

SAGGI DI ESTETICA DELLO SPORT

(A CURA DI)

MARISTELLA TROMBETTA
ANDREA BALDINI
EMANUELE ISIDORI



QUAPEG
EDIZIONI

SAGGI DI ESTETICA DELLO SPORT

(A CURA DI)

**MARISTELLA TROMBETTA
ANDREA BALDINI
EMANUELE ISIDORI**

EDIZIONI QUAPEG

© Le autrici/gli autori e le curatrici/i curatori
Trombetta M., Baldini A., Isidori E. (a cura di) (2026). *Saggi di estetica dello sport*.
Roma, Edizioni Quapeg.

Questa pubblicazione è stata patrocinata da:



ISBN 9791224412380

DOI 10.5281/zenodo.18722304

Il volume è stato sottoposto a peer review da parte di due referee esperti.

Alcuni dei saggi contenuti in questo volume rappresentano lo sviluppo di temi affrontati nella conferenza “Estetica dello Sport: il gesto e la forma”. Questo evento si è svolto a distanza il 10 ottobre 2024. Per la registrazione della conferenza, visitare la pagina:

<https://www.youtube.com/watch?v=IXM3sWIIzUE>

© 2026, QUAPEG Edizioni
Laboratorio di Pedagogia Generale
Università di Roma “Foro Italico”
Piazza L. De Bosis, 15,
I-00135, Roma

All rights reserved

Printed in Italy

Indice

Prefazione Maristella Trombetta, Andrea L. Baldini, Emanuele Isidori	p.	9
La bellezza <i>nell'imperfezione</i> Luca Grion	p.	13
Lo bello o lo bueno: de la estética a la ética en el deporte Antonio Sánchez Pato	p.	23
Surfing and the sublime: the “delightful horror” of surfing dangerous waves Patrick Findler	p.	38
Lo sport paralimpico, la diversità corporea e l'unicità della performance. Ripensare l'estetica del movimento umano Martina Petrini	p.	52
Poetica ed estetica del gesto sportivo Maristella Trombetta	p.	64
Parkour, city surfaces, and a Rancèrean aesthetics of sport: for a redrawing the sensible with a leap Andrea L. Baldini	p.	68
La forza dei corpi tra tecnica ed estetica Roberto Terrosi	p.	76
Una proposta metodologica per un'indagine estetica dello sport Matteo Cacchiarelli	p.	88
Lo sport come arte: una interpretazione filosofica tra Carlo Diano e Arthur Danto Emanuele Isidori, Sonia María Martínez Castro	p.	97

<i>La vulneratrice invulnerabile: iconografie del corpo in Amore e ginnastica</i> di Edmondo De Amicis Anna Consiglio	p.	109
Cultura estetica e sport in Puglia tra XIX e XX secolo Vittoria Bosna	p.	119
Bio-bibliografia delle autrici/autori	p.	124
Summary	p.	128

PREFAZIONE

Questo libro prende avvio da una convinzione metodologica prima ancora che tematica. Se lo sport è diventato uno dei grandi contesti culturali simbolici della contemporaneità, allora l'analisi non può fermarsi alla superficie della prestazione, né ridursi a una descrizione tecnica dei gesti.

Occorre un sapere capace di leggere la forma dell'azione, la sua intelligibilità e la sua potenza di significazione. L'estetica dello sport, in questa prospettiva, non coincide con un discorso sul "piacevole" o sull'"eccezionale", ma con una ricerca sulle condizioni che rendono un evento corporeo riconoscibile come "figura", interpretabile come "esperienza" e trasmissibile come "cultura".

La questione centrale è epistemica. Nello sport, infatti, la forma non si aggiunge dall'esterno come ornamento, né resta un semplice effetto ottico per lo spettatore. La forma è un modo di esistenza dell'azione. Si costruisce nel rapporto tra regola e libertà, tra misura e invenzione, tra ripetizione dell'esercizio e singolarità dell'istante. Il gesto atletico possiede una struttura temporale precisa, fatta di attese, accelerazioni, sospensioni, rilasci. Possiede anche una struttura spaziale, perché ogni movimento nasce dentro coordinate, traiettorie, confini che non sono neutri ma produttivi di senso. Studiare l'estetica dello sport significa quindi entrare in un laboratorio in cui tempo e spazio diventano esperienza vissuta, e in cui il corpo non è un semplice "mezzo" ma un luogo di conoscenza incarnata.

