

El cuerpo humano en la Estética de Hegel¹

PAOLO D'ANGELO
Universidad de Roma III

No hay, probablemente, un modo mejor para dirigirse a la comprensión de la exaltación de la figura humana llevada a cabo por el arte del clasicismo y del neoclasicismo, y sus correlativas teorías en las estéticas del siglo XVIII y XIX, que tener presente, por antítesis, el tratamiento que al cuerpo humano le es reservado por el arte contemporáneo. En nuestra época, en la que, no sin motivo, se habla a menudo de post-humano y postorgánico, y donde el *cyborg* es una de las figuras clave del imaginario, el cuerpo humano es representado, incluso expuesto directamente, víctima de heridas y dolores, rodeado de sangre y excrementos, en muchas performances de *Body-Art*, de Vito Acconci a Marina Abramovic a Franko B., o en el teatro de la *Fura dels Baus* o en las acciones escénicas de Hermann Nitsch. También se le confronta continuamente con el cuerpo animal, como en las actuaciones con el coyote de Joseph Beuys, o en aquella con los gusanos de Gina Pane; en las ardillas suicidas de Cattelan, o bien haciendo un híbrido con todo ello, como en el ciclo *Cremaster* de Matthew Barney, o en la serie *Humanoides* de Aspassio Haronitaki y en las fotos de Daniel Lee; donde están injertados con prótesis técnicas y aparatos electrónicos, como en determinadas películas de Cronenberg o en las obras de Stelarc. Por último, es atravesado, abierto, explorado muy profundamente, tal y como sucede en Orlan, o desde la superficie, como Gunther von Hagens².

Justo lo contrario domina mucho tiempo en el arte figurativo, salvo alguna excepción esporádica, y parece que ello tiene su apogeo en el neoclasicismo de la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX. El cuerpo humano se representa en paz, libre de preocupaciones y de agobios, privado incluso de

1 Traducción de Mercedes García Quintas.

2 Para la imagen del cuerpo humano en la cultura contemporánea me limito a reenviar al volumen a cargo de E. Agazzi e E. Kocziszky *Der fragile Körper*, Göttingen, V&R Unipress, 2005. Para la hibridación del animal hombre en el arte contemporáneo es útil el catálogo de la exposición a cargo de L. Vergine y G. Verzotti *Il bello e le bestie*, Milano, Skira, 2004.

cualquier mínimo de descompensación en la expresión; es íntegro y sano, desprendido de la brutalidad del cuerpo animal. El artista pone mucho cuidado en hacernos olvidar las debilidades y la materialidad de ese cuerpo, que parecen infinitamente lejanas cuando contemplamos una escultura de Cánovas o un desnudo de Ingres.

Esta apoteosis estética de la figura humana y este rescatarle de las debilidades que le son propias se celebra aún más en los escritos de los teóricos del arte y en los filósofos alemanes del periodo que va desde la mitad del siglo XVIII a la mitad del XIX.

Para ser sincero, la centralidad del cuerpo humano, heredada del arte clásico antiguo, nunca se había perdido del todo, y se había, de todos modos, reafirmado a partir del Renacimiento. No sería difícil, recorriendo las páginas de los tratados de arte del *Cinquecento* y del *Seicento*, encontrar numerosos testimonios de la primacía indiscutible de la figura humana³. Pero es con el Neoclasicismo cuando la figura humana se hace objeto de una completa teorización, que pone a la figura humana como una sede adecuada de la espiritualidad, y erige como principio aquel primado que el arte precedente había consagrado, puede decirse que sin reflexionar. En Winckelmann, por ejemplo, la superioridad del arte griego está directamente conectada con su demostrada capacidad para representar cuerpos *bellos*, y estos, a su vez, son puestos en relación a la belleza superior de los antiguos griegos; debida a la bondad del clima y a la salubridad de las costumbres, aunque, sobre todo, por la gimnasia. “*In dem Gestalt allezeit, sowie der Seele, also auch vielmals der Charakter der Nation gebildet sei*”⁴. Característicamente, cualquier desviación desde la pura belleza de los cuerpos griegos se le maniesta a Winckelmann como la intrusión de elementos animales; su canon es rígidamente eurocéntrico, y las narices chatas o los labios carnosos de los negros le parecen inevitablemente simiescos, como ‘aguileña’ es la nariz de los judíos.

La estética filosófica seguirá el camino trazado por Winckelmann. Para Herder, el ser humano es una especie de criatura intermedia entre la naturalidad y condición espiritual superior,

“ein Mittelgeschöpf unter den Tieren, d.i. die Ausgearbeitete Form, in der sich die

3 Vincenzo Danti, por poner un sólo ejemplo, escribía en su *Trattato delle perfette proporzioni* (1567) “Como en las cosas naturales la más perfecta y más difícil composición es el compuesto del hombre, así en las artificiales la figura del hombre es entre todas la más perfecta y difícil”. Cfr. P. Barocchi (a cura di) *Scritti d'arte del Cinquecento*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, p. 1569.

4 J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 35. (tr. it. p. 38)

Züge aller Gattungen um ihn her in feinsten Inbegriff sammeln”⁵.

Desde esta posición se desprende directamente la *belleza* de la figura humana, la cual será mayor en aquellos pueblos en los que la espiritualidad está en un estado más avanzado, y por lo tanto, de nuevo en la Hélade:

“Endlich fand an den Küsten des mittelländischen Meers die menschliche Wohlgestalt eine Stelle, wo sie sich mit dem Geist vermählen und in allen Reizen irdischen und himmlischer Schönheit nicht nur dem Auge, sondern auch der Seele sichtbar werden könnte”⁶.

En Kant, tal y como es sabido, únicamente el cuerpo humano es capaz de un verdadero *ideal* de belleza, en cuanto manifestación visible de las ideas morales, mientras el cuerpo animal debe conformarse como mucho con dibujar una *Normalidee*, como imagen media o común⁷. Wilhelm von Humboldt, en su escrito acerca de *Maennliche und weibliche Form* aparecido en 1795, enuncia una especie de ley que dice de este modo:

“Wo sich daher die Menschheit zeigt, da wird auch Schönheit möglich sein: denn beide verhalten sich wie Wirklichkeit und Erscheinung, Urbild und Abbild zu einander”⁸.

August Wilhelm Schlegel, en su *Kunstlehre* de 1801, no tiene tampoco dudas: el cuerpo humano “*die oberste Sprosse*” de la naturaleza, y por ello “*die menschliche Bildung ist die schönste, weil sie am vollkommensten symbolisch*”⁹.

Sus palabras serían rápidamente retomadas en los cursos de *Philosophie der Kunst* de Schelling:

“der vorzüglich, ja der fast einzig würdige Gegenstand der bildenden Kunst ist die menschliche Gestalt”; “[*die menschliche Gestalt*] der letzte und vollkommenste Gegenstand der malerischen Darstellung ist”¹⁰.

5 J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, en *Sämtliche Werke*, hrsg. V. B. Suphan, Reprint Hildesheim, Georg Olms, 1967, vol. XII, p. 68. (tr. it. p.82)

6 Ivi, p. 228. (tr. it. p. 162). Sobre la antropología estética de Herder, acudir al ensayo de M. Cometa *Il paradigma estetico dell' antropologia di J.G. Herder*, en B. Accarino (a cargo de) *Ratio imaginis. Uomo e mondo nell' antropologia filosofica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.

7 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 17.

8 W.v Humboldt, *Ueber die männliche und weibliche Form*, en W. V. Humboldt, *Werke*, hrsg. V. A. Leitzmann, Berlin, Behr, 1903, Erster Band, p. 351; Phothomechanischer Nachdruck, Berlin, De Gruyter, 1968. (tr. it. p. 584)

9 A.W. Schlegel, *Die Kunstlehre*, en Id., *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. Edgar Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1963, pp. 114-115.

10 Fr. Schelling, *Philosophie der Kunst*, en Schellings Werke, nach der Originalausgabe hrsg. V. M. Schröter, München, Beck und Oldenbourg, 1959, Dritter Ergänzungsband, pp. 174 e 193. (tr. it. p. 193 e 211)

Más o menos un punto de llegada de esta celebración del valor artístico del cuerpo humano lo encontraremos, finalmente, en el § 41 de *Die Welt als Wille und Vorstellung* de Schopenhauer, donde leemos:

“Theils liegt jener Vorzug besonderer Schönheit eines Objekts darin, dass die Idee selbst, die uns aus ihm anspricht, eine hohe Stufe der Objektivität des Willens und daher durchaus bedeutend und vielsagend sei. Darum ist der Mensch vor allem Anderen schön und die Offenbarung seines Wesens das höchste Ziel der Kunst. Menschliche Gestalt und menschlichen Ausdruck sind das bedeutendste Objekt der bildenden Kunst, so wie menschliches handeln das bedeutendste Objekt der Poesie”¹¹.

Hegel se inserta plenamente en el cuadro que hemos delineado de manera somera. De muchas de las ideas sobre el cuerpo humano, sobre su belleza, y sobre el primado que ello tiene en la representación artística presente en los autores que acabamos de recordar pueden darse puntos de encuentro determinados en las obras hegelianas, y muchas de tales ideas han desarrollado un rol importante en las *Lecciones de Estética* que Hegel dio en Berlín entre 1821 y 1829, y que fueron más tarde reelaboradas por Heinrich Gustav Hotho en el texto de las *Vorlesungen über Aesthetik* publicado entre los años 1835-38, y, después, en 1842. Naturalmente, vista la peculiar y compleja situación textual de las fuentes de la *Estética* hegeliana, expondremos el desarrollo de tales ideas a la vista no sólo del texto editado por Hotho, para lo cual utilizaremos la traducción castellana de Alfredo Llanos¹², sino cuanto resulta de las *Nachschriften* de los concretos cursos académicos con que contamos, o al menos de aquellas que están actualmente editadas, y que recuerdo brevemente: para el año 1820-21, la transcripción anónima a cargo de H. Schneider¹³; para el 1823 aquella del mismo Hotho publicada por A. Gethmann-Siefert¹⁴; para el 1826, la *Mitschrift* de von Kehler¹⁵ y la de von des Pfordtens, ambas también editadas

11 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. A. Hübscher, Mannheim, Brockhaus, 1988, vol. II, p. 248. (tr. it. p. 288)

12 G.W.F. Hegel, *Estética*, primera edición castellana completa, tr. de A. Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983. A partir de ahora indicada como *Estética*.

13 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über Aesthetik*, Berlin 1820-21. Eine Nachschrift, hrsg. V. H. Schneider, Frankfurt, Peter Lang, 1995. De ahora en adelante indicada como *Aesthetik 1820-21*.

14 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Berlin 1823, nachgeschrieben v. H.G. Hotho, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, Hamburg, Meiner, 1998. De ahora en adelante indicado como *Aesthetik 1823*.

15 G.W.F. Hegel, *Philosophie der Kunst oder Aesthetik*. Nach Hegel, im Sommer 1826 Mitschrift F.C.H.V. von Kehler, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, F. Iannelli, München, Fink, 2004. De ahora en adelante indicada como *Aesthetik 1826 Kehler*.

por Gethmann-Siefert, con varios colaboradores¹⁶.

El que sea indispensable tener presente esta delicada situación textual (por otra parte común a muchas de las obras hegelianas fruto de la docencia berlinesa) es una cosa de la cual uno se da cuenta rápidamente afrontando la cuestión, en cierta medida preliminar, de la pertenencia del cuerpo humano a la belleza natural. Difícilmente, en efecto, se podría atacar el hecho de que el cuerpo humano, si se prescinde de la representación que de él da el arte, sea un producto de la naturaleza, y que, por lo tanto, su lugar sistemático pertenezca al modo en que la belleza es producto de la naturaleza. Pero precisamente esta belleza constituye un problema para Hegel. Es conocido que el texto editado por Hotho presenta una inmensa discrepancia en cuanto que la *Introducción* comienza con la exclusión explícita de la belleza natural, mientras que posteriormente dedica un capítulo entero, bastante extenso, dedicado a la belleza de la naturaleza. Si esto se enfrenta con las *Nachschriften*, sin embargo, resulta que nos encontramos frente a una manipulación de Hotho, que ha reunido observaciones hechas por Hegel a varios títulos supeditándolos a una especie de *montaje*, que tuvo por efecto acreditar una presencia de la belleza natural al mismo nivel que la belleza artística, es decir, precisamente aquello que Hegel *no hizo* en sus lecciones de estética.

De todos modos hay que decir que la posición de Hegel al respecto presenta algunas ambigüedades, acerca de las cuales se puede referir la recuperación de la belleza natural hecha por Hotho, seguida, por otro lado, por muchos otros hegelianos, desde K. Rosenkranz a F. T. Vischer. Si es cierto que Hegel no renuncia nunca a subrayar las ausencias e insuficiencias de la belleza natural respecto a la artística, no es menos verdad que él mismo no puede negar del todo algún tipo de relación entre la naturaleza y la belleza, y en particular entre la *vida* y la *belleza*. Si el viviente, es, en efecto, *presencia* del concepto, el concepto que se hace real, es el alma la que se da a conocer en el cuerpo; así que no hay duda de que *el viviente sea bello* y que, por lo que respecta al tema que nos ocupa, sea bello en particular aquel viviente que representa la cúspide de la *scala naturae*, es decir, el ser humano.

No se puede dejar aparte, en suma, que para Hegel la vitalidad natural (y aquella suprema forma de vitalidad natural que es el cuerpo humano) sea bella, porque en ella se manifiesta una *preadvertencia* del concepto, una *Ahnung* o *Vorhanung des Begriffs*. Para ello valga lo que leemos en la *Nachschrift* de Hotho en 1823:

„Eine sinnvolle Naturbetrachtung ist nun also einerseits sinnlich, andererseits

16 G.W.F. Hegel, *Philosophie der Kunst* Vorlesung von 1826, hrsg. V. A. Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr, Frankfurt, Suhrkamp, 2004. De ahora en adelante indicada como *Aesthetik 1826 Pfordtens*.

den Gedanken der Sache habend. Die sinnvolle Betrachtung schaut an mit einer Ahnung des Begriffs, der nicht als solche, sondern als Ahnung ins Bewusstsein kommt. [...] Die Gebilde in ihrer Ordnung des Begriffs zu fassen und zu ahnen, ist das Sinnvolle. Solche Betrachtung hat Goethe vielfach gemacht in der Ahnung des Begriffs, einer höheren Ordnung als der Aeusserlichen [...] So ist auch der menschliche Körper ein begriffsmässiger Organismus“ (*Aesthetik* 1823 p. 60)

El lado por el cual tanto lo natural como lo espiritual son *bellos* viene dado por la *vitalidad* que anima a ambos, por la presencia en ambos (pero quizá sería mejor decir: en el primero a través del segundo) de lo “*Substantielle, Ewige, Göttliche*” (*Aesthetik* 1823 p. 74). Tal sustancialidad se muestra, sin embargo, de manera muy diversa en los distintos organismos vivos, en las plantas, en los animales, en el hombre:

Im Tier ist die Hauptsache das Verzehren des Anderen und die Selbsterhaltung, oder die Begierde; die Seele des Tieres ist nur begierlich, und der Verlauf der Begierde ist ein System der Gliederung des Organismus. Vergleichen wir das Tier mit der Pflanze, so fanden wir sie als die stete Produktion ihrer selbst als Individuen; das Tier hingegen ist nur ein Individuum. [...] Die Pflanze erhält also nicht sich als Individuum. Das Tier ist davon das Gegenteil, ist das Eins. [...] Vergleichen wir damit die menschliche Lebendigkeit, so steht sie drin höher, dass der Mensch das fühlende Eins zu sein überall vergegenwärtigt; denn die Pulsation des Blutes ist an der ganzen Oberfläche, das Herz, das Hirn ist gleichsam allengegenwärtig; der menschliche Körper schon in seiner Erscheinung zeigt sich als die Lebendigkeit; das Blut scheint überall durch, die Haut ist überall empfindend, während beim Tier die Oberfläche vegetabilischer Natur ist (*Aesthetik* 1823 p. 75-76)¹⁷.

El animal recubre su cuerpo de plumas, de escamas, de pelos y pieles. Aparte de ello produce por sí mismo revestimientos que tienen la dureza de una coraza, como conchas, capas, o caparazones. Ello no sólo oculta la vitalidad natural, que, sin embargo, queda a la vista en el cuerpo del hombre; sino que constituye una especie de supervivencia de lo vegetal y de lo mineral en el reino de lo orgánico, una especie de regresión manifiesta contra la cual la desnudez del hombre se queda en su belleza pura y en su pleno significado.

En el tratado de la pintura este tema volverá, en la apasionada exaltación que Hegel hará del *encarnado*, es decir de la extraordinaria capacidad de la

17 El fragmento traído se puede comparar útilmente con otro bastante parecido que se lee en Schelling, *Philosophie der Kunst*, § 123 sub 4: “Vuelve necessariamente en este orden de cosas el que la figura humana sea exenta de heterogéneos revestimientos propios de los animales, su existencia también en lo superficial, solamente *órgano*, receptividad inmediata revestida de una inmediata capacidad reactiva. Algunos filósofos han lamentado la desnudez originaria del hombre como una deficiencia, como una injusticia perpetrada contra él por la naturaleza. Con qué derecho se puede ver el motivo de ello, puede advertirse en lo que vamos diciendo.

pintura para reproducir aquello tan difícil entre las apariencias que es el colorido que asume la piel en el individuo humano viviente:

Das Schwerste nun aber in der Färbung, das Ideale gleichsam, der Gipfel des Kolorits ist das Inkarnat, der Farbton der menschlichen Fleischfarbe, welche alle anderen Farben wunderbar in sich vereinigt, ohne dass sich die eine oder andere selbstständig herushebt. [...] Dies Durchscheinen von innen besonders ist für die Darstellung von grösster Schwierigkeit. Man kann es einem See im Abendschein vergleichen, in welchem man die Gestalten, die er abspiegelt, und zugleich die klare Tiefe und Eigentümlichkeit des Wassers sieht (Hegel, *Aesthetik*, Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt, Suhrkamp, vol. XV, pp. 78-79). Cfr. *Aesthetik 1823*, pp. 261-262; *Aesthetik 1826 Pfordtens*, p. 214.

Si la figura humana representa un *límite* de la naturalidad, el punto en el que ella esalzada a sus propios confines y les sobrepasa, en este punto, se abre un campo temático muy frecuentado por toda la filosofía hegeliana del arte, aquel de la *oposición o polaridad estética entre el cuerpo animal y el humano*, por otra parte ya tratado en el último fragmento citado, y con mucha potencialidad de desarrollo. No creo que estemos muy lejos de la verdad, en efecto, si decimos que se trata de uno de los hilos conductores principales de aquella historia filosófica del arte, o filosofía de la historia del arte, que forma una gran parte de la estética hegeliana. En aquella historia, en realidad, el paso del animal al hombre, del cuerpo del animal a la refigurización del cuerpo humano, no constituye para nada algo episódico, sino que se trata de un pasaje central de la confrontación artística, sin olvidar el alcanzar de la forma libre propia del arte clásico. El núcleo de esta historia del arte, como ha sido visto claramente por O. Pöggeler¹⁸, estaba ya presente en la *Fenomenología del espíritu*, en la cual, el paso de la Religión natural a la religión artística ya prefigura el tránsito del arte simbólico al arte clásico griego en las *Lecciones de Estética*. La religión natural es adoración de la pura esencia luminosa, de las plantas singulares y de animales reconocidos como totémicos; o también, en Egipto, producción de formas regulares inanimadas, los cristales inorgánicos de las pirámides y de los obeliscos. El primer escalón de la *Kunstreligion* es, sin embargo, la plástica, la escultura griega, la estatua del Dios. En ella, el trabajo instintivo del *Werkmeister* egipcio cesa, y el espíritu es *Künstler* “*insofern er sich Gestalt und Gegenstand seines Bewusstseins ist*”¹⁹. En la escultura griega se purifica por lo tanto

“seine Vermischungen mit der bewussten Weise der unmittelbaren Naturgestalt

18 O. Pöggeler, *Die Entstehung von Hegels Aesthetik in Jena*, en „Hegel-Studien“, Beiheft 20, *Hegel in Jena*, hrsg. V. D. Henrich und K. Düsing, 1980, pp. 249-270.

19 G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, en Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt, Suhrkamp, vol. III, p. 512.

[las figuras animales con las que se culminaba las formas de los egipcios]. Diese Ungeheuer an Gestalt, Rede und Tat lösen sich zur geistigen Gestaltung auf,²⁰.

Poco más lejos, la *Fenomenología* dirá aún más claramente:

„Die menschliche Gestalt streift die tierische, mit der sie vermischt war, ab; das Tier ist für den Gott nur eine zufällige Verkleidung; es tritt neben seine wahre Gestalt und gilt für sich nichts mehr, sondern ist zur Bedeutung eines Anderen, zum blossen Zeichen, herabsunken“²¹.

En las *Lecciones de Estética*, el arte simbólico, es decir, el arte del Oriente pre-griego (aquella *Kunstform* en la que el Espíritu va todavía en busca de una forma de expresión adecuada, que tal vez venga caracterizada como una *Vorkunst*, una especie de pre-arte), es configurada a través de la *mezcla* de formas animalescas y humanas. El arte indio, por ejemplo,

“bleibt bei der Groteske Vermischung des Natürlichen und Menschlichen stehen, so dass keine Seite zu ihrem Rechte kommt und beide sich wechselseitig verunstalten“²². Los indios adoran „Affen und Kühe“, y „die Verherung einer natürlichen Gestalt – sei es eines Menschen oder Tiers – als unmittelbar Göttlichen sich an das Symbolische unmittelbar anschliesst, so dass das Tun des Menschen oder Tiers nicht als Symbol, sondern als unmittelbar göttlich in seiner Existenz genommen wird“²³.

Esta mezcla de animal y humano, esta confusión e hibridación, se manifiesta todavía más claramente en el arte egipcio, y, en particular, en el culto consagrado a los animales (gatos, chacales, toros) y en el uso de máscaras con rasgos animalescos sobre seres humanos

“Insofern nun überhaupt das Innere soll als ein äusserlich Vorhandenes angeschaut werden, sind die Aegypter [...] hin darauf gefallen, in lebendigen Tiere, wie in dem Stier, den Katzen und mehreren anderen Tieren, ein göttliches Dasein zu verheren“.

En ello, naturalmente, comparece un esfuerzo que es ya signo de una labor espiritual. En cuanto organismo viviente que está dotado de interioridad, alude -aunque sea de modo imperfecto- a la diferencia entre externo e interno, entre forma exterior y vitalidad

“So muss der Tierdienst hier verstanden werden als die Anschauung eines geheimen Inneren, das als Leben eine höhere Macht über das bloss Äusserliche ist“;

Y ello a pesar de que la adoración inmediata del animal puede parecernos

20 *Ibidem*.

21 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 516.

22 Hegel, *Vorlesungen über Aesthetik*, cit., vol. I p. 441. Cfr. *Aesthetik 1823*, p. 134.

23 Hegel, *Aesthetik 1823*, p. 133.

a nosotros, portadores de una civilización superior, en algún modo reprobable y hasta repugnante. De igual modo, el uso de cubrir el rostro de los seres humanos, como, por ejemplo, el de los encargados de embalsamar, con máscaras de animales, testimonia este esfuerzo de indicar un significado recóndito, oscuro a estos mismos que se esfuerzan por formularlo. Además, la forma humana se usa mezclada con la animal, poniendo cabezas de león o de gavián sobre cuerpos de hombres y mujeres²⁴.

En la religión egipcia se encuentran también divinidades representadas con forma de hombre o de mujer, sin inserciones animalescas, como en el caso de Isis y Osiris. Con ello, sin embargo, según Hegel, estamos ya preparándonos para dejar el campo del simbolismo en sí. Y esto porque, por ejemplo, Osiris es considerado el rey del reino de los muertos

“gewinnt dadurch eine von dem blossen Naturleben sich ganz loslösende Bedeutung, in welcher das Symbolische aufzuhören Anfangt, da hier das Innere und Geistige selber Inhalt der menschlichen Gestalt wird, die hiermit ihr eigenes Inneres darzustellen anfängt”²⁵.

El tránsito de las formas animalescas a la humana es el tránsito de Egipto a Grecia, y puede ser ejemplificado por las esfinges, que son “*das Symbol gleichsam des Symbolischen selber*”²⁶, y, a su vez, mezcla de felino y humano:

“Liegende Tierleiber, an denen als Oberteil der menschliche Körper sich herausringt, hin und wieder ein Widderkopf, sonst aber grössenteils ein weibliches Haupt. Aus der dumpfen Stärke und Kraft des Tierischen will der menschliche Geist sich hervordrängen, ohne zur Vollendeten Darstellung seiner eigenen Freiheit und bewegten Gestalt zu kommen, da er noch vermischt und vergesellschaftet mit dem anderen seiner selber bleiben muss”²⁷.

Pero no basta: es el mito mismo de la Esfinge, el mito de Edipo, el que encarna completamente este pasaje. En efecto, la respuesta de la Esfinge, de este animal-mujer, de este residuo del cruce de la naturaleza animal y humana, la respuesta a la conocida pregunta: ¿Cuál es el animal que por la mañana camina a cuatro patas, a medio día con dos, y al atardecer con tres?” esta respuesta es: el hombre.

Así que hemos llegado a Grecia, a la patria de lo clásico, a la tierra del arte; y en particular de la escultura, cuyo objeto específico es justamente la representación del cuerpo humano, del bello cuerpo humano. Lo clásico cons-

24 Hegel, *Vorlesungen über Aesthetik*, cit., vol. I p. 460-461.

25 Ivi, p. 463.

26 Ivi, p. 465.

27 *Ibidem*.

tituye para Hegel, como es sabido, el punto culminante del arte, su *acmé*: No ha habido nunca, ni habrá, nada más bello que el arte clásico. Y todo este arte es una exaltación, una apoteosis del cuerpo humano. En sentido literal, por cuanto el arte griego representa a sus dioses, ellos son siempre representados antropomórficamente, como cuerpos, de un modo extraordinariamente bello, tanto hombres como mujeres. Apolo y Venus son los arquetipos de la belleza masculina y femenina.

No se piense, sin embargo, que el cesar de mezclar hombre y animal se haya hecho de un golpe, cancelado en un instante, como el mito de la Esfinge y de Edipo podría hacer pensar. Éste cesar exige un largo proceso de *purificación* de la animalidad, que las *Lecciones de Estética* describen a través de tres momentos de una *degradación de la animalidad*, conforme a aquellos constituidos por los sacrificios animales (matando al animal en honor a los dioses se desconecta de la obtusa veneración de la animalidad, de la pura vida biológica) de las cazas (mientras que los indios castigan a quien mata una vaca, los griegos celebran a Hércules que mata al león nemeo o a Jasón que mata al jabalí calcedonio), y, finalmente, las metamorfosis; que bien conocemos a través del poema de Ovidio. Ciertamente, podría parecer que la metamorfosis nos lleva a la hibridación de salvajismo y humanidad, y nos hace recaer en la situación de lo simbólico, pero se trata, según Hegel, de una impresión del todo falaz:

“Im allgemeinen kann man die Metamorphosen als Gegenteil der ägyptischen Tieranschauung und Tierverherung betrachten, indem sie, von der sittlichen Seite des Geistes angesehen, wesentlich die Negative Richtung gegen die Natur enthalten, das Tierische und andere unorganische Formen zu einer Gestalt der Erniedrigung des menschlichen zu machen”²⁸.

A través de sacrificios, cazas y metamorfosis, los griegos se liberaron de la lealtad a la vida desnuda, ejemplificada por el animal, y pueden volver toda su atención y su cuidado al cuerpo humano, verdadero centro de su arte. Vemos cómo esto viene expresado en el curso de 1826, a través de los apuntes de Kehler:

“Die Herabsetzung des Tierischen und die Entfernung der Naturmächte gehören dazu, dass das Geistige in sein erhabenes, absolutes Recht eingesetzt werde, und diese Ideale sind Erzeugnisse aus dem Geist. Einerseits ist die menschliche Gestalt das Wesentliche der Gestaltung. Das ist schon überhaupt bemerkt worden: es ist die Sache einer tiefen Einsicht, die Notwendigkeit zu erkennen, dass das Geistige, sofern er existiert, diese Gestalt und nur diese haben muss, Lebendigkeit und menschliche Gestalt”²⁹.

28 Hegel, *Vorlesungen ueber Aesthetik*, cit., vol. II, p. 39.

29 *Aesthetik 1826 Kehler*, p. 123.

El humano, el cuerpo humano constituye el contenido de la verdadera belleza. En Grecia, por primera vez (en cierto modo también por única vez, como veremos) la figura y las acciones humanas subentran como verdadero contenido del arte.

Con ello, sin embargo, se abre un problema. En efecto ¿No es precisamente el cuerpo mismo del hombre algo *natural*, que el Espíritu se encuentra en contra, y que muestra todas las accidentalidades y las impotencias de la naturaleza? La respuesta de Hegel, al menos en esta parte de la Estética, es aquella tradicional de todos los clasicismos, y de los neoclasicismos desde Bellori a Winckelmann: la teoría de lo *bello ideal*. El arte no representa los cuerpos como son, con sus debilidades y fealdades, los representa como deberían ser si la naturaleza pudiera siempre crear las formas en la más absoluta perfección. Los dioses de los griegos no son cuerpos cualesquiera, sino cuerpos depurados de cualquier defecto, cuerpos que encarnan el arquetipo y el prototipo mismo de la belleza. Ningún hombre, o poquísimos afortunados, es un Apolo o un Hércules. Ninguna mujer, o bien pocas, son Venus o Diana. Precisamente por ello aquellos cuerpos de belleza inalcanzable se han quedado para nosotros como modelos universales de belleza. Es más, como imágenes mismas de lo bello.

Hegel parece pensar en la idealización de la figura humana preferentemente todavía como un abandono y una negación de lo animal del hombre, un alejamiento de todo lo que puede recordar aquello de que nosotros nietos de Darwin. Ya sabemos bien que el hombre no es otra cosa que un animal. Sólo un ejemplo, por otro lado elocuente, lo constituye aquel que pone Hegel a propósito del llamado perfil griego, aquel perfil en el que la frente y la nariz se unen para formar una línea digamos recta, de tal modo que la nariz sigue casi sin interrupción a la frente. Siguiendo al fisiólogo holandés Petrus Camper (que había indagado antropológicamente la *Modificación del ángulo facial desde los simios con cola hasta Apolo*³⁰) y haciéndose valer muy de cerca de lo que escribe Winckelmann en la *Historia del arte antiguo*, Hegel lee esta conformación del rostro como

“eine sehr bezeichnende Unterscheidung des menschlichen und tierischen Aussehens”³¹.

En el animal, la nariz y la boca surgen del plano de la cara, casi se lanzan hacia el mundo a la búsqueda de comida; y con ello expresan, irremediablemente, aquella relación *práctica* con las cosas que es el propio animal, pero junto a su límite y su inferioridad respecto al hombre.

30 P. Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et différents âges*, Paris-La Haye, 1791.

31 *Vorlesungen ueber Aesthetik*, cit., vol. II, p. 384.

“Der Tierische Körper dient blossen Naturzwecken und erhält durch diese Abhängigkeit von der nur Sinnlichen der Ernährung den Ausdruck des Geistlosigkeit“³².

Se puede pensar, por antítesis, en las imágenes zoomorfas de hombres que encontramos en la *Fisionomia dell'huomo* de Giambattista della Porta (Nápoles 1598) o en los bocetos fisionómicos de Charles Le Brun, en los cuales la *fealdad* viene dada justamente en el regresión del rostro humano hacia el salvajismo, y en las tablas de Lavater que refiuran en imágenes sucesivas el tránsito *de la rana a Apolo*³³.

Pero si las tablas fisionómicas de Della Porta y Lavater parecen recordarnos los *legámenes* entre hombre y animal, y reinsertar al hombre en la *scala naturae*, el sentido de la lectura hegeliana del perfil griego es opuesto: se trata, de algún modo, de *exceptuar* el cuerpo humano de la continuidad natural, de *desconectarlo* de la proximidad con la bestia. Cuando a Hegel se le presenta, en la sección de las *Lecciones de Estética* que hablan de la escultura, el problema de la *naturalidad* del cuerpo humano, la respuesta de Hegel es que la pregunta es ambigua, o, al menos, lo es necesariamente la respuesta,

“dass die menschliche Gestalt der Natur angehöre, ist ein sehr unbestimmter Ausdruck, über den wir uns näher verständigen müssen”³⁴.

En particular, hace falta, según Hegel, no olvidar nunca que la figura humana es la corporeidad no sólo del *alma* como principio vital, sino también del *espíritu*. Es decir, de la mente humana y de su cultura. Una página del curso de 1823 merece ser leída, a propósito, atentamente:

“Die menschliche Gestalt ist nun nicht die Leiblichkeit allein der Seele, sondern des Geistes. Seele und Geist sind unterschieden. Der Geist hat sich zur Seele zu machen, denn er ist lebendig, und so hoch er über dem bloss Lebendigen ist, so macht er sich als Seele seinen Leib und dieser ist nur durch einen Begriff bestimmt. Die Geistigkeit als für-sich-seiende ist das denken [...] Der lebendigen Körper also ist durch den Begriff bestimmt; geht er zum Geist fort, ist er auch Körper und nur modifiziert. Der menschliche Leiblichkeit ist dem Künstler gegeben; sie ist der Ausdruck des Begriffs überhaupt; und höher: des Geistes als des für sich seienden Begriffs“³⁵.

Hay una imagen muy bella y muy eficaz que Hegel usa, en otro contexto, para explicar esta capacidad del arte de dar voz a la espiritualidad a través de la

32 *Ibidem*. Para contrastarlo con el trato del perfil griego en las *Nachschriften* ver *Aesthetik 1823* p. 240; *Aesthetik 1826 Pfordtens* p. 201, *Aesthetik 1826 Kehler*, p. 177-179. Una posición parecida a la de Hegel se encuentra también en Schelling, *Philosophie der Kunst*, tr. it. p. 263.

33 J. K. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, cfr. Caroli p. 161.

34 *Vorlesungen ueber Aesthetik*, cit., vol. II, p. 366.

35 *Aesthetik 1823* , p. 234. Cfr. *Vorlesungen ueber Aesthetik*, cit., vol. II, p. 367-368.

materialidad del cuerpo. Hegel la toma en préstamo del díptico pseudoplatónico a Astro, dictado por Diógenes Laercio (“tu miras las estrellas, o mi estrella; como quisiera ser el cielo para mirarte con miles de ojos desde lo alto”). “Umgekehrt – dice Hegel - macht die Kunst jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde”³⁶. Que Hegel esté pensando en primer lugar en el cuerpo humano se demuestra por las líneas que preceden en las que leemos:

“Wie sich nun an der Oberfläche des menschlichen Körpers im Gegensatze des tierischen überall das pulsierende Herz zeigt, im denselben Sinne ist von der Kunst zu behaupten, dass sie jede Gestalt in allen Punkten der sichtbaren Oberfläche verwandle, welches der Sitz der Seele ist und den Geist zur Erscheinung bringt”³⁷.

Justo como aquel soneto de *Archaischer Torso Apollos*, la interioridad se esparce por todo el cuerpo —un cuerpo que es sólo cuerpo, sin cabeza, un torso— y trasluce desde todas partes:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht wie ein Kandelaber,
in dem das Schauen, nur zurückgeschraubt,
sich hält und glänzt. [...]

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
Unter den Schultern durchsichtigem Sturz
Und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

Und bräche nicht aus allen seinen Rändern
Aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
Die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.

Llegados a este punto, parece que el discurso se pueda cerrar. La refiguración del cuerpo humano, según las buenas reglas del clasicismo, es la cima del arte; los cuerpos son representados según su perfección, puros, sanos, jóvenes, incorruptibles, y el cuerpo del hombre —ciertamente no el del animal, respecto al cual parece que haya ya un abismo— es la sede apropiada del Espíritu. La estética de Hegel parece, por lo tanto, cerrarse en una apoteosis —al final relativamente tradicional— de la bella figura humana.

36 *Vorlesungen ueber Aesthetik*, cit., vol. I, p. 203.

37 *Vorlesungen ueber Aesthetik*, cit., vol. I, p. 203.

Pero no es necesario tener demasiada prisa en cerrar el círculo. Las cosas serían efectivamente así, si la estética de Hegel fuera sólo aquel sistema del clasicismo que le parecía a su capaz intérprete, Helmut Kuhn, en el ensayo de 1931 que se titulaba y *pour cause*, *Die Vollendung des klassischen deutschen Aesthetik durch Hegel*³⁸. Pero la estética de Hegel es sólo en parte esta exaltación del clasicismo. Lo cierto es que el arte griego es el culmen de la parábola histórica del arte, y que la estatua griega es, de algún modo, el modelo mismo de la obra de arte. Todo esto es verdad, pero es sólo una parte de la verdad. La otra parte es que Hegel, poniendo lo clásico como el punto medio de un recorrido que va desde lo simbólico a lo romántico, obtiene el efecto de relativizar lo clásico. Es decir, justo lo opuesto de un replantear lo clásico como ideal del presente. O, es más, ideal atemporal, bueno para todas las épocas. En realidad, ahora que disponemos de las *Nachschriften* de todos los años académicos, podemos verificar una cosa singular y llena de implicaciones: las secciones de *Estética* que son continuamente reelaboradas, reorganizadas y enriquecidas, son precisamente aquellas relativas a lo romántico, y, sobre todo, a lo simbólico; mientras que la sección sobre el arte clásico, no sólo es estática y se debe fuertemente al influjo winckelmaniano, sino que se hace progresivamente más exigua, como si los problemas que realmente importan a Hegel estuvieran en otro sitio.

Si, por lo tanto, reforzados por esta prueba extrínseca, trasladamos también nosotros la atención del paradigma finalmente tradicional de lo clásico hacia las otras *Kunstformen*, nos damos cuenta que el interés de Hegel puede hacer un lugar a otros modos de considerar la corporeidad. Ya habíamos visto que lo simbólico es en gran parte una fenomenología de los híbridos y de las mezclas entre el cuerpo humano y animal, que nos recuerda cómo la búsqueda del arte que nos es contemporánea sobre las inserciones de salvajismo y humanidad pueden inspirarnos una enorme cantidad de ejemplos del lejano pasado, de civilizaciones remotas y de formas de arte de pueblos en los inicios de su historia. Se dirá, y es indudablemente exacto, que estas formas son para Hegel formas imperfectas, destinadas a ser superadas. Pero entonces hace falta observar que también lo clásico tiene una posteridad y un futuro, en los que los papeles se vuelven a mezclar entre sí de principio a fin.

Comenzamos desde una observación hegeliana relativa a la escultura griega, que, sin embargo, esta vez tiende a subrayar un límite, una incapacidad. Más veces Hegel subraya aquello de que la estatua griega está privada de mirada. La estatua no ve, es ciega. Pero el ojo es justo la parte del cuerpo mayormente dirigida a hacer una manifestación de la interioridad. Así que el

38 H. Kuhn, *Die Vollendung des klassischen deutschen Aesthetik durch Hegel*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1931.

cuerpo representado por la escultura, que también ha estado repetidamente caracterizado como sede adecuada del espíritu, muestra aquí una carencia profunda, un límite insuperable.

“die plastsche Göttergestalt drückt nicht die Bewegung und Tätigkeit des Geistes aus, der aus seiner leiblichen Realität in sich gegangen und zum innerlichen Fürsichsein durchgedrungen ist. [...]. Äusserlich zeigt sich dieser Mangel darin, dass den Skulpturgestalten der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges abgeht. Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus. Das Licht der Seele fällt ausserhalb ihrer und gehört dem Zuschauer an, der den Gestalten nicht Seele in Seele, Auge in Auge zu blicken Vermag“³⁹.

Esta capacidad de representar lo interno en su interioridad, la subjetividad absoluta, la posee, sin embargo, el arte romántico; pero, y esto es el punto decisivo, no en cuanto que exhibe una más perfecta corporeidad y una más adecuada presentación de la figura humana, sino al contrario, dado que va más allá de esta última, extenua lo sensible, lo empuja hacia la no-sensibilidad, lo supedita a tensión, y al final lo niega. El cuerpo exhibido por el arte romántico no es el cuerpo triunfante y perfecto, el cuerpo idealizado por lo clásico es el sufriente y el negado. Es el cuerpo plagado y sangrante del Cristo⁴⁰, el cuerpo crucificado o aquel herido y torturado de los mártires. El dolor y la muerte hacen su entrada en el arte romántico, y marcan profundamente los cuerpos que el representa.

“Der unendliche Schmerz diese Aufopferung der eigenen Subjektivität, Leiden und Tod, welche mehr oder weniger aus der Darstellung der klassischen Kunst ausgeschlossen waren oder mehr nur als natürliches Leiden hervortraten, erhalten erst im Romantischen ihre eigentliche Notwendigkeit“⁴¹.

Los griegos no sabían dar sentido a la muerte; esto sucede sólo con el arte cristiano, que puede destruir el cuerpo sin hacer desaparecer el espíritu:

„In der romantischen Kunst ist der Tod nur ein Ersterben der natürlichen Seele, und endlichen Subjektivität, ein Ersterben, das sich nur gegen das in sich selbst Negative [es decir el cuerpo] Negativ verhält [es decir destruye el cuerpo], das Nichtigte aufhebt und dadurch die Befreiung des Geistes von seiner Endlichkeit und Entzweiung [...] vermittelt“⁴².

39 *Vorlesungen ueber Aesthetik*, cit., vol. II, p. 131-132.

40 Sobre la refiguración del *Christus patiens* vease en particular *Vorlesungen ueber Aesthetik*, cit., vol. III, pp. 50-51.

41 *Ivi*, p. 134.

42 *Ivi*, p. 135.

Se dirá, no obstante, que esta insistencia en el sufrimiento y el dolor permanece confinada en el arte cristiano, y no llega a marcar el paradigma de la corporeidad como manifestación plenamente adecuada del espíritu que ha sido exhibido por lo clásico. Y se podría confirmar también un lugar famoso de la antropología contenida en la *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften*, el § 411, donde se lee una fórmula aparentemente decisiva, que el cuerpo es obra de arte del alma, *das Kunstwerk der Seele*. Y, una vez más, no debemos ser demasiado precipitados al interpretar el sentido de estas palabras. ¿Qué significa que el cuerpo es obra de arte del alma? Si Hegel pensase en la obra de arte sólo como perfecta compenetración de lo interno y lo externo, de lo sensible y lo espiritual, entonces no podríamos hacer otra cosa que ver una confirmación de la capacidad del cuerpo para ser expresión de la interioridad. Pero Hegel no tiene sólo esta visión del arte, que se ha vuelto corriente a través de la fórmula, espúrea, es decir, no presente en las *Nachschriften*, “*Sinnliches Scheinen der Idee*”. El arte tiene su momento necesario e insuperable en la mediación sensible. Hay arte donde hay forma sensible, y para que haya forma sensible es inevitable que el contenido pase a través de la sensación y la intuición. Pero lo sensible no es pensado por Hegel como susceptible de transubstanciarse sin residuos en la espiritualidad, sino que es visto siempre como resistente a esta transformación. La relación entre sensible y espiritual no es pensada por Hegel bajo la especie de la conciliación y la adecuación, sino sobre todo bajo el contraste, la lucha y la extrañeza. En una palabra, de la inadecuación. El arte está en contradicción consigo mismo, porque su esfuerzo consiste en tratar de volver homogéneos dos lados que no son ni pueden ser del todo homogéneos. La belleza es, sobre todo, el velo que cubre la verdad, y no la representación de ésta, leemos en un escrito del periodo de Jena. También en este sentido lo simbólico se revela central más allá de su presunta marginalidad, porque exhibe precisamente esta relación de inadecuación que es inseparable del arte. Y el romántico, desde este punto de vista, no hace otra cosa que volver a la situación de desequilibrio que lo simbólico había hecho tema.

Si esto es verdad, el que el cuerpo sea la obra de arte del alma, no significa necesariamente que ello sea la expresión adecuada y la sede correcta, sino que puede querer decir algo muy distinto, hasta algo casi opuesto: que ello es una manifestación incompleta, que siempre falta. Y en realidad, en la *Anmerkung* del § 411, leemos:

“die Gestalt nach ihrer Äusserlichkeit [il corpo dell'uomo] ein unmittelbares und natürliches ist, und darum nur ein unbestimmtes und ganz unvollkommenes Zeichen für den Geist sein kann und ihn nicht wie er für sich selbst als allgemeines ist. [...] Für das Tier ist die menschliche Gestalt das Höchste, wie der Geist demselben erscheint. Aber für den Geist ist sie nur die erste Erscheinung,

und die Sprache sogleich sein vollkommener Ausdruck⁴³.

Como se ve, hemos sido reconducidos a una situación muy distinta de aquella que parecía la única posible sobre la base del tratamiento de la forma clásica. El cuerpo, también el cuerpo humano, pertenece todavía a la naturaleza, y es todavía un producto natural, que el hombre en cierto modo, simplemente encuentra y no puede plasmar desde dentro en modo completo. Si pudiese, entonces la fisionómica, la pretensión en los trazos del rostro y del cuerpo, el carácter del individuo, tendría una base sustancial. Y sin embargo Hegel no se cansa de polemizar con aquella que considera una pseudo-ciencia, y se enfrenta con ella no sólo en la *Phänomenologie des Geistes*, en el largo excurso de la *Beobachtende Vernunft*⁴⁴, sino también en el parágrafo de la *Encyclopädie* que acabamos de citar.

El cuerpo, por lo tanto, comparece en este punto nuevamente como algo extraño, un dato de la naturaleza que se opone al espíritu. Y comprendemos, finalmente, cómo Hegel haya podido, en una bella página de las *Vorlesungen über Aesthetik*, tejer el elogio de las prácticas que usaban los pueblos primitivos para evitar la extrañeza del cuerpo, volverlo “cuerpo propio” a través de procedimientos incluso violentos y aparentemente insensatos, como tatuajes, escarificaciones, deformaciones y mutilaciones voluntarias. El hombre se redobla, confiere un sentido a las cosas transformándolas y no dejándolas subsistir así tal como son,

“um als freies Subjekt auch der Aussenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen und in der Gestalt der Dinge nur eine äussere Realität seiner selbst zu geniessen [...]. Und nicht nur mit den Aussendingen verfährt der Mensch in dieser Weise, sondern ebenso mit sich selbst, seine eigenen Naturgestalt, die er nicht lässt, wie er sie findet, sondern die er absichtlich verändert. Dies ist die Ursache allen Putzes und Schmuckes, und wäre er noch so barbarisch, geschmacklos, völlig verunstaltend oder gar verderblich wie die Frauenfüsse der Chinesen oder Einschnitten in Ohren und Lippen⁴⁵.”

43 Hegel, *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 411 Anmerkung.

44 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, cit. pp. 233-242.

45 Hegel, *Vorlesungen über Aesthetik*, cit., vol. I, pp. 51-52. Sobre el papel de la figura humana en la estética de Hegel se pueden ver, sacando provecho: F. Vitale, *Natura morta. Arte e natura nell'estetica di Hegel*, Napoli, Città del Sole, 2002, en particular pp. 69-110 e 189-237. Más en general, sobre el papel del cuerpo en la antropología de Hegel: R. Bonito Oliva, *L'individuo moderno e la nuova comunità. Ricerche sul significato della libertà soggettiva in Hegel*, Napoli, Guida, 2000, specialmente las pp. 63-94: *La concezione speculativa della natura dell'uomo*.

