sottrarre Gombiner al suo destino di morte grazie a forze soprannaturali: “My grandmother made me come to you” (ivi, p. 268). Uno spirito dall'aldilà soccorre l'esistenza, testimoniandone il complesso intreccio con la morte. Il finale segna il passaggio dalla morte alla vita, dalla solitudine all'unione, dalla sfiducia alla rivelazione. Con le sue riviste di occultismo Herman Gombiner, “a real Jew, who reveres the tradition of the Holy Fathers” (ivi, p. 260), è testimone di una rivisitazione in chiave moderna della tradizione esoterica ebraica.

Altri racconti sottolineano il carattere mondano del soprannaturale in America fino all'integrazione con una logica economica. In *Powers* la riflessione sull'ultraterreno addita la resistenza dell'uomo moderno ad accettare ambiti esclusi dal controllo razionale. Invece il soprannaturale si annoda alla vita in un intreccio che trattiene la qualità perturbante di entrambi e l'urgenza di scriverla: un tratto che inerisce alla “sostanzialità” (Sontag 1962) del mondo descritto da Singer con i suoi demoni, sogni, allucinazioni, deformazioni e malattia.

The Psychic Journey, ambientato in America e in Israele, consegna una versione commerciale dell'esoterismo. In un volantino distribuito per le strade di New York si legge:

Have you lost a near and a dear relative? [...] Are you in an inextricable dilemma? Come and see Madame Margaret Fugazy [...]. Madame Margaret Fugazy, the famous medium, has studied yoga in India, the Cabala in Jerusalem, specializes in ESP, subliminal prayers, Yahweh power, UFO

mysteries, self-hypnosis, cosmic wisdom, spiritual healing and reincarnation [...]. Introductory reading \$2 (Singer 1984, p. 523).

Il viaggio in Israele pubblicizzato per seguire un corso avanzato di autocoscienza e un percorso esoterico nella *qabbalah* esemplifica la combinazione di affarismo moderno e misticismo ebraico.

Un'altra esperienza capitalizzata del soprannaturale è *The Séance* (1965) con i titoli che la signora Kopitzky acquista seguendo i consigli della tavoletta *oui-ja*, della *planchette* e della sfera di cristallo; ma anche con il fallimento della filosofia antirazionalista elaborata dal signor Kalisher secondo "a curious compound of Hartmann's idea of the Unconscious with the Cabala of Rabbi Isaac Luria" (Singer 1984, p. 200). Infatti, l'attaccamento al soprannaturale del signor Kalisher, disgraziato esule segnato dalla Seconda guerra mondiale, e della signora Kopitzky, vedova da diciotto anni, sono il segno di uno smarrimento moderno. Attraverso Baghavar Krishna, lo spirito evocato che parla con gli stessi errori di pronuncia della signora, conosce solo alcuni opuscoli e qualcuna delle riviste di teosofia alle quali lei stessa è abbonata, il narratore denuncia la commercializzazione dell'occulto.

Al confronto con *One Who Came Back* (1960) o *Esther Kreindel the Second* (1964), che tematizzano la dottrina filosofica della reincarnazione, oggetto di studio per i saggi ebrei e fonte di ispirazione di tanti racconti popolari, il soprannaturale in *the Séance* ne è una pallida imitazione, rinviando alla questione delle forme della cultura ebraica in America. Il contatto con l'aldilà diventa infatti una mascherata patetica, tanto più che all'uomo è chiaro l'imbroglio, ma nel suo affannarsi per andare avanti, nella debolezza e nella fragilità si coglie l'indice più vero della sua umanità. Dopo aver bagnato i suoi, il signor Kalischer indossa i vestiti del deceduto signor Kopitzky: un contatto metaforico con il regno dei morti che si rinnova nel sogno del protagonista al termine del racconto attraverso le parole sull'eternità consacrata dall'amore: "There is no death, there isn't any. We live forever, and we love forever. This is the pure truth" (ivi, p. 206)⁶.

4. L'amore oltre la morte: sacro e profano

La conclusione di *The Séance* intreccia amore, morte ed eternità, secondo un paradigma ricorrente nei racconti di Singer per indagare l'amore in quanto traccia del soprannaturale inteso come l'ultraterreno, lo spirituale e la ricerca del divino: il profano – l'amore terreno – si muove sullo sfondo del sacro. Considerando i casi legati al mondo degli *shtetlach* – Shifra Leah, che richiama in vita suo marito Alter in *One Who Came Back*, o *Esther Kreindel the Second*, una donna defunta che per amore del marito torna da lui nel corpo della giovane Simmele, o ancora i due coniugi che in *Short Friday* (1945) trapassano serenamente nel sonno e infine il mistero dell'amore al centro di *Power of Darkness* (1976) –, si può rilevare la peculiare declinazione del motivo nei racconti ambientati in America. Qui le relazioni sentimentali sono spesso allineate in una ripetitività quasi anonima. Diversamente dai legami stretti da Asa Hashel in *The Family Moskat* (Singer 1950), dal Mago di Lublino (Singer 1960) o dal protagonista del romanzo *Shosha* (Singer 1978), che, pur fallendo, ambiscono a un amore assoluto, oltreoceano le relazioni sentimentali toccano la questione dell'assimilazione (nell'innamoramento per una *shiksa*), ma soprattutto, nell'inquietudine delle avventure e dei tradimenti, sembrano confermare l'esilio quale fulcro dell'ebraismo e tangibile destino umano. Poiché la continua ricerca dell'amore lo caratterizza come desiderio, quindi come assenza, la *quête* amorosa diventa anelito alla redenzione e segno della condanna alla solitudine dell'esilio, dell'insensatezza dell'agire umano o del suo fondo misterioso sovrapponibile al soprannaturale. L'irrazionalità e la violenza delle passioni umane sono rappresentate metaforicamente nel bestiale

⁶ Si è ipotizzato di denominare alcuni racconti di Singer "gothic love tales". "In such transcendental eulogies to unity as *Joy* (1951), *A Wedding in Brownsville* (1964) e *Short Friday* (1964) it is impossible to tell where love leaves off and belief begins" (Buchen 1968, p. 129).

lamento della giumenta in *The yearning Heifer* (1974), simile a quello delle ‘oche urlanti’ in *A Day of Pleasure*.

Sul lato misterioso del legame sentimentale insistono, come si è osservato, *A Wedding in Brownsville* e, seppure riducendolo a superstizione da sfruttare, *The Séance*, raccontando un amore che ha qualcosa di un’esperienza mistica, perché si vuole che oltrepassi la morte. Non si può ignorare un riverbero della spiritualità ebraica, anche quando l’amore diviene il luogo di confronto del sacro con il profano implicato nell’esperienza delle molteplici relazioni sentimentali, affermando una libertà sessuale emancipata dalla rigida moralità dell’ortodossia ebraica⁷.

La contrapposizione tra sacro e profano, Vecchio e Nuovo Mondo è cruciale anche in *Sam Palka and David Vishkover* con un uomo d’affari di successo che si innamora di un’ebrea non contaminata dalle abitudini americane e, per stare con lei, finge di essere un povero ebreo immigrato, David Vishkover: l’assimilato Sam Palka trova l’amore soltanto nella dimensione dell’antica religiosità ebraica della vita con Channa Basha, seppure a costo di una bugia. L’antitesi tra i due modi di vivere gli impedisce di raccontare tutto alla donna che – come recita il finale – invece di diventare la moglie di Sam Palka, diventerebbe la vedova di David Vishkover. Il riferimento alla morte c’è anche nell’inganno che porta il protagonista a stare nella relazione sentimentale come se fosse il fantasma di sé stesso.

Nella cornice del racconto è interessante il cenno all’amore nella Torah, perché consente di posizionare Singer rispetto al giudizio ambivalente elaborato dalla cultura ebraica circa la trattazione di tematiche erotiche⁸: fondando sull’autorità del Pentateuco l’appartenenza ebraica del tema, Singer tende a legittimare la narrazione dell’amore e del sesso, che costituiva uno dei più accesi motivi di critica degli yiddishisti nei suoi confronti. La questione dei due diversi modelli – quello ebraico-ortodosso e quello ebraico-illuminato – nel fallimento della vita coniugale raccontato in *The Third One* diviene interrogativo sulla fede: “It is impossible for us to conduct ourselves like our parents and grandparents without having their piety” (Singer 1973, p. 221). Un bilancio della contaminazione fra i nuovi valori sentimentali e la caduta dei principi religiosi è pure in *Her Son* (1973).

The Secret tematizza l’oscurità dell’amore e dell’emancipata vita moderna offrendo un esempio scevro da moralismi delle forze misteriose e degli istinti adamitici o perfino incestuosi che possono manifestarsi nelle relazioni amorose, viste come un palcoscenico dove agiscono potenze maligne che irridono l’umano inserendolo in un perverso ordine di eventi. Sulla stessa linea, ancora più inclinata verso il soprannaturale, si trovano l’odio e la vendetta raccontati nel romanzo *Enemies. A Love Story* (Singer 1972).

Il male ha, anche in relazione all’amore, una sua consistenza, esplicita nell’attribuzione hasidica – ben nota al figlio del rabbino di Bilgoray – a Dio del bene come del male. Proprio l’esposizione alla caduta è il tratto umano, e non demonico, il bilico che ne definisce la fragilità a volte anche grottesca⁹. Confermare l’esistenza del male è una forma di realismo, che in Singer si

⁷ La letteratura ebraico-americana precedente a Singer collegava invece l’amore all’assimilazione attraverso il matrimonio con un’americana, una *shiksa* (Fiedler 1966, p.15).

⁸ Gli ebrei medievali del mediterraneo condividevano con l’ambiente circostante, musulmano e cristiano, una certa disponibilità alla trattazione secolare dell’erotismo, mentre i filosofi ebrei enfatizzarono l’ascetismo della cultura talmudica. La *qabbalah* è più ambigua e inclina, nella considerazione separata di corpo e di spirito, verso un’influenza neoplatonica. Lo stesso hasidismo non appare monolitico a causa della struttura del movimento, organizzato in gruppi di seguaci di diversi *tsaddiqim*. Questo spiega le differenti interpretazioni da parte degli studiosi del hasidismo riguardanti la considerazione della materialità all’interno del movimento: positiva secondo Buber, mentre Scholem ritiene che il tratto fondamentale sia l’ascetismo. Dopo l’*haskalah*, alcuni scrittori yiddish, che ne subirono l’influenza, la utilizzarono per rafforzare la letteratura romantica popolare allo scopo di propagandare apertamente i valori moderni: l’amore romantico era così legato ai nuovi valori borghesi (Biale 2003, pp. 151-230).

⁹ Singer è pure in sintonia col panorama letterario americano non specificamente ebraico – Melville, James, Dickinson – che riconosceva la traccia dedotta dalla realtà e confluita nella dimensione letteraria, a differenza da un orientamento precedente ed emersoniano di sublimazione attraverso la trasposizione poetica. Così Singer giunge a un punto di contatto con la letteratura americana, portando a maturazione l’eredità culturale della sua tradizione di appartenenza, la cultura ebraica dell’Europa orientale, che è al fondo di tutti quei racconti costruiti intorno a una prospettiva morale. In un’intervista a Singer si legge: “I would not characterize my stories as morality tales, but rather as being constructed

declina sia in senso storico, nei racconti ambientati nella Polonia del diciassettesimo secolo, sia in un'idea dell'esistenza che va oltre il fenomenico, alla ricerca di una verità soggettiva. Come afferma l'io autobiografico di *Love and Exile*: "I recalled Spinoza's words that everything could become a passion. I have resolved beforehand to become a narrator of human passion rather than of a placid style of life" (Singer 1984a, p. 87).

Ecco la scelta delle passioni, fra tutte l'amore che, forte come la morte, scava nelle profondità dell'umano fino all'incontro con l'ignoto: "[...] Love is strong as death. Jealousy is cruel as the grave. [...] True love is forgiveness" (Singer 1973, p. 212). L'amore riassume i ritmi dell'esistenza umana (vita e morte, inizio e fine), che non si vuole finita: infatti la morte rifluisce come soprannaturale creando l'aspirazione all'eternità. Il non-essere, con cui si rende necessario fare i conti, offre un'unica via per misurarne la presenza che conduce alla categoria dell'eternità: così anche la vita si apre a un tempo diverso, alla sconfinata percezione della fine.

La stessa scelta del racconto per la sua brevità può essere ricondotta alla forma della vita, continua e segmentata nell'infinito procedere dell'orologio cosmico. "Poiché non c'è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione" (Benjamin 1995, p. 264): in virtù della memoria, elemento musicale del racconto, garanzia della sua continuazione nell'apertura ai molti fatti dispersi, la letteratura configura l'eterna domanda umana di infinito, di annullamento della morte e della perdita.

5. Oltre il racconto

L'idea di sopravvivenza dell'opera, che Benjamin collega alla traduzione, può essere richiamata anche a proposito degli adattamenti dei racconti di Isaac Bashevis Singer. Tra quelli qui tematicamente pertinenti¹⁰, conta senz'altro *A shed. Il demone di Tishevit* di e con Olek Mincer (2003 Metateatro di Roma). In un'interessante ricostruzione del suo lavoro, Mincer (2002) segnala l'attenzione filologica che lo ha orientato a rilevare le differenze lessicali e contenutistiche tra le due versioni del racconto, in yiddish e in inglese, nutrendone la propria interpretazione. Nella preparazione del testo italiano lo spazio aperto dal diverso significato dei due originali ha determinato la scelta di usare la convenzione scenica per far ascoltare il suono del passato inserendo nel testo frasi e modi di dire in yiddish. La stessa introduzione di tre canzoni in yiddish e di un *oberek*, una danza popolare polacca dal ritmo molto veloce, riflette – afferma Mincer –, oltre all'importanza della musica nella cultura yiddish, la speranza che aleggia nel finale di *Mashe Tishevit*, a differenza dal tono più pessimistico di quello della versione inglese. L'apertura alla speranza rintracciata nel testo yiddish è ripresa nella scelta di ripopolare lo *shtetl*, una novità che Mincer introduce suggestionato anche dalla lettura di *The Shtetl Book* di Diane e David Roskies, contenente tra l'altro una mappa di Tishevit. Da qui l'idea di costruire uno spazio scenico coperto dalla topografia della cittadina, un telone dipinto da Lillo Bartoloni (Mincer 2002, p. 96). Del resto, la città risalta nel titolo yiddish *Mashe Tishevit*, in italiano 'la città di Tishevit', ben diverso dal tono tragico che risuona in *The Last Demon*. Quindi intitolare lo spettacolo *A shed. Il demone di Tishevit* dichiara da subito il gioco con le due lingue che coglie un tratto peculiare dell'opera singeriana, del suo tendersi su culture diverse e sulle differenti anime dell'ebraismo.

Taibele e il suo demone (1995) di Moni Ovadia e Pamela Villoresi, una co-produzione con il Piccolo Teatro di Milano, muove dal racconto di Singer *Taibele and her Demon* (1964). Alchonon,

around a moral point of view". Inoltre: "The section of his moral tales explores Singer's habits of ethical interpretation and his attempt to extract the moral essence of a form of religious faith he no longer shares" (J. Blocker – R. Elman, 1963).

¹⁰ Voglio comunque ricordare gli adattamenti del racconto *Yentl. The Yeshiva Boy*, pubblicato in yiddish e poi incluso nella raccolta *Gimpel The Fool And Other Stories* (Singer 1957): si tratta dell'opera teatrale *Yentl* (1975) di Leah Napolin e del film *Yentl* (1983) diretto da Barbra Streisand.

fingendosi un demone¹¹ di nome Hurmizah, induce l'ingenua Taibele a giacere con lui, umanissimo *dybbuk*, come dimostrano le amorevoli cure della donna portavoce di una grande verità singeriana: “a devil had all the habitus and frailties of a man” (Singer 1984, p. 137). L'ironia dell'inganno non cancella la *pietas* diffusa nel racconto, che sembra aver presente un insegnamento talmudico: “la discesa avviene per amore dell'ascesa” (*Maccot 7a*)¹².

Molto interessante, anche se concede meno spazio al soprannaturale delle opere fonte, il film del 2007 di Jan Schütte, *Love comes lately* (*Bis später Max!*), basato sui racconti *Alone*, *The Briefcase* e *Old Love*, incastonati l'uno all'interno dell'altro. Il protagonista, lo scrittore Maximilian Kohn, deve tenere una relazione a un convegno (come in *The Briefcase*) e in treno rilegge il racconto a cui sta lavorando, *Alone*, che prende forma sullo schermo: ricorrono il fastidioso caos dell'hotel e la chiusura dello stesso, l'evento dell'uragano, il personaggio perturbante della signora cubana, suscitando quel piacere del riconoscimento proprio degli adattamenti (Hutcheon 2006). Incline a relazioni extraconiugali, Max Kohn consuma la prima con una vecchia fiamma (che sembra recuperare su un piano di realtà un filo di *A Wedding in Bronsville*, l'incontro – di fatto una allucinazione – con una donna riemersa dal passato); giunto a Springfield per un convegno, gli capita lo stesso incidente con la prenotazione dell'albergo e lo smarrimento della valigetta narrati in *The Briefcase*, mentre il suicidio della donna della stanza accanto riprende, variando il contesto e anticipandolo, il destino di Ethel Brokeles in *Old Love*. Il singolare incastro di segmenti narrativi, tratti dai racconti a cui la pellicola è ispirata, offre al fruitore consapevole, oltre al piacere del riconoscimento, la sorpresa della variazione (Hutcheon 2006). Una riflessione meritano anche i sogni, anzi gli incubi del protagonista; come nella narrativa singeriana, anche nel film la dimensione onirica dà adito a elementi perturbanti razionalizzando le presenze soprannaturali adatte all'universo degli *shtetlach* in un modo verosimile per l'ambientazione americana. Solo e senza denaro, Max Kohn si appresta alla scrittura di un nuovo racconto: l'inquadratura mostra la stilografica che traccia il titolo *Old Love* e l'incipit con il nome del protagonista. Al mattino tutto si risolve (come in *The Briefcase*) con l'arrivo di due membri dell'Associazione organizzatrice del convegno che spiegano il disguido della prenotazione; resta il problema della valigetta smarrita insieme alla relazione di Max, il quale propone alla platea di leggere invece il suo ultimo racconto che da lì scorre sullo schermo. I dialoghi di Henry Bendiner e di Ethel Brokeles popolati dai loro cari morti, ma vivi nei ricordi e nell'amore, li sottraggono alla solitudine, portandoli a un'intimità che ha del miracoloso, come recita la voce fuori campo, che è quella di Max che legge davanti al suo pubblico. Nell'esplicita trasposizione mediale (Rajewsky 2005) dell'ultima parte del film (che mostra la trama di *Old Love*), le parole finali consegnano il proposito, forse il bisogno, di riflettere sul perché nasciamo e moriamo: nel suo montaggio dei tre racconti Schütte sottolinea l'inesplicabilità racchiusa nell'eterna domanda, variamente declinata nella scrittura di Singer, sui confini dell'essere umano e sulla sua ricerca di infinito.

Bionota: Stefania Rutigliano è Professoressa Associata nel settore COMP-01/A (ex L-FIL-LET/14) presso il Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica dell'Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”. <https://orcid.org/0000-0002-3019-7305>

Recapito dell'autrice: stefania.rutigliano@uniba.it

¹¹ Lo Zohar distingue tre tipi di demoni: i demoni simili agli angeli, quelli simili agli uomini e quelli simili alle bestie, privi di timore di Dio.

¹² In *The Destruction of Kreshev* troviamo uno dei passi più espliciti in proposito: “an excess of degeneration made great sanctity and [...] the more heinous the wickedness the closer the day of redemption”. Una concezione affine alla prospettiva nichilistica di cui parla Scholem a proposito del Sabbatanesimo e del Frankismo: la violazione della Torah diviene il suo adempimento (G. Scholem, *Redemption through Sin*, in *Id.*, *The Messianic Idea of Judaism*, Schocken, New York 1971, p. 84).

Riferimenti bibliografici

- Allentuck M. 1969, *The Achievement of Isaac Bashevis Singer*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
- Alter R. 1973, *Jewish Demons and Nightmares*, in Malin I. (ed.), *Contemporary American-Jewish Literature. Critical Essays*, Indiana University Press, Bloomington-London, pp. 58-77.
- Benjamin W. 1995, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolai Leskov*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, pp. 247-274
- Biale D. 2003, *L'Eros nell'ebraismo. Dai tempi biblici ai nostri giorni*, Giuntina, Firenze.
- Blocker J.–Elman R. 1963, “An Interview with Isaac Bashevis Singer”, in *Commentary* 32, 11, pp. 364-372.
- Buchen I.H. 1968, *Isaac Bashevis Singer and the Eternal Past*, New York University Press, New York-London.
- Cohen A. (ed.) 1999 *Il Talmud*, Laterza, Bari.
- Farrell G. 1996 (ed.), *Critical essays on Isaac Bashevis Singer*, G. K. Hall & Co, New York.
- Fiedler L.A. 1966, *The Jew in the American Novel*, Herzl Press, New York.
- Gittleman, E. 1973, *Dybbukianism: The Meaning of Method in Singer's Short Stories*, in Malin I. (ed.), *Contemporary American-Jewish Literature. Critical Essays*, Indiana University Press, Bloomington-London, pp. 248-69
- Hadda J. 1997, *Isaac Bashevis Singer: A Life*, Oxford Univ. Press, New York.
- Hutcheon L. 2006, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York.
- Lévinas E. 1977, *Du sacré au saint; cinq nouvelles talmudiques*, Edition De Minuit, Paris.
- Magris C. 1984, *Singer: lo scrittore che vede senza essere veduto*, in Principe Q. (ed.), *Ebrei e mitteleuropea*, Shakespeare & Company, Brescia, pp. 158-67.
- Magris C. 1999, *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino.
- Malin I. 1969, (ed.) *Critical Views of Isaac Bashevis Singer*, New York University Press, New York.
- Mincer, O. (2002), “Mayse Tishevitz. L'ultimo demone in viaggio tra New York, Roma e Varsavia”, in *La Rassegna Mensile Di Israel*, 68 (3), pp. 91-104. <http://www.jstor.org/stable/41287520>
- Mortara di Veroli E. 1971, “Dal Vecchio al Nuovo Mondo”, in *Studi Americani* 17, pp. 291-341.
- Quinzio S. 1997, *Radici ebraiche del moderno*, Adelphi, Milano.
- Rajewsky I.O. 2005, *Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités/Intermediality*, 6, pp. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Scholem G. 1971, *Redemption through Sin*, in Id., *The Messianic Idea of Judaism*, Schocken, New York.
- Singer I.B. 1950, *The Family Moskat*, Alfred A. Knopf, New York.
- Singer I.B. 1957, *Gimpel The Fool And Other Stories*, Noonday Press, New York.
- Singer I.B. 1960, *The Magician of Lublin*, Noonday Press, New York.
- Singer I.B. 1964, *Short Friday and Other Stories*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Singer I.B. 1967/68, “The Future of Yiddish and Yiddish Literature”, in *Jewish Book Annual*, 25.
- Singer I.B. 1968, *The Séance and Other Stories*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Singer I.B. 1970, *A Friend of Kafka and Other Stories*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Singer I.B. 1972, *Enemies. A Love Story*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Singer I.B. 1973, *A Crown of Feathers*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Singer I.B. 1975, *Passions and Other Stories*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Singer I.B. 1978, *Shosha*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Singer I.B. 1979, *Old Love*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Singer I.B. 1984, *Collected Stories*, Penguin Books, New York (I ed. 1981).
- Singer I.B. 1984a, *Love and Exile*, Doubleday, New York.
- Singer I.B. 1985 *The Image and Other Stories*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Singer I.B. 1998, *Racconti*, Mondadori, Milano.

Singer I.B. 2001, *Un giorno di felicità*, Bompiani, Milano.

Sontag S. 1962, "Demons and Dreams", in *Partisan Review*, 29, 3, pp. 460-463