Questo sguardo richiede un lessico rigoroso, ma non astratto. Richiede anche una cautela. La bellezza, nello sport, viene spesso evocata come categoria immediata e indiscussa, quasi fosse un giudizio spontaneo. Eppure, proprio l'apparente immediatezza è ciò che merita analisi. Quando diciamo che un'azione è "bella", che cosa stiamo valutando?

La "pulizia" dell'esecuzione, la congruenza con una tecnica codificata, la sorpresa dell'invenzione, l'economia del gesto, la sua efficacia, il suo rischio, la sua necessità interna? Il punto non è scegliere un solo criterio, ma comprendere come questi criteri si intreccino e come cambino a seconda delle discipline, dei contesti, delle culture sportive e dei dispositivi mediali che rendono visibile lo sport. L'estetica, qui, non serve a decorare lo sport di parole alte; serve a distinguere, a precisare, a evitare scorciatoie interpretative.

Un'altra ragione di interesse è pedagogica e sociale. Lo sport, di fatto, forma sensibilità collettive, educa modi di guardare e di giudicare, orienta desideri e modelli corporei. La scena sportiva è ormai un luogo in cui si apprendono implicitamente norme, gerarchie, stili di vita, criteri di valore. È anche un luogo in cui si consolidano memorie, si costruiscono miti, si producono immagini potenti del corpo, della fatica, della vulnerabilità, della vittoria e della sconfitta. Per questo l'estetica dello sport, quando viene assunta come campo di studio, incide direttamente sul modo in cui si progetta la formazione, si comunica lo sport, si interpretano le pratiche, si costruisce il rapporto tra atleti, allenatori, educatori e pubblico. Non si tratta di "nobilitare" lo sport accostandolo ad altre sfere culturali. Si tratta di comprendere come lo sport, nel suo specifico, produca cultura e chieda strumenti adeguati per essere compreso.

Le pagine che seguono sviluppano questa esigenza di comprensione attraverso un confronto serrato tra prospettive filosofiche e analisi dei fenomeni. Un aspetto decisivo è il rapporto tra gesto sportivo e pratiche artistiche. Non interessa qui stabilire equivalenze semplicistiche, quanto chiarire che entrambe le sfere possono essere pensate come pratiche di forma, in cui il senso emerge dall'organizzazione materiale dell'azione e dal modo in cui essa si offre a un'esperienza condivisibile.

Nel gesto atletico si osserva una dinamica peculiare. La forma non viene fissata una volta per tutte, ma si produce nel rischio dell'esecuzione, nel margine dell'errore, nella resistenza del mondo e nella resistenza del corpo. Questa instabilità rende lo sport un campo privilegiato per ripensare categorie estetiche classiche come stile, armonia, ritmo, intensità, e per misurarle con la dimensione dell'evento.

Una parte importante della riflessione riguarda ciò che la cultura sportiva tende a tenere ai margini. La bellezza sportiva non coincide sempre con la perfezione. Talvolta appare nella frizione, nella riparazione improvvisa, nella capacità di trasformare un difetto in soluzione, nella gestione intelligente dell'imprevisto. In altri casi, affiora in esperienze limite, quando l'ambiente naturale smette di essere semplice scenario e diventa forza che interroga l'atleta, imponendo un rapporto con il rischio, con l'esposizione, con la vertigine. Qui la dimensione estetica non si separa dalla dimensione esistenziale. La percezione della grandezza, dell'eccesso, della sproporzione, che la tradizione chiamava "sublime" – tema di ricerca da sempre squisitamente filosofico –, trova nello sport una declinazione concreta, in cui la soglia tra controllo rispetto al limite e ricerca dell'assoluto non è soltanto un tema teorico ma una condizione pratica.

Accanto a questo, il libro considera le pratiche sportive che riscrivono gli spazi quotidiani e urbani. Il corpo che attraversa la città, che “affronta” muri, ringhiere, scale, dislivelli, trasforma il paesaggio in una partitura di possibilità. L'estetica, in questi casi, non è un giudizio esterno sul “bello”, ma una lettura della relazione tra corpo, spazio e immaginazione. La città diventa testo e il gesto diventa interpretazione. Anche qui torna un punto fondamentale. L'esperienza sportiva non è soltanto interna all'atleta, ma si estende al modo in cui la comunità guarda, racconta, normativizza e, talvolta, confligge rispetto a quelle pratiche. La dimensione estetica è inseparabile da un'analisi culturale e politica dei luoghi.

Un ulteriore livello riguarda la costruzione iconografica del corpo sportivo. Le immagini dello sport non si limitano a registrare; selezionano, amplificano, semplificano, sedimentano. Producono un immaginario che può emancipare, ma può anche ridurre. Le narrazioni letterarie, cinematografiche e mediatiche hanno un ruolo decisivo nel definire ciò che appare desiderabile, eroico, accettabile. Per questa ragione, una scienza dell'estetica sportiva deve interrogare anche i dispositivi di visibilità e i loro effetti. Ciò non per moralizzare lo sguardo, ma per comprenderne la grammatica, e per aprire possibilità di interpretazione più mature.

Il filo che tiene insieme il volume è dunque una tesi semplice e impegnativa, come si diceva all'inizio. Lo sport, osservato nella sua dimensione formale, è un luogo di produzione di senso che merita concetti adeguati e pratiche di lettura rigorose. Assumere l'estetica come chiave di ricerca significa dare dignità scientifica a ciò che spesso viene consumato come intrattenimento, e significa anche restituire complessità a ciò che rischia di essere ridotto a prestazione misurabile.

Da qui nasce l'ambizione di queste pagine. Offrire una cornice teorica solida, ma capace di restare vicina ai fenomeni. Proporre un discorso che possa essere utile a chi studia, a chi insegna e a chi opera nei contesti sportivi, perché un'educazione dello sguardo è anche un'educazione del giudizio e, in ultima analisi, una forma di responsabilità culturale.

Questo libro invita a riflettere su una domanda che sembra elementare, ma che diventa generativa appena la si prende in considerazione. Che cosa vediamo davvero quando guardiamo un gesto sportivo e assistiamo a una performance? Non la risposta immediata dell'entusiasmo, non l'euforia del risultato, ma la trama di forme, tempi, decisioni e rischi che fanno di quell'azione un evento comprensibile. È in questa trama che lo sport mostra la propria profondità, e in cui l'estetica, finalmente,

in quanto scienza filosofica, si rivela sapere pienamente umano e autentico strumento di conoscenza di tutti i fenomeni della contemporaneità.

Maristella Trombetta

Andrea L. Baldini

Emanuele Isidori

Università di Bari “Aldo Moro”

Università di Pechino

Università di Roma “Foro Italico”

Bari-Pechino-Roma, gennaio 2026

LA BELLEZZA *NELL'IMPERFEZIONE*

Luca Grion

Università di Udine
luca.grion@uniud.it

1. Introduzione

In un bel libro di qualche anno fa il filosofo americano Michael Sandel ci invita a confrontarci con uno scenario suggestivo: immaginiamo di assistere a un incontro che veda protagonista «un giocatore di baseball robotico, bionico, che, grazie a un microcircuito impiantato nel suo corpo che rende perfette l'inclinazione e la velocità del colpo, realizza un fuoricampo a ogni lancio nella zona di strike»¹. Siamo sicuri che andremmo a vedere un incontro sapendo che ogni lancio verrà respinto con un perfetto *home run*?

Inizio da qui da un'immagine volutamente estrema. È un'ipotesi affascinante, che ci aiuta a mettere a fuoco il nodo che vorrei porre al centro di questo mio intervento: ciò che ci piace e ci appassiona del gesto sportivo è intimamente legato alla nostra condizione umana, alla sua imperfezione ontologica e, al tempo stesso, alla sua continua tensione trasformativa².

Proprio muovendo da questa constatazione, la tesi che proverò a sostenere è che anche la bellezza atletica ha a che fare con l'imperfezione umana. Attenzione, non intendo celebrare il fascino *dell'errore*, ma valorizzare la bellezza che nasce dall'accoglimento della propria fallibilità e dal coraggio di migliorarsi. Ritengo infatti che sia proprio il rischio del fallimento a rendere l'impresa «ben riuscita» affascinante ed emozionante³. Per contro, una prestazione sempre perfetta perderebbe ogni interesse, fascino e – in ultima analisi – umanità.

¹ M. Sandel, *Contro la perfezione. L'etica nell'età dell'ingegneria genetica* (2007), Vita e Pensiero, Milano 2008, p. 39.

² In questo senso, la condizione umana può essere descritta – con Aristotele – come una tensione costitutiva tra potenza e atto (*dynamis* ed *energeia*), dove la bellezza appare quando la potenza è pienamente attualizzata secondo misura.

³ Sempre cercando qualche raccordo con la tradizione classica, saremmo tentati di chiosare – con Tommaso d'Aquino – che la bellezza nasce dalla forma quando

Non intendo quindi proporre un'estetica della mediocrità. Al contrario, noi riconosciamo come "bello" proprio il gesto riuscito al meglio, laddove viene esibita la sincronia esatta tra intenzione e realizzazione. Tuttavia, se ci fermiamo a riflettere, ci accorgiamo di come il nostro apprezzamento si radichi nel riconoscimento di una imperfezione di base che caratterizza la condizione umana. È proprio perché, ordinariamente, sperimentiamo errore, fallimento, imprecisione, che nei rari momenti in cui "tutto si allinea", proviamo ammirazione ed emozione. Se però la perfezione diventasse la regola – e l'esito fosse sempre garantito – allora quel gesto, per quanto efficace, smetterebbe di affascinarci. Non trasmetterebbe più alcuna emozione. Semplicemente non sarebbe umano e, pertanto, smetterebbe di essere per noi interessante. In questo senso, la bellezza del gesto sportivo può essere descritta nei termini di una "verità incarnata". Essa, infatti, rivela la verità dell'umano (la sua struttura antropologica), un essere che tende al bene e al bello pur restando esposto allo scacco dell'errore e del fallimento.

Due questioni, dunque: per un verso il legame tra bellezza e fragilità; per altro il rifiuto di ogni "estetica dell'efficienza", a cui contrappongo invece una "estetica della misura". Ma andiamo per ordine.

2. Fragilità e attrazione per la forma riuscita

Il cuore del mio argomento è semplice da dire e complesso da praticare: la bellezza del gesto atletico non nasce dalla nostra debolezza, ma dalla nostra finitudine⁴. Finitudine non è sinonimo di pochezza; è la

quest'ultima si manifesta in modo proporzionato e ordinato (*Summa Theologiae*, I, q. 39, a. 8 e I-II, q. 27, a. 1, ad 3). Questo implica che ogni bellezza creata è sempre bellezza entro un limite, perché la forma stessa dell'ente è una misura determinata. Jacques Maritain, nel Novecento, riprenderà questa intuizione indicando la bellezza come lo splendore della forma sulle parti proporzionate della materia (cfr. J. Maritain *Arte e scolastica* (1920), Morcelliana, Brescia 1980). In questa prospettiva, possiamo sostenere che il gesto atletico è bello non quando nega i limiti umani, ma quando li accoglie e li esprime in pienezza, lasciando emergere la forma propria dell'umano nella sua armonia possibile.

⁴ Chiarisco qui i termini tecnici che articolano l'argomentazione. Per *finitudine* intendo la condizione costitutiva dell'essere umano, segnata dal limite e dalla dipendenza (l'uomo non è un tutto autosufficiente, ma un essere mancante e che solo nel tempo costruisce la propria compiutezza). La *fragilità* ne esprime la struttura interiore di precarietà e discontinuità (essa indica l'impossibilità di possedere in modo immediato la propria pienezza e la necessità di prendere coscienza del proprio "essere in cammino", situato nel tempo, aperto al divenire e bisognoso degli altri per realizzarsi). La *vulnerabilità* è invece la dimensione relazionale di questa condizione (l'esposizione al mondo e

trama originaria in cui ogni gesto prende forma. Viviamo in corpi esposti all'errore, attraversati dalla fatica, soggetti a mille variabili che non possiamo controllare. Questa esposizione costitutiva allo scacco non cancella la possibilità della riuscita; al contrario è la condizione che la rende plausibile e significativa. Senza il rischio dell'errore, la riuscita non avrebbe alcun gusto. Se il fallimento non fosse alle porte, il successo non desterebbe alcuna meraviglia. Per questo ci affascinano i momenti di luce; non perché svalutiamo tutto il resto, ma perché riconosciamo, in controluce, il contesto ordinario di cadute e rialzate, di tentativi e correzioni, di improvvise resistenze del mondo.

La fragilità, dunque, non è un incidente da rimuovere. Essa è, per quanto possa sembrare paradossale, una "condizione estetica", nel senso che rappresenta il fondale che rende visibile la figura, ovvero la bellezza del gesto riuscito.

L'esperienza estetica della gara lo mostra con chiarezza. Ogni appassionato, quando assiste a una competizione, trattiene il respiro sapendo che tutto può accadere, l'esito incerto alimenta le emozioni che accompagnano la prestazione sportiva. E quando la forma emerge non come routine, ma come conquista; quando lo straordinario risplende mostrando la bellezza di una umanità capace di esprimersi al suo meglio, ecco che riconosciamo in quel gesto la bellezza dell'eccellenza umana⁵. L'apparire di una possibilità per nulla scontata, che rivela l'umano al meglio delle sue possibilità.

Affinché questa esperienza possa darsi, è però necessario quello sfondo di ordinaria fragilità e vulnerabilità che ci caratterizza. Quando l'azione non può fallire, il gesto si fa mera *funzione* e non più *evento*. La bellezza, invece, esige l'evento, cioè qualcosa che accade qui e ora sotto i nostri occhi, nel dialogo – talora aspro – tra possibilità d'essere e il rischio di fallire. Ed è proprio qui che la fenomenologia dell'azione incontra l'etica, quando si riconosce che la bellezza fiorisce solo là dove un soggetto libero si espone al rischio del mondo.

agli altri, la disponibilità che rende possibile l'incontro ma anche la ferita). Infine, l'*errore* manifesta concretamente tale condizione esistenziale nella concretezza della fallibilità umana; tuttavia, la bellezza si mostra proprio quando la libertà assume e ordina questi limiti, trasformandoli in forma compiuta. Per un approfondimento si veda: P. Ricoeur, *Finitudine e colpa* (1960), I: *L'uomo fallibile*, il Mulino, Bologna 1970 e F. Marin, *Le tre Grazie dell'etica: vulnerabilità, cura e gratitudine*, Edizioni ETS, Pisa 2025.

⁵ In termini tomisti, potremmo dire che il gesto sportivo, quando è bello, manifesta una proporzione delle parti, cioè un'armonia fra potenze corporee e intenzione morale.

Prima di proseguire, ritengo utile una precisazione: parlando di *evento* faccio riferimento a un atto che *accade*, segnato da libertà, rischio e possibilità; esso non si limita a produrre un risultato, ma *esprime* un significato, perché contiene un'eccedenza rispetto al puro esito tecnico. La funzione, al contrario, è un atto interamente orientato a un fine esterno, chiuso nel rapporto mezzo-scopo. Nulla di male, sia chiaro, ma in questo caso ciò che conta è solo l'efficienza del risultato, non ciò che "accade" nel gesto stesso. Nell'evento. Invece, c'è spazio per l'imprevisto e il senso; nella funzione c'è solo l'esecuzione di un compito⁶. Se ci mettessimo in ascolto della lezione di Alasdair MacIntyre potremmo dire che l'evento appartiene al dominio dei *beni interni*, ovvero quei beni che si realizzano solo nel compimento virtuoso della pratica stessa e che implicano una crescita del soggetto e della comunità. La funzione, invece, mira a *beni esterni* – quali successo, efficienza, record – e perciò riduce l'azione a meccanismo di produzione di risultati⁷.

Interessante sarebbe anche un confronto con le riflessioni che ci offre Bernard Suits, laddove osserva che il gioco – e con esso lo sport – si fonda sull'accettazione di *regole costitutive* che, limitando deliberatamente i mezzi disponibili, creano lo spazio stesso dell'esperienza ludica. In tale contesto, l'obiettivo della sfida agonistica (infilare una palla in una rete, saltare un'asticella, percorrere una certa distanza) non possiede un valore strumentale; non viene ricercato in vista di un'utilità ulteriore, ma solo perché permette di vivere una sfida liberamente scelta. L'evento sportivo appassiona proprio per questa sua *gratuità*. In altre parole, ciò che conta non è il risultato in sé, bensì il piacere di misurarsi con un limite auto-assunto, di superare ostacoli che potrebbero essere evitati ma che decidiamo di affrontare per il gusto dell'esperienza che generano⁸.

⁶ La distinzione rimanda a due modi diversi di concepire l'agire umano. Qui riecheggia, in certa misura, la classica distinzione tomista tra l'*agere* (atto che perfeziona il soggetto) e *facere* (produzione di un effetto esterno).

⁷ Cfr. MacIntyre, *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale* (1981), Armando Editore, Roma, 2007, cap. 14, in particolare pp. 232-234.

⁸ Suits definisce le *regole costitutive* come quelle norme che non prescrivono un comportamento già richiesto da ragioni esterne, ma rendono possibile il gioco introducendo mezzi volutamente inefficaci e ostacoli arbitrari. La loro accettazione è motivata unicamente dal desiderio di fare esperienza del gioco stesso, non da finalità utilitarie. È questo carattere autotelico che distingue il gioco dal lavoro (l'impegno faticoso e necessario attraverso il quale si provvede a soddisfare i bisogni vitali) e che fonda la particolare qualità estetica dell'azione sportiva. Cfr. B. Suits, *Gli elementi dello sport* (1973), in L. Grion (a cura di), *Bernard Suits. Filosofia del gioco*, Scólé – Morcelliana, Brescia 2021, pp. 115-148.

Quando questa logica si attenua e, al suo posto, prevale la ricerca dell'efficienza o del vantaggio esterno, la pratica sportiva si trasforma: si esaurisce la dimensione propriamente ludica e, con essa, si spegne anche quella particolare forma di bellezza che nasce solo nel rapporto libero tra abilità e limite.

3. Una bellezza tutta umana

In questa prospettiva, la gara sportiva mostra i limiti e le possibilità; illumina ciò che manca e ciò che sorprende; mette a nudo la finitezza e, insieme, celebra il coraggio di oltrepassarsi senza negare la propria umanità finita e vulnerabile. Si tratta di un equilibrio per nulla banale, che richiede consapevolezza e maturità. Tuttavia, è proprio all'interno di questa dinamica che prende corpo un'estetica della misura⁹.

Riconoscere e apprezzare la bellezza *nella* fragilità significa anche riconoscere due verità tra loro strettamente legate: in primo luogo, che non tutto ciò che è tecnicamente possibile è altresì umanamente sensato; in secondo luogo, che non tutto ciò che è efficace è anche bello¹⁰. In ultima analisi, la distinzione tra un'estetica della misura e un'estetica dell'efficienza rimanda a un ordine più profondo, quello che unisce bello, bene e vero. Nella tradizione classica questi tre trascendentali non si contrappongono, ma si corrispondono. Il bello (*kalon*) è ciò che appare desiderabile perché buono (*agathon*) e, nello stesso tempo, vero (*alethes*), ossia conforme al senso autentico dell'essere. Così, il gesto sportivo è bello quando manifesta la verità dell'umano – la sua struttura finita ma capace di eccellenza – e, in questo manifestarsi, realizza un bene proporzionato al suo fine¹¹. In termini tomisti, potremmo dire che il *pulch-*

⁹ La misura (*metron*), nella tradizione classica, non è una moderazione rinunciataria ma il principio formale della virtù. Aristotele la definiva come una “medietà in rapporto a noi” (cfr. *Etica Nicomachea*, II, 6, 1107a e ss.), mentre Tommaso d'Aquino ne faceva la condizione della perfezione dell'atto morale (cfr. Tommaso, *ST I-II* q. 64 a. 1). La bellezza, in questo senso, coincide con la virtù che – per così dire – viene resa visibile.

¹⁰ Il criterio discriminante non è l'efficacia ma la proporzione al fine umano della pratica, come ricorda MacIntyre: una pratica è buona quando orienta ai beni interni che la costituiscono, e non ai meri risultati esterni. Cfr. MacIntyre, *Dopo la virtù*, cit.

¹¹ Su questi temi risulta prezioso il lavoro di approfondimento svolto da Heather L. Reid, si veda, ad esempio, quanto scrive a proposito del nesso tra etica olimpica e il concetto greco di *kalokagathia* nella sua *Olympic Philosophy. The Ideas and the Ideals behind the ancient and Modern Olympic Games*, Parnassos Press, Sioux City (Iowa) 2020, pp. 195-203. Della stessa autrice si veda anche: *Introduction to the Philosophy of Sport* (2a ediz.), Rowman & Littlefield, Lanham (MD) 2022. Infine, sul rapporto tra sport e bellezza, si

rum è lo splendore della verità che si rende visibile nell'azione ben compiuta. Di qui la necessità di distinguere, senza separare, tra bello estetico e bello morale. Il primo riguarda l'armonia delle forme, la grazia dei movimenti, la proporzione visibile; il secondo concerne la qualità dell'intenzione, la nobiltà del fine e la misura interiore del soggetto agente. Solo quando le due dimensioni si incontrano – quando la forma esteriore riflette la bontà interiore dell'atto – la bellezza appare nella sua pienezza, ovvero come figura sensibile del bene, segno che la verità dell'uomo è diventata visibile nel mondo.

Chiarisco in modo più preciso riprendendo l'esempio iniziale. Una tecnologia che potenzia oltre ogni limite la capacità di risposta del battitore può apparire spettacolare, ma se appiattisce l'incertezza, prosciuga il dramma e rimuove l'umano smette di suscitare interesse ed emozione. L'emozione di una prestazione, infatti, non dipende dal risultato in sé e per sé.

Un ulteriore esempio può consentirci di mettere rapidamente a fuoco la questione. Vale la pena soffermarsi sulla natura relazionale del valore attribuito alla prestazione sportiva. La performance atletica non è significativa in termini assoluti, ma sempre in relazione alla condizione antropologica che intende misurare ed esprimere. Sul piano puramente cronometrico, ad esempio, molte specie animali superano ampiamente le capacità umane.

Un ghepardo, per limitarci alle prestazioni velocistiche, percorre i 100 metri in un tempo che vanificherebbe qualsiasi record olimpico. Eppure, questa superiorità oggettiva non genera interesse, proprio perché il valore della prestazione sportiva non risiede nel risultato in sé, ma nella sua capacità di rivelare qualcosa dell'eccellenza propriamente umana. Essa ci appare significativa solo nella misura in cui è capace di parlarci, di dire qualcosa di significativo su di noi. Nel caso dell'atleta che vince una competizione, il tempo cronometrico risulta interessante solo nella misura in cui contribuisce a celebrare l'eccellenza atletica in riferimento all'uomo. Ma se a correre non è più un uomo ma – e torniamo ancora alla provocazione di Sandel – un superuomo potenziato tecnologicamente, cosa saprebbe dirci quel tempo di noi? In che modo quel risultato dovrebbe interessarci?

Il recente dibattito sugli *Enhanced Games* offre un esempio emblematico di questa deriva. L'idea di competizioni in cui il doping sia non solo

veda: Dione Crisostomo, *Melankomas. Sulla bellezza dell'atleta* (a cura di H.L. Reid, P. Madella, M. Mauri, E. Isidori), Edizioni Sette Città, Viterbo 2022.

permesso ma incoraggiato si fonda sull'assunto che l'eliminazione di ogni vincolo al potenziamento porterebbe a prestazioni più spettacolari.

Tuttavia, questo progetto rivela un fraintendimento radicale della natura dell'interesse sportivo: esso presuppone che il valore dello sport risieda esclusivamente nell'entità numerica della performance, quando invece – come si è argomentato – tale valore dipende dalla capacità della prestazione di manifestare l'eccellenza umana nella sua autenticità finita¹².

E questo, a ben guardare, è anche il portato della cultura del record a tutti i costi, che riduce il gesto sportivo a qualcosa di meramente misurabile, comparabile, replicabile, finendo per trasformarsi in qualcosa che perde la capacità di comunicare. La bellezza, per contro, conserva una tonalità narrativa; è un racconto condensato in un istante, un'armonia che nasce dalla frizione con il mondo.

4. Efficacia vs bellezza

Si potrebbe osservare che, se è vero che la perfezione garantita spegne l'interesse, non ne segue che ogni riuscita “bella” debba coincidere con l'eleganza formale. Qui entra in gioco un discrimine sottile. Possiamo ammirare e commuoverci per una prova riuscita senza per questo giudicarla bella nel senso classico del termine¹³.

La figura di Emil Zatopek offre un esempio paradigmatico. Il suo stile di corsa – incedere scomposto, volto contratto dallo sforzo – era notoriamente distante da ogni ideale di economia gestuale o armonia formale. Eppure, proprio quella corsa “brutta”, nella quale lo sforzo e la fatica erano pienamente visibili ed esposti, generò un magnetismo emotivo potentissimo¹⁴. Ciò che vediamo, in casi simili, è la fatica che prende forma. Il corpo non nasconde lo sforzo, lo espone; non cela la difficoltà, la attraversa; non anestetizza il rischio, lo porta in superficie. Questa esposizione, lungi dall'essere una resa alla fragilità, è una dichia-

¹² Recentemente ne ho parlato in L. Grion, *(S)confini. La lotta delle donne per l'inclusione nello sport*, Erickson, Trento 2025, pp. 184-185 e in *Chi ha paura del postumano? Vademe-cum all'uomo 2.0*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 162-181.

¹³ Questo ci invita a distinguere fra “bello estetico” e “bello morale”: il primo riguarda l'armonia delle forme, il secondo l'unità dell'azione con il bene. Quando entrambe le dimensioni si uniscono, come detto, l'azione diventa simbolo della pienezza umana.

¹⁴ Per chi non conoscesse la storia di Emil Zatopek consiglio il bellissimo libro di Jean Echenoz, *Correre* (2008), Adelphi, Milano 2014.

razione d'amore per la verità dell'umano¹⁵. Si abbraccia la fatica per far emergere ciò che siamo nel bene e nel male¹⁶. Si riconosce la finitudine, senza smettere di volerle dare la forma migliore possibile.

In altri casi, invece, il bello coincide quasi specularmente con l'armonia e la fluidità del gesto. Pensiamo a una traiettoria di lancio pulita, a una falcata elegante, a una rotazione che si chiude con naturalezza. Ciò che accomuna situazioni apparentemente così diverse è il fatto che in tutti questi casi riconosciamo un rapporto riuscito con il limite; scorgiamo il controllo che si fa grazia, velando lo sforzo e mostrando un'apparente naturalezza. In ultima istanza la bellezza è la forma della libertà che si misura con il mondo.

Perché non confondiamo quindi efficacia e bellezza? Perché l'efficacia risponde alla domanda "funziona?", mentre la bellezza risponde a una domanda diversa: "cosa attrae il nostro desiderio?". La prima si misura in esiti, la seconda in stile. Potremmo dire che una prova agonistica è bella quando affronta la sfida – e dunque la fatica, il limite, il rischio dell'errore – "con stile". E lo stile è sempre una relazione tra corpo e mondo, tra intenzione e ostacolo, tra gesto e regola.

In questo senso, anche la fatica di Zatopek può apparirci bella. Nel senso che, in quel suo corpo a corpo con la fatica e il dolore, risplendono alcune virtù umane, la cui bellezza da sempre ci affascina. La bellezza della tenacia, della perseveranza, del controllo di sé.

Ancora un chiarimento, così da fugare ogni possibile equivoco: valorizzare la bellezza che traspare dalla fatica e dalla pena non implica affatto un culto della sofferenza, ma rimanda a una educazione estetica. È ciò che rende il gesto leggibile come umano. La *philoponia* – l'amore della fatica – non ha nulla di masochistico; essa esprime invece la consapevolezza che solo misurandosi con la resistenza del reale una persona diventa capace di darsi la forma migliore possibile¹⁷. Allenarsi, allora, non significa soltanto potenziare, ma educare se stessi. Significa imparare la grammatica delle soglie, la sapienza dei tempi, la discrezione del rischio.

Anche l'errore, in questo apprendimento, acquista una funzione conoscitiva; indica dove l'azione si spezza, segnala ciò che ancora non è

¹⁵ Da intendersi, in continuità con la lezione aristotelica, come piena espressione della propria umanità; ciò implica la capacità di riconoscere, accogliere e promuovere ciò che si è, secondo una logica di eccellenza (*aretè*).

¹⁶ Cfr. G. Breccia, *La fatica più bella. Perché correre cambia la vita*, Laterza, Roma-Bari 2018.

¹⁷ L.H. Reid, *Dove si radicano i valori dello sport*, in L. Grion (a cura di), *Il senso dello sport. Valori, agonismo, inclusione*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 23-41.

stato integrato, apre il varco per una forma più alta. È qui che lo sport mostra la sua speciale vocazione pedagogica perché insegna che si può fallire senza perdere dignità, vincere senza perdere misura, crescere senza perdere umanità.

5. L'estetica dell'efficienza e la responsabilità educativa

Le considerazioni sin qui svolte non appartengono soltanto all'ordine speculativo. Se la bellezza nasce dall'armonia tra verità, bene e forma, allora essa interpella anche la nostra responsabilità educativa e culturale. In altre parole, la bellezza chiede di essere custodita nei gesti, nei linguaggi e persino nelle tecniche attraverso cui diamo forma all'umano. In questa cornice, l'immagine iniziale del battitore infallibile si rivela anche un monito per il nostro tempo.

Viviamo immersi in dispositivi che promettono controllo, ottimizzazione, riduzione dell'incertezza. È un progresso ambivalente. Quando la tecnologia accompagna, illumina, tutela la salute e la lealtà, è alleata della bellezza; quando sostituisce l'azione, quando produce gesti che “non possono fallire”, diventa un farmaco che anestetizza proprio ciò che ci rende umani. Alla fine, nonostante le sue promesse mirabolanti, la cultura dell'efficienza potrebbe rendere le nostre vite meno belle, meno interessanti, meno gustose¹⁸.

Non si tratta di demonizzare l'innovazione, ma di vigilare sulla sua compatibilità con una piena espressione della nostra umanità. C'è un punto in cui il potenziamento non abilita più, bensì rimpiazