



La via dell'interpretazione messianica

FLORENS CHRISTIAN RANG

Traduzione di Marina Montanelli

Copyright: © 2019 Author. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

1

Nel richiedere una spiegazione si dà la grandezza come la limitatezza di un'opera poetica. Non per chiarirne l'oscurità, ma per farne risplendere la luce. La sua limitatezza esige di essere tolta dallo spazio angusto del moggio¹ e posta sul candelabro che ne fa riflettere il significato (*bedeutender Leuchter*); la sua grandezza fornisce la più alta forza interpretativa (*überdeutende Kraft*).

“Beato tu sei, se sai quello che fai”². La mano che estrae la poesia dalla sua forma poetica, perché la sua luce più chiaramente risplenda, effettui il suo servizio rendendo conto alla propria via! La critica, affinché diventi di nuovo ciò per cui lo spirito tedesco al suo culmine la apprese, innalzamento giudicante, deve avere metodo! Altrimenti, spegne la luce.

Secondo i dettami del tempo universale, Shakespeare rifuse per la prima volta per noi tedeschi nella creazione di drammi; ed egli e questa sono ciò che, per la prima volta, illuminò lo spirito tedesco nell'arte interpretativa critica della poesia. Dallo *Sturm und Drang* fino al Romanticismo. Si scorse in alto la stella e si credette alle leggi dell'interpretazione. Poi calò la nebbia su di un secolo: la luce del mondo e l'occhio umano non si incontrarono più; nell'ambito della critica, lampeggiò tremolante, al posto del sapere, l'opinione, che vide soltanto la superficie terrestre e non il messaggio delle stelle. Se oggi lo spirito vuole nuovamente venire alla luce, non è casuale

¹ Cfr. Matteo 5, 15; Marco 4, 21; Luca 8, 16 e 11, 33 [N.d.T.].

² Citazione tratta da una variante manoscritta del *Codex Bezae* a Luca, 6, 4 [N.d.T.].

che la creazione shakespeariana, quella dei sonetti questa volta, presenti di nuovo a noi la richiesta di essere compresa dal mondo più alto, superiore.

Il roteare dell'ora del mondo ha spostato la visuale. Essendo però quest'ultima il nostro puro presente, possiamo basarci su di essa solo nel corso dell'interpretazione; non può essere spiegata preliminarmente, come se fosse qualcosa di dato prima dello sviluppo. Di poesia in poesia deve restituirsi a noi, finché anche la forma creativa stessa, alla fine, una volta esaurito il suo contenuto, non si sia pienamente compiuta.

L'interpretazione è necessaria a fianco alla traduzione. La traduzione non introduce immediatamente alla comprensione. Non ha questo scopo. Piuttosto, quello di infondere il compreso nella parola tedesca. Solo ciò che confluisce nell'ampiezza della cultura comune ce lo si può aspettare, tradotto, già pienamente intelligibile. Monumento linguistico di una figura peculiare prorompente – e anche di un contenuto inaudito; entrambi si condizionano a vicenda – sgorga in un altro flusso linguistico con l'esigenza di farne crescere l'ampiezza in altezza. La traduzione obbliga innanzitutto ad afferrare il potere della lingua stessa, finché, trascinando il contenuto – senza voler lasciare indietro niente –, lingua e cosa non coincidano. Perciò qui può darsi soltanto la traduzione poetica, quella, cioè, che delimita la forma, che impone alla seconda lingua di formarsi e consolidarsi nuovamente con lei. La traduzione istituisce un parlare più efficace. Questo emerge anche dalla forza generatrice della forma spirituale. Per quanto solo in piccola parte, la traduzione deve oggi indirizzarsi all'èone messianico.

2

La parola d'ordine, distintiva per la nostra epoca e anche per la nostra interpretazione, è stata pronunciata. In essa l'interpretazione raccoglie tutto ciò che ha da dire. Come una critica che prevede la sua fine – vista in breve: qui la base, lì l'apice –, essa forma già nel seme l'insieme della pianta. La critica classico-romantica ancora non si intese così. Si diresse verso l'infinità di Dio. La nostra

si dirigerà verso la finitezza di Dio. Certamente anche quella non volle spingere l'ideale in una lontananza eterna irraggiungibile; il respiro della rivoluzione soffiava già in lei: qui e oggi il Regno di Dio doveva diventare realtà. Ma il suo impulso alla perfezione non trovò alcun accesso nel corpo. Si esaurì nel tentativo di cogliere Dio in una forma. Dinanzi all'idea di Dio essa non poté vedere il Dio-uomo; l'uomo in cui Dio stesso prende forma. Anche noi non lo vediamo, ma i nostri occhi guardano in attesa di vederlo. Poiché si è avvicinata l'ora critica, in cui la critica del mondo (*Welt-Kritik*) si erige al massimo: noi dobbiamo fornire un'interpretazione messianica, laddove quella è ancora pneumatica. Noi siamo cristici (*christisch*)³ – tutt'altro che cristiani (*christlich*)! La spiegazione messianica è morte e rinascita. In lei il bambino lacera la madre, la quale vive in modo più alto in lui. All'interpretazione pneumatica questa lacerazione apparve ancora quasi come un gioco; l'interpretazione romantica ancora lo poté chiamare “ironia”; ancora poté stare a guardare, nel proprio autocompiacimento, il progresso in cui la forma si annullò per superarsi: la poesia divenne prosa.

La critica messianica pensa a sé in modo più doloroso: le doglie si sono intensificate e incalzano troppo. La fervida illusione, che l'interpretazione e la critica diano più forma di una poesia, è per lei passata. Ciononostante essa non può fare a meno di de-formare l'opera poetica, trasformandola in prosa, che per lei ha meno valore della poesia; o meglio: le svaluta entrambe. La direzione messianica, così vorremmo chiamare questa critica innalzante, deve compiere l'opera di passione; essa *sacrifica* l'opera. L'opera d'arte come la scultura. La sacrifica completamente, non conservando la forma per la figura. Questa critica sacrifica l'immagine al Dio privo di immagine, senza che le si mostri come ricompensa già l'Uomo figlio di Dio; messianicamente ancora non sa del Messia. È sì

³ La desinenza *-isch* sta a indicare l'essere seguace, adepto di un partito, in questo caso quello di Cristo (cfr. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, <<https://www.dwds.de/wb/dwb/christisch>>) [N.d.T.].

così critica l'ora, che lo spirito critico non sa affatto se Questi si mostrerà mai. Il nostro spirito non può concedersi il piacere di costruire il futuro, di confortare, di sviluppare forma su forma, piuttosto deve, senza garanzia di raggiungere un punto più alto, sbarazzarsi di tutte le sue immagini perché troppo basse e liberarsi di tutte le forme. Simile ad Abramo, che dovette sacrificare l'unico figlio, pegno della promessa. Simile a Dio, che diede in sacrificio il suo unico figlio. Perché noi siamo alla fine del protestantesimo; compiendolo, lo dobbiamo uccidere. Noi siamo gettati nella nuda, più povera fede. L'interpretazione pneumatica divide l'opera d'arte dall'opera del mondo, separò, nello spirito, la riflessione delle idee dall'osservazione delle cose. Con questa suddivisione in due dello spirito – che gli offrì qui scienza, esperienza, fatti, mondo, lì arte come un puro rispecchiamento di forme, cioè dello spirito, che è di Dio –, l'interpretazione pneumatica, tuttavia, attribuì segretamente all'arte, che vive dell'infinità di Dio, un contenuto costituito da fatti finiti, da esperienza mondana: senza i quali, certamente, ogni rispecchiamento di specchi sarebbe infinitamente vuoto. La direzione, l'interpretazione messianica ha riconosciuto questo autoinganno dell'idolatria artistica; essa inserisce anche l'opera d'arte nella serie di tutte le opere, e la sua critica si rivolge a tutte allo stesso modo. La critica d'arte messianica è solo un caso particolare della critica universale messianica, del Giudizio universale. Questo non fa sussistere alcuna creazione; anche la forma artistica e l'opera d'arte devono essere fatte di nuovo in pezzi insieme al concetto di arte del passato. Esse sono completamente succubi del Giudizio, già prima che il giudizio stesso venga pronunciato, perché gli posero dei limiti come se l'arte fosse stata tolta dalla sua competenza e avesse un proprio ambito e una propria giurisdizione. Questo involucro deve essere strappato dall'interpretazione messianica.

3

A quel che si va strappando corrisponde però qualcosa di più costruttivo. L'opera di fede sostitu-

isce l'opera d'arte; proprio con la liquidazione del concetto di arte la fede intenderà se stessa nella sua forza plasmatrice: sul bastione, caduto per ultimo, della forma.

L'opera d'arte fu l'ultima opera in sé valida nel protestantesimo del rifiuto delle "buone opere", moralmente valide per il Cattolicesimo. Anche la fede deve di nuovo liberarsi della forma, prima che possa servire a una nuova configurazione. Non deve soltanto svuotarsi dei suoi contenuti storici, del *cosa* delle chiese, delle religioni e delle dottrine, ma anche del *come* di ogni atto di fede, non appena essa vuole prendere una qualche forma, di tutto ciò che concede la forma come un qualcosa di stabile: come quiete, confine, persistenza; che sia anche solo persistenza in progresso e meta. Certo, noi nuotiamo nell'infinità di Dio; nessuna forma costruisce un'arca in questo mare divorante; nel nulla divino non c'è un qualcosa che ci trattenga. Siamo completamente gettati nella libertà della responsabilità, verso il punto infinito: nel profondo del nostro sé noi dobbiamo scongiurare la fuga di tutte le forme; decidere se "noi", se mondo e Dio in genere possono ancora essere. La creazione si è trasformata nella sua conversione (*Umkehr*). A noi è dato il potere di farla decadere dalla sua forma, di disciogliere, dopo tutte le forme, anche la forma del mondo dietro cui, poi, nessuna forma della forma giace nello spirito. Noi dobbiamo soltanto dare seguito al volatilizzarsi dello spirito, così questo oltrepasserà la linea a partire da cui non è più possibile il suo ritorno nel corpo. Ed è già segno della rarefazione dell'intelligenza delle cosiddette persone colte e del prevalere di meri uomini dal corpo di bestia che questo pericolo, ed entrambe le cose come suo segno, già non vengano più avvertiti. Ma a noi è dato anche il potere di scongiurare il terribile, mettendovi fine – il potere di far sì che la creazione si converta (*sich umkehren*) nuovamente in forma, che l'uomo divino si generi nella conversione del mondo (*Weltbekehrung*) e che questi generi perfettibilità dall'infinità. A noi, i privi di opera, ciò è dato come l'ultima – e anche la prima – opera della fede.

4

Così, opponendosi alla fuga del mondo, la critica messianica trova sulla sua strada le nostre poesie shakespeariane. E trova la visuale a partire da cui queste sono per noi importanti. Non perché parlino di Cristo o della fede. Ma, come nell'immagine dell'immagine, in esse giacciono impresse e rispecchiate le stazioni evolutive del corso della creazione. La parola compare qui con una così potente fermezza, che essa di proposito vuole superare e rovesciare la fuga del tempo e il flusso delle parole. Il mondo si sviluppa da questa parola onnicomprensiva, che, consapevolmente, mette un ordine al suo sviluppo. Così, l'interpretazione messianica viene travolta dal compito di rispondere alla domanda e alla tensione inerente al rapporto tra poesia e religione; vale a dire: tra creazione artistica umana e creazione del mondo divina, tra cristallo e montagna. Queste dure pietruzze shakespeariane rappresentano, in quanto pietre miliari e di confine, tutta l'arte poetica; in loro si incarna la conversione (*Umkehr*). Come nel *miraculum naturae*, nel diamante che va incurvandosi, quel che è cristallo si volge alle forme del rigonfiamento della vita. Non importa quanto il valore o meno di queste poesie venga apprezzato: il loro addensare le grandi tappe della creazione in un nocciolo dal guscio ristrettissimo, la loro direzione dallo spirito verso il corpo, sono un fatto, e unico. Come in una città ricca di chiese belle e magnificenti lo studioso di architettura può essere attirato, trascurando quelle, da una cappella inappariscente, la cui conformazione manifesta la nuova volontà architettonica, allo stesso modo l'interpretazione messianica si avvicina ai sonetti di Shakespeare.

La concentrazione del mondo è quel che San Pietro volle esprimere con la sua cupola e che gli venne occultato con l'estensione della navata centrale; nei sonetti di Shakespeare sull'amicizia ciò è architettato in maniera udibile, anche se in piccola scala; sì, proprio in piccola scala, cioè massimamente concentrata! Così fermamente non si racchiude nel suo corpo nessuna poesia medievale e neppure, da allora, alcuna più recente. Per quanto Dante sembri accatastare la sua creazione,

in modo ciclopico, nel cerchio della forza propria della sua poesia, egli stesso la rende tuttavia dipendente dalla religione; per amore di Cristo e di Dio, dinanzi a cui la parola poetica decade, non può osare di incarnare il mondo interamente in Beatrice: poiché lei tace quasi timorosa davanti a Cristo e sprofonda nel silenzio della sopraffazione di fronte a Dio Uno e Trino. Così, anche la parola poetica di Dante spiritualmente soffia via.

Diversi sono però i gironi della poesia antica: Omero, Pindaro, i drammi attici. Ma qui si spalanca un abisso che non possiamo rinserrare subito, piuttosto lo dobbiamo per ora aggirare. Perché adesso si schiude la domanda: perché proprio Shakespeare e non il mondo antico si presta all'interpretazione messianica? La risposta al riguardo non può suonare: perché l'antichità proviene da un'epoca del mondo precristiana; calcolando, quindi, il tempo della conversione (*Zeit der Umkehr*) a partire da Gesù e dal cristianesimo. No, la conversione è inerente alla creazione sin dall'inizio; è la direzione del corso del Regno di Dio; è l'amore di Dio per la creatura, che costringe questa a voler rifluire in Lui stesso in modo non amorevole; è il più grande amore inespessamente espresso che vuole esprimersi nel divenire-creatura (*Geschöpf-Werdung*). Anche il paganesimo e l'ebraismo sono compresi in questa conversione di Dio (*Umkehr Gottes*); da sempre, in ogni istante, la creazione si riprecipita in Dio e Dio la reindirizza, sì che essa si inveri in un corpo esteriore; e da sempre, in ogni momento, questo reindirizzamento divino nell'uomo significa libertà e opera. Quale significato Gesù abbia avuto in questa umanazione (*Vermenschlichung*) – quanto queste linee non abbiano proceduto avanti e indietro in modo continuativo, ma abbiano creato un vortice nel mezzo del tempo –, se il Messia del compimento, che è anche quello dell'umiliazione, se la conversione stessa debbano di nuovo sacrificarsi – se sulla strada dell'incarnazione (*Verleiblichung*) tra mondo e uomo come stadio intermedio si spinga solo il popolo di Dio, oppure, invece, l'uomo di Dio, persona individuale che oltrepassa il popolo; o se, al contrario, ciò è di nuovo soltanto un pezzo di fuga: tutte queste domande

abissali, che mandano in frantumi il cristianesimo e l'ebraismo (o: l'ebraismo e il paganesimo; poiché il cristianesimo è diventato cristianesimo dei gentili; i popoli del mondo contro l'unico popolo), tutte queste domande, devono anche, certamente, tanto quanto le domande tra cattolicesimo e protestantesimo, essere condotte alla soluzione dalla direzione messianica; interpretazione messianica, però, non significa ancora la loro soluzione; solo dibattendosi con loro essa vi si avvicina.

Se in questo modo l'interpretazione cristiana non può propriamente assumere la posizione cristiana, così non può partire dal subordinare la poesia antica a quella cristiana, considerandola appartenente a uno stadio precedente o mettendola sul suo stesso piano, bensì deve temporaneamente rinunciare, perciò, alla sua interpretazione. Deve tralasciare, in particolare – o ancora porla –, la questione se questa poesia antica non sia forse più apparente che realmente incarnata, o, invece, se essa, che è apparentemente pagana, non richiami forse l'attenzione proprio sul Gesù cristiano, preannunciando la sua redenzione nelle sue soluzioni tragiche. Come comprendere l'antichità è ancora più problematico di come comprendere Shakespeare. Che Shakespeare realizzi il movimento contrario alla poesia di natura cristiana che l'ha preceduto, non possiamo dubitarne: così la sua poesia assegna al compito della fede, che consiste nel dare un indirizzo messianico, quello particolare di comprendere l'opera poetica all'interno di questa direzione. La poesia shakespeariana immagine dell'uomo è il luogo dove evocare l'arte poetica come immagine di Dio.

5

Evocare: nel senso religioso originario di questa parola. Perciò oggi si prestano all'interpretazione i sonetti di Shakespeare e non i suoi drammi. I drammi hanno fornito il materiale all'interpretazione pneumatica – la brama di infinità e la colossalità, la distruzione della forma e la distruzione attraverso il destino, su entrambe, infine, un resto sfuggente di indicibile, che si risolve nella rasse-

gnazione o nel comico –, così essi si corrispondono. A offrire a noi i sonetti è il loro carattere opposto a quello dei drammi: mai in una forma più arida è stato abbreviato il mondo; il ciottolo di parola più duro, nel cui cristallo è sussurrato il corpo miracoloso del principe delle fiabe; ma proprio la legge del cristallo è questo corpo.

Il primo principio dell'interpretazione messianica relativamente a questa poesia shakespeariana è allora: partire dalla sua forma, non dalla propria fede; questa fede non deve verificare la parola di Shakespeare, piuttosto verificarsi attraverso di essa: poiché la parola di Shakespeare è già lì e la fede ancora sta cercando la propria parola. Questi duri sonetti sono chiave e lucchetto nella mano del padrone di casa della parola, del padrone del mondo della parola, oppure spezzano, invece, la mano falsamente imperiosa. L'interpretazione messianica non vuole né mostrare né provare che Shakespeare si accordi con lei. Non ne ha bisogno: in qualità di fede, ci crede; sentendo la vita nella parola, vi sente la vita affine; aspirando alla forma, rispetta la forma spirituale estranea. Piuttosto digressiva apparirà talvolta la sua interpretazione; poiché essa cerca di comprendere l'opera poetica puramente dall'opera stessa, ovunque divaghino i suoi singoli elementi; la fiducia della fede è troppo piena d'amore per non credere nell'amore corrisposto, nel legame più intimo.

Anche all'interno dell'opera d'arte poetica la vivente interpretazione corporea sente il polso della vita delle poesie soltanto parola per parola. L'interpretazione messianica pone la filologia sul trono della filosofia; poiché filologia è filosofia – lei, la Cenerentola oggi delle scienze dello spirito. Regni il metodo filologico così rigorosamente che la spiegazione si leghi alla successione dei sonetti, benché raccolti solo in ordine sparso, e subito cominci con la spiegazione testuale del primo sonetto. Il lettore non si spaventi davanti a questa fredda ascesa; ne vale la pena. Anche per il non esperto di inglese; anche egli capirà le spiegazioni letterali, confrontando la traduzione al testo originale; solo, senza poter verificare linguisticamente. Esercitemoci in questa meticolosità di un recupero preciso della forma e del senso letterali, supe-

riamo così la voglia di lasciarci eccitare solo sentimentalmente, cosa dei pigri di spirito.

L'amore per la parola è però libero dalla schiavitù dalla parola. È inutile e pedante spiegare in questo modo tutti i sonetti uno dopo l'altro! Disconoscerebbe anche il differente grado del loro impeto. Solo da alcuni l'interpretazione si sente attratta in virtù delle illuminazioni sgorganti particolarmente ricche. Nella critica messianica la scienza dell'amore per la parola (la filologia) deve procedere per gradi, sulla via del ritorno dello spirito nel corpo. La sua interpretazione formale va dalla forma somigliante al contenuto a quella più simile alla forma; da quella ancora maggiormente spirituale a quella già più corporea; dalla configurazione fluttuante a quella già delineata, che è perciò più chiara, perché proviene da un atto configurante. E noi non vediamo niente a cui non si indichi qui la via verso l'inezia.

Ai sonetti è profondamente legato il poema *La fenice e la tortora*; al di là però della loro forma, di cui ne esibisce, quindi, la sola provvisorietà. Questo poema va pertanto collocato alla fine della nostra interpretazione. Così i singoli capitoli del nostro libro interpretano di volta in volta uno o più sonetti e per questo devono essere provvisti di titoli inerenti al contenuto; che, certo, solo come un accordo preludante, alludono alla direzione, ma non racchiudono affatto già l'intero tema melodico.

6

I sonetti hanno per noi il significato di un cristallo, nella loro dura scorza; ma essi stessi si ergono anche come una montagna. Al tempo, non alla singola persona, è dato di comprenderli come la più grande altezza della parola del nostro passato. La loro eccezionale importanza si impone a noi. L'altezza del duomo si vede a distanza di miglia solo in rapporto alle altre chiese della città.

L'eterno vira: noi ci troviamo nel punto di una nuova epoca dello spirito. Ma perché questo lo sappiamo, possiamo anche osare di definire quest'epoca; nella conversione eterna (*ewige*

Umkehr) l'ora si è temporalmente approssimata a quella dell'ignoranza; adesso è l'ora dopo mezzanotte – dopo la mezzanotte della disperazione. Nell'alternarsi dei giorni, un secolo ha vissuto: il caldo mondo di Goethe della trasfigurazione del tramonto e il rabbrivire del Romanticismo sul quieto cammino delle lontane stelle, ma poi la fita, folle notte: del materialismo – il vagare in cerca di cibo delle rapaci belve notturne dell'umanità, attività sovversiva, ululato, impietoso colpo di grazia: la scaltra civilizzazione dell'intelletto e della volontà; il grasso sonno che si nasconde di milioni di uomini che non vogliono vedere: bruciati gli stoppini di tutte le candele dello spirito; e il tenere lo sguardo fisso dei pochi svegli nelle tenebre sul nichilismo del pensiero terrificante che non esiste niente che è. Sì, l'angoscia di questo pensiero terrificante li prese alla gola strozzandoli. Gola da cui avevano appena urlato i pochi portavoce d'Europa – i Dostojewski, Nietzsche, Strindberg – quel che doveva essere il canto del gallo della speranza del mattino; ma il loro canto fu una rinneazione, poiché non vide il mattino, lo finse. Questi veggenti videro male: guardandosi intorno in direzione dell'alba. E senza vedere che stavano – come noi tutti – di fronte all'impenetrabile parete della casa del futuro che sbarra lo sguardo e mura i nostri occhi. Parete, oltre e attraverso la quale nessuno sguardo scorge l'oriente. Troppo vicino agli occhi, troppo lontano dal mattino ciò che loro proclamarono oriente: la loro terra russa, la loro terra ariana, la loro terra promessa! O anche estremo oriente indiano o cinese; se pure oriente dello spirito al di là di ogni terra.

È giunta l'ora terribile, in cui non è neanche più notte, ma tutto ingriscisce. Le stelle sono impallidite, il mondo è inaridito, la terra è dura e fredda; questo è il tempo del più rigido gelo; la rugiada delle lacrime cade pungendoci con punte di brina; la nebbia fa montare il freddo vapore. Oh, speriamo di resistere! – resistere all'ora della seconda disperazione! È il mattino che, grigio, albeggia – può essere l'alba⁴. La svolta della grazia

⁴ Forse Rang ha voluto qui giocare con l'ambivalenza semantica di *grauen*, che si ripete più volte nel periodo:

non si rivela, però, seguendo l'ora. Non smettiamo di guardare le cime, le punte più alte! Fino a che – o beatitudine! – un raggio roseo non fiammeggi su di esse, luce vivente sulla vecchia umanità e la consumata potenza della terra. Fino a che le erubescenti statue non indichino l'artista divino, che agisce alle nostre spalle, e noi, dimentichi di esse, sappiamo: il sole è qui! – di nuovo cammina sulla terra il Signore celeste!

Ancora taccia ogni giubilo; ancora persiste l'attesa colma di angoscia. Ma non diventa un po' lattiginosa l'aria? Non aumenta la luce? Non ci appare già l'immensa vetta di Shakespeare come una figura più luminosa?

nella prima frase con il verbo *vergrauen* (ingrigire) e in quest'ultima dove scrive «Es ist der Morgen, der graut – es kann Morgengrauen sein». È possibile che Rang abbia voluto sottolineare come questo presumibile albeggiare (*grauen*) avvenga non solo nell'atmosfera letteralmente grigia del principio del giorno, ma anche cupa perché quella dell'«ora terribile», della «seconda disperazione»; così, l'alba – *das Morgengrauen* – che potrebbe essere arrivata, oltre a darsi nella densità nebbiosa di questo grigio, potrebbe pure essere un mattino terrificante: *das Grauen* è infatti il terrore e *grauen* significa anche avere paura [N.d.T.].