

Franz Rosenzweig

Heros*

Introduzione, traduzione italiana e note di Renato Bigliardi

“Un uomo non è affatto una corrente uniforme; ma una corrente che ha molte diramazioni”¹. Con queste parole Franz Rosenzweig, in una lettera del 29 luglio 1927, ricordava all'amico Martin Buber le opere che, una dopo l'altra, costituivano gli snodi fondamentali del proprio impegno intellettuale. Sulla scia di questa metafora possiamo accostarci alla produzione giovanile del filosofo e considerare Heros un'ulteriore piccola diramazione di quell'unica corrente che è stata la sua attività intellettuale. Il brano, appena abbozzato, appartiene a una serie di testi compositi, relativi alla stesura di un'opera concepita e mai realizzata sulla figura dell'eroe tragico. E nondimeno si distingue da questi materiali, ovvero dalla redazione avanzata del capitolo introduttivo² e dagli appunti preparatori del libro³, in virtù di un pregio particolare. Redatto nel 1911, quando l'autore non aveva ancora venticinque anni, questo frammento presenta alcune riflessioni che preconizzano tematiche e intuizioni dell'antropologia avanzata nel capolavoro della maturità, La stella della redenzione (1921). Heros rappresenta dunque il frutto genuino, ancorché acerbo e parziale, di un giovane filosofo nei suoi primi tentativi di sviluppare un'opera di ampio respiro, in vista di una pubblicazione. La redazione del frammento risale al momento in cui l'autore, che stava lavorando a

* Bozza e parte di uno scritto concepito e mai realizzato (*Der Held. Eine Geschichte der tragischen Individualität in Deutschland seit Lessing*), pubblicata con il titolo *Heroes* in *Franz Rosenzweigs Jugendschriften (1907-1914). Teil III: Arbeiten zu Geschichte und Kultur (= FRJ III)*, a cura di W. D. Herzfeld, Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 2017, pp. 148-157. Il titolo *Heros*, calco tedesco (“eroe”) del latino *heros* e del greco *hērōs*, compare a matita in lettere maiuscole sul frontespizio di un quaderno manoscritto. Non si è potuto appurare se sia autografo. Al fine di rendere conto della sua ricchezza etimologica si è deciso di mantenerlo non tradotto.

La traduzione è stata condotta su una copia del manoscritto rosenzweighiano, non tralasciando di confrontarla con la recente edizione tedesca. Il manoscritto, messo gentilmente a disposizione da Bernhard Casper, cui si desidera qui esprimere sentita riconoscenza, è ora disponibile negli archivi digitali del Leo Baeck Institute, all'indirizzo http://www.archive.org/stream/franz-rosenzweig_04_reel04#page/n199/mode/1up (consultato il 15 settembre 2018).

1 F. Rosenzweig, *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften I, Briefe und Tagebücher*, 2 voll., a cura di R. Rosenzweig ed E. Rosenzweig-Scheinmann con la collaborazione di B. Casper, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1979 (= GS I), vol. 2, p. 1169; tr. it. a cura di N. Bombaci, in F. Rosenzweig, M. Buber, *Amicizia nella Parola. Carteggio*, prefazione di M. Giuliani, Brescia, Morcelliana, 2011, p. 331.

2 Cfr. F. Rosenzweig, *Einleitung*, in *FRJ III*, pp. 122-139.

3 Cfr. F. Rosenzweig, *Der Held (Notizen – Einzelseiten)*, in *FRJ III*, pp. 140-147.

una tesi di dottorato a Freiburg im Breisgau sotto la guida di Friedrich Meinecke, era immerso in un'indagine sulla genesi della filosofia politica di Hegel. Sotto la vivida impressione di Cosmopolitismo e Stato nazionale (1907) di Meinecke, egli si apprestava a ricavare il punto di vista di Hegel sul rapporto fra Stato e nazione nella Germania moderna, aderendo alla salda convinzione storicistica, rilanciata anche in Heros, che alcune esistenze, portandosi al livello dell'epoca e dei suoi problemi, permettono di ricavare un'universalità storica intensiva la cui esposizione rappresenta il frutto migliore della cosiddetta scienza storica. In continuità con l'impostazione della propria ricerca, anche in questo caso Rosenzweig si disponeva ad assimilare autori e drammaturgie nazionali entro un ampio orizzonte che dal piano meramente storiografico della modernità si dilatava al più filosofico "movimento dello spirito europeo".

Nel corso dunque del 1911, trascorso sotto il segno del dottorato, il giovane ricercatore concepì un nuovo progetto e lavorò per alcuni mesi a esso. In una lettera del 28 settembre 1911 alla cugina e confidente Gertrud Oppenheim egli riferiva da Berlino, dove si trovava per studiare i manoscritti hegeliani, di essere stato colto, tempo prima, da un'"ispirazione implacabile" e di essersi trovato immerso in una riflessione che aveva per oggetto "il tragico", cosa da cui si riprometteva di trarre un libro. Scriveva ancora in quella lettera: "il libro si chiamerà: L'eroe. Una storia dell'individualità tragica in Germania a partire da Lessing"⁴. Tuttavia non nascondeva le difficoltà incontrate nel conciliare l'impegno della Dissertation con la stesura dell'opera, annunciando la decisione di rimandare quest'ultima. E ciò sebbene avesse già piantato i principali "semi" del libro, sviluppato integralmente il "capitolo introduttivo: 'su alcune differenze tecnico-drammaturgiche fra la tragedia attica e la tragedia shakespeariana'", nonché abbozzato "il lavoro preliminare al capitolo su Lessing"⁵.

Rosenzweig dichiarava in tal modo la propria volontà di realizzare un'opera di storia della cultura il cui oggetto, il "tragico", avrebbe rimandato al genere letterario e teatrale della tragedia come a un terreno ideale di indagine filosofica. La storia della tragedia mostrava ai suoi occhi una valenza filosofica decisiva nella misura in cui l'eroe tragico assumeva il valore di figura o modello dell'umano. Si trattava di un impulso che il giovane dottorando, immerso negli studi hegeliani, poteva facilmente trarre dalle lezioni di Hegel sull'estetica. In esse il grande filosofo tedesco elevava suggestivamente l'eroe tragico a figura della "vera autonomia" umana, intesa come "unità e compenetrazione dell'individualità con l'universalità"⁶. Ma se Hegel si riferiva all'eroe in quanto oggetto della rappresentazione artistica, poiché scorgeva in esso la forma umana in grado di coniugare l'etico e l'individuale, il sostanziale e l'accidentale, Rosenzweig si avvicinava a tale figura in modo diametralmente opposto. In Heros l'eroe, il "personaggio drammatico", non è infatti il modello di un'esistenza umana in cui l'individualità si lascia risolvere nell'universalità, bensì, al contrario, è figura della questione che concerne la visione della

4 GS I, vol. 1, p. 119.

5 *Ibidem*: si tratta rispettivamente di F. Rosenzweig, *Der Held*, cit.; *Einleitung*, cit.; *Heros*, il frammento qui tradotto.

6 G. W. F. Hegel, *Estetica* (1836-1838), 2 voll., tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, a cura di N. Merker, Milano, Feltrinelli, 1978, vol. 1, p. 239.

vita, dunque di un'individualità prospettica, refrattaria a ogni facile concezione universalistica. Per il giovane Rosenzweig lo specifico umano mediato dalla figura dell'eroe è un'autonomia radicale e problematica. Radicale: perché l'uomo incarnato dall'eroe si sente costantemente e profondamente chiamato in causa senza possibilità né volontà di fuga da un mondo divenuto "sconosciuto", "oscuro", "estraneo". Problematica: perché egli, pur possedendo "il coraggio incondizionato di domandare", non riesce a liberarsi con le proprie risposte da una "terrificante insicurezza". Amleto è pertanto evocato da Rosenzweig come paradigma di un'esistenza estranea al mondo, impegnata senza posa né soluzione a indagarlo; di contro Shakespeare, la cui ricezione in ambito tedesco deve molto alle traduzioni di Wilhelm August Schlegel, è indicato come l'innovatore della drammaturgia moderna, capace di liberare la piena comprensione del punto di vista tragico sul mondo. Il riconoscimento del nesso fra un'antropologia tragica assoluta e l'arte drammatica moderna si presenta infatti come l'operazione principale del frammento: un'operazione riproposta da Rosenzweig anche nella Stella della redenzione. La differenza introdotta in Heros fra una tragedia che si consuma nell'azione e una dovuta ai personaggi è ripresa e articolata nella Stella, al fine di cogliere la specificità della moderna "tragedia di caratteri" come "tragedia dell'uomo assoluto nel suo rapporto con l'oggetto assoluto"⁷. Se infatti la tragedia degli antichi presenta una varietà di azioni rispetto alla sostanziale identità dell'eroe che è "lo stesso identico 'sé' caparbiamente sepolto in se stesso"⁸, la tragedia moderna appare popolata da figure diverse l'una dall'altra, ognuna delle quali è una parte del mondo, "un distinto luogo prospettico di considerazione del mondo", sicché l'eroe moderno è sempre chiaramente "filosofo"⁹.

Tuttavia Heros rappresenta non solo il primo tentativo rosenzweighiano documentato di ricavare un'antropologia tragica, bensì anche quello di risalire a una visione tragica, compiuta, nella storia. La piena concezione tragica dell'uomo e del mondo viene presentata come sbocco di un processo storico ideale. Agli occhi del giovane Rosenzweig la tragedia moderna rilevava un mutamento storico-antropologico essenziale, un cambiamento nel modo di porsi dell'uomo verso se stesso e il mondo, alla cui base vi era il cristianesimo. In modo perentorio e senza alcun tipo di discussione, Rosenzweig afferma nel frammento che la "scoperta dell'uomo" cui fa da contraltare la "scoperta del mondo" è "il frutto maturo dell'intera evoluzione cristiana". L'interesse rosenzweighiano verso il genere drammatico deve dunque essere calato nella prospettiva della Weltgeschichte, raffinata nel corso dagli anni della formazione universitaria e in linea con la sua personale Weltanschauung relativistica di allora. Nella totalità dei modi d'essere e delle creazioni dell'uomo, vale a dire nel cosiddetto mondo storico, l'arte drammatica moderna rappresenterebbe, non meno della filosofia, una forma storica dell'attività spirituale umana, nonché una traccia dello sviluppo della concezione antropologica occidentale. Heros, in quanto frammento dell'Eroe. Una storia dell'individualità tragica in Germania a partire da Lessing, è parte di una disamina sul tragico quale tratto

7 F. Rosenzweig, *La stella della redenzione* (1921), tr. it. a cura di G. Bonola, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 218.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

caratteristico della cultura europea, disamina che si concentra sul contributo teorico tedesco dopo Lessing. Anche in questo caso uno stimolo poteva provenire dall'Estetica di Hegel. Per il filosofo dell'idealismo tedesco la poesia drammatica era "il prodotto di una vita nazionale già in sé sviluppata"¹⁰. Ma se Hegel guardava alle produzioni drammaturgiche nazionali come a fenomeni paralleli, e tutt'al più in rapporto fra loro sul piano dello sviluppo interno della propria vita nazionale, Rosenzweig le considerava convergenti entro un unico orizzonte culturale europeo. Prova ne è il valore attribuito in *Heros* alla drammaturgia nazionale francese quale "tratto del movimento dello spirito europeo". Dopo Shakespeare la drammaturgia francese, a differenza di quella spagnola, avrebbe secondo Rosenzweig il merito di riportare al centro della produzione tragica la questione fondamentale della visione della vita.

L'intenzione di portare avanti la realizzazione di un'opera come *L'eroe* accompagnò Rosenzweig ancora durante il primo conflitto mondiale¹¹. Di fatto, però, il progetto fu non solo congelato, ma mai più concretamente ripreso. Nonostante ciò gran parte del frammento fu inserito proprio nella *Stella* della redenzione. Il legame tematico fra l'opus magnum rosenzweighiano ed *Heros* è stretto ed evidente. Il tema dell'eroe tragico viene infatti introdotto e riarticolato in modo essenziale nel Terzo libro della prima parte della *Stella*: L'uomo e il suo sé o meta-etica. Dieci anni prima della pubblicazione dell'opera principale, *Heros* presentava in forma implicita eppure evidente il fondamento intuitivo della dottrina del 'sé' meta-etico, fra le più pregnanti dell'antropologia contenuta nella *Stella*. Nella critica avanzata in *Heros* alla psicologia del XVIII secolo, che "rinuncia a vedere l'uomo come qualcosa di semplice", ovvero non crede che "la personalità abbia un nucleo metafisico", si può riconoscere un'articolazione ante litteram della concezione dell'uomo come puro "indimostrabile" con la quale si apre proprio la meta-etica rosenzweighiana¹². Se in *Heros* la psicologia dell'Illuminismo è considerata una "caratterologia senza io", nella *Stella* la stessa è indicata come una "psicologia priva di anima"¹³. Se là il punto di riferimento è Lessing e "la prima teoria dell'individualità tragica comparsa in Germania", qua è Kant con la sua "psicologia negativa"¹⁴. Mentre conosciamo l'interpretazione rosenzweighiana di Kant, lo stesso non si può però dire per quella di Lessing. Il frammento si interrompe infatti proprio dopo l'evocazione di un carteggio cui Rosenzweig fa risalire la teoria di quello: il carteggio intercorso dal 1756 al 1757 fra Lessing, il filosofo Moses Mendelssohn e lo scrittore ed editore berlinese Christoph Friedrich Nicolai.

Lo sviluppo del dramma moderno non ha inizio con Shakespeare bensì con Calderón^[1]. Shakespeare lo ha creato, ma proprio per questo nessuno sviluppo poteva più prendere il via da lui. Ai posteri è concesso vedere in lui l'*hērōs epōnymos*^[2] dei loro sforzi, il *conquistador*^[3] che ha posto sotto il dominio della nostra bandiera tutti i

10 G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., vol. 2, p. 1536.

11 Cfr. la lettera di Rosenzweig a Rudolf Ehrenberg, non datata, probabilmente di fine febbraio 1916, in GS I, vol. 1, p. 185.

12 F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, cit., p. 63.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

territori più tardi popolabili: tuttavia egli, il *conquistador*, non è stato il fondatore del primo insediamento. Le conquiste di Shakespeare permangono in tutta la storia successiva: sempre i personaggi producono l'azione nel dialogo, sempre l'intuizione del nesso fra le cose è relegata nell'autocoscienza monologante. Che cos'è drammatico, d'ora in poi è stabilito; i drammaturchi dell'Attica sono diventati una volta per tutte non drammatici. Tuttavia, ciò che è tragico resta nuovamente da rivelare d'ora in poi per ogni epoca, e per ogni poeta. Sebbene dunque il rapporto drammatico fra il personaggio e l'azione, così come fu stabilito da Shakespeare, non si possa ormai più toccare, con ciò però ancora niente è stabilito sulla questione se la tragedia si consumi nei personaggi oppure nell'azione. Per di più, se a generare l'azione può essere solo la volontà e non la coscienza di chi agisce, con ciò allora per la tragedia di personaggi ancora niente è stabilito sul tema se lo scenario della tragedia sarà il versante della volontà del personaggio oppure il versante della sua coscienza: se, cioè, il processo dell'azione tragica avverrà nei dialoghi oppure nei monologhi. Se, infine, l'unità dell'atmosfera tragica è già presente in Shakespeare, senza però esigere l'unità della struttura drammatica – o meglio, al contrario, se la tragicità shakespeariana deriva di preferenza proprio dall'intreccio di più azioni drammatiche –, allora la nuova storia europea^[4] della tragedia ha inizio in questo, al contrario, con la sua massima delimitazione; e la legge, non-shakespeariana, dell'unità dell'azione drammatica resta per essa in vigore durante tutto il suo percorso. Questa legge è non-shakespeariana non perché Shakespeare non sia in grado di rispettarla, ma perché per lui è irrilevante; e se a tratti sembra seguirla, presto l'abbandonerà di nuovo, senza troppa fatica. Solo gli spagnoli presentano una rigorosa successione delle scene^[5], che rende impossibile scambiare ciò che sta prima con ciò che viene dopo, come è quasi sempre possibile fare, in una certa misura, in Shakespeare. Solo gli spagnoli (e dopo di loro i francesi, dopo i quali i tedeschi) presentano l'azione come un flusso unitario.

L'azione. E l'azione alimentata dai personaggi. Ma l'azione in sé, la storia tragica: ancora priva del *pathos* tragico. I personaggi non sono tragici in sé: la loro vita va semplicemente "male", incappano nella sventura o si ritrovano dentro a un garbuglio, ma nulla vi è in loro stessi che ve li coinvolga; è una regressione non solo a prima di Shakespeare (il quale non viene eguagliato da tutta la storia successiva), bensì a prima dell'antichità. Solo i francesi introducono l'eroe nel mero dramma di azione degli spagnoli. Solo i francesi rendono il dramma di nuovo tragedia. La quota di contenuto poetico, che era insita nel dramma spagnolo, proveniva dalla cultura nazionale spagnola. Solo la tragedia dei francesi costituisce un tratto del movimento dello spirito europeo; solo qui la concezione del personaggio drammatico diventa davvero una questione di visione della vita.

Si è soliti attribuire al Rinascimento la scoperta del mondo e dell'uomo. Malgrado tutto ciò che si può obiettare, la formula mantiene la sua validità. Per il nostro tema è però ora bene rendersi conto che le due scoperte non procedono semplicemente in parallelo. La "scoperta dell'uomo" è il frutto maturo dell'intera evoluzione cristiana, la "scoperta del mondo", però, sorta in opposizione consapevole o inconsapevole a questa evoluzione cristiana, era a quell'epoca veramente agli albori. E per questo motivo l'atteggiamento di fondo dell'uomo del Rinascimento è la fiducia in se stesso e la sfiducia verso un mondo ancora sconosciuto. L'uomo crede nel proprio diritto

di signoria, ma ancora avanza a tentoni in un mondo oscuro, pieno di miracoli. Egli possiede il coraggio incondizionato di domandare, ma le risposte lo riempiono ancora di una terrificante insicurezza. Egli è certo della propria volontà di beatitudine e del buon diritto di questa volontà, ma è incerto circa le vie; dubita delle proprie visioni, non sa se gli siano inviate dal cielo oppure dall'inferno; egli è venuto al mondo, un mondo che è fuori dai cardini, per rimmetterlo in sesto, ma lo spirito che egli ha visto e che glielo ha ordinato può essere un demonio^[6]. E così egli si ritrarrà o come Lutero, su se stesso, sulla fede, o come Loyola^[7], sul segno interiore^[8] lasciato dalla sequela [di Cristo] nel sentimento, oppure, come Amleto, vaglierà la questione ancora più rigorosamente: sempre l'uomo è dentro a un mondo estraneo, che per lui è di vitale necessità spiegare^[9] o indagare, non l'opera serena di uno^[10] che, generato come veggente^[11], è destinato alla contemplazione.

Ora questo si riflette nella forma in cui l'eroe è compreso. Egli è ammirato. L'ammirazione non è la stessa cosa della venerazione. La venerazione sa assegnare al proprio oggetto il posto che gli spetta; lo venera, perché gli spetta e gli è adeguato questo posto. L'ammirazione va alla persona, senza tutti questi collegamenti oggettivi e mondani; essa ammira la grandezza dell'uomo in sé. L'ammirazione è il sentimento che fluisce incontro all'uomo del Rinascimento. Come egli sa di non essere in un mondo conosciuto, così anche il mondo non sa riconoscere all'uomo il suo posto; il mondo lo vede in un ordine di grandezza separato. Il mondo dovette innanzitutto diventare per l'uomo un tranquillo possesso, prima che egli potesse passare dall'ammirazione e dallo stupore alla venerazione; alla venerazione che riconosce la grandezza dell'eroe nella sua posizione all'interno della storia universale. Questa perfetta presa di possesso è indicata con i nomi di Kant, Goethe, Hegel. Napoleone è così l'ultimo eroe verso cui ancora fluiva l'ammirazione e il primo a cui già si rivolgeva la venerazione.

L'ammirazione va agli eroi. Ma anche l'eroe è un uomo. L'ideale e la psicologia di un'epoca storica sono convergenti, devono confrontarsi vicendevolmente. La psicologia, però, raggiunge nel XVIII secolo un grado di raffinatezza finora insospettabile. Rinuncia a vedere l'uomo come qualcosa di semplice; parte dal presupposto che molte cose possono trovarsi insieme in un medesimo carattere, anzi che nel singolo individuo è disponibile il materiale per l'opposto perfetto del suo sé. La psicologia giunge così a quelle mirabili costruzioni di caratteri in cui un uomo, stimolato dalle circostanze esterne, ma non realmente determinato da esse, si trasforma da onesto fanatico in un consapevole impostore: il Maometto di Voltaire^[12], il Cromwell di Hume^[13], per esempio, sono i prodotti^[14] tipici di questa psicologia. In questo caso non si crede che la personalità abbia un nucleo metafisico; ma nemmeno che abbia un radicamento nel nucleo metafisico del mondo o una relazione di qualche altra natura con esso. È una caratterologia senza io, come pure senza Dio. L'unica cosa che viene vista è il carattere in quanto tale, nella nudità delle sue qualità. Una psicologia che si mostra come l'autentica^[15] figlia dell'Illuminismo, della corrente che non vuole più credere all'io metafisico e non vuole ancora credere alla realtà metafisica ("razionale"). Ma come si concilierà con questa psicologia l'ideale, con questa interpretazione dell'uomo la fede nell'eroe?

A questa domanda ci fornisce una risposta la prima teoria dell'individualità tragica comparsa in Germania: quella di Lessing^[16].

Uno suo scambio epistolare con Mendelssohn^[17] e Nicolai^[18] negli anni '50^[19] mostra^[20] Lessing in un primo conflitto con quei concetti, che erano imposti al pensiero moderno^[21] in forza dell'autorità^[22] di Aristotele. Ma ciò che lo domina interiormente non sono questi concetti, bensì la psicologia e l'ideale del suo proprio tempo. A essi deve adattarsi Aristotele e si adatterà.

Note del traduttore

^[1] Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), drammaturgo e sacerdote spagnolo, autore di numerose commedie e drammi di carattere religioso, mitologico, filosofico e teologico, tra cui *La vida es sueño* (*La vita è sogno*, dramma scritto nel 1635) ed *El alcalde de Zalamea* (*Il sindaco di Zamalea*, commedia composta probabilmente tra il 1640 e il 1644).

^[2] In greco traslitterato nel testo: *Heros eponymos*, "eroe eponimo". A differenza di Wolfgang D. Herzfeld, curatore dell'edizione tedesca (cfr. *FRJ* III, p. 148), leggo nel manoscritto il termine "eponymos".

^[3] In spagnolo nel testo. Storicamente sono indicati come *conquistadores* ("conquistatori") gli avventurieri spagnoli che, dopo la cosiddetta scoperta dell'America, conquistarono con spedizioni organizzate le terre del Nuovo Mondo.

^[4] A differenza dell'edizione tedesca (cfr. *ivi*, p. 150), leggo nel manoscritto il termine "neu-europäische".

^[5] Leggo nel manoscritto la frase: "Erst die Spanier haben eine strenge Abfolge der Szenen", forse omessa per errore nell'edizione tedesca (cfr. *ibidem*), perché anche la frase successiva inizia con "Erst die Spanier".

^[6] Allusione alla risposta di Amleto allo spirito: "The time is out of joint. Oh, cursed spite, / That ever I was born to set it right!" ("Il mondo è fuori dai cardini; ed è un dannato scherzo della sorte / che io sia nato per rimmetterlo in sesto!"): W. Shakespeare, *Hamlet* (tragedia scritta probabilmente tra il 1600 e il 1602), London, Nicholas Ling, 1604 (edizione nota anche come Q2 o "secondo quarto"), atto 1, scena 5, ll. 885-886.

^[7] Ignazio di Loyola (1491-1556), santo cattolico spagnolo, mistico, militare, fondatore dell'ordine religioso della Compagnia di Gesù (approvata con bolla papale nel 1540), autore dei celeberrimi *Exercitia spiritualia* (*Esercizi spirituali*, 1548).

^[8] A differenza dell'edizione tedesca (cfr. *FRJ* III, p. 153), leggo nel manoscritto "innere", scritto a matita sopra la barratura, sempre a matita, di "krass sinnliche" ("crudamente sensibile"), mantenuto invece da Herzfeld.

^[9] A differenza dell'edizione tedesca (cfr. *ibidem*), leggo nel manoscritto "klären" in luogo di ">wissen<".

^[10] A differenza dell'edizione tedesca (cfr. *ivi*, p. 154), leggo nel manoscritto "eines" in luogo di "jenes".

^[11] A differenza dell'edizione tedesca (cfr. *ibidem*), leggo nel manoscritto "Seher" in luogo di "Sehen".

^[12] *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète* (*Il fanatismo, ossia Maometto profeta*, opera scritta nel 1736), è una tragedia in cui l'autore, uno dei principali rappresentanti del secolo dei Lumi, il filosofo, drammaturgo, storico e scrittore francese François-Marie Arouet, meglio noto con lo pseudonimo di Voltaire (1694-1778), si scaglia recisamente contro ogni forma di fanatismo e integralismo religioso.

^[13] La figura di Oliver Cromwell (1599-1658), politico, condottiero rivoluzionario e statista inglese, promotore nel 1649 del Commonwealth of England, è oggetto di analisi nel sesto volume

della ragguardevole *History of England* (*Storia d'Inghilterra*, 6 voll., 1754-1761) scritta dal filosofo, storico, economista e membro di spicco dell'Illuminismo scozzese David Hume (1711-1776).

^[14] A differenza dell'edizione tedesca (cfr. *FRJ* III, p. 156), leggo nel manoscritto "Erzeugnisse" in luogo di "Zeugnisse".

^[15] A differenza dell'edizione tedesca (cfr. *ibidem*), leggo nel manoscritto "echte" in luogo di "erste".

^[16] Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), drammaturgo, critico e filosofo, protagonista dell'Illuminismo in Germania, massimo teorico e autore teatrale del suo secolo. Sulla teoria del teatro scrisse l'*Hamburgische Dramaturgie* (*Drammaturgia d'Amburgo*, 2 voll., 1767-1769); tra le sue opere teatrali *Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück* (*Minna von Barnhelm, ovvero la fortuna del soldato*, 1767), *Emilia Galotti* (1772), e *Nathan der Weise* (*Nathan il saggio*, 1779). Rosenzweig manifestò forte interesse per quest'ultima opera, dramma militante a favore della tolleranza religiosa, e su di esso tenne due conferenze a Kassel nel dicembre 1919, delle quali sono stati pubblicati gli abbozzi: cfr. F. Rosenzweig, *Lessings Nathan*, in Idem, *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften III, Zweistromland. Kleinere Schriften zu Glauben und Denken*, a cura di R. e A. Mayer, Dordrecht-Boston-Lancaster, Martinus Nijhoff, 1984, pp. 449-453.

^[17] Moses Mendelssohn (1729-1786), filosofo ebreo illuminista, amico di Lessing e corrispondente di Kant, tradusse in tedesco, con caratteri ebraici, il *Pentateuco* (1780-1783), il *Cantico di Debora* (Gdc 5, 1780), i *Salmi* (1783) e il *Cantico dei cantici* (1788, postumo).

^[18] Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811), scrittore ed editore tedesco, esponente di spicco dell'Illuminismo tedesco, amico di Lessing, di Moses Mendelssohn e del compositore e direttore d'orchestra Carl Friedrich Zelter, svolse un'attivissima opera editoriale, contribuendo in larga misura alla diffusione della cultura illuministica.

^[19] Dal 1756 al 1757 si svolse uno scambio epistolare fra i tre intellettuali, ora raccolto in G. E. Lessing, M. Mendelssohn, F. Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, a cura di J. Schulte-Sasse, München, Winkler, 1972.

^[20] "Ein Briefwechsel Lessings mit Mendelssohn und Nicolai in den 50^{er} Jahren zeigt": parte di una frase cancellata e poi ripristinata da Rosenzweig. Segue un passaggio cancellato: "Più di chiunque altro Lessing era l'uomo che nella Germania di allora poteva concepire questa teoria. In nessuno delicatezza e vigore si univano così meravigliosamente bene come in lui" (cfr. *FRJ* III, p. 157, nota 350).

^[21] Nel manoscritto leggo anche, soprascritto a matita, "neueren" ("più recente").

^[22] Nel manoscritto leggo anche, soprascritto a matita, "Wucht" ("forza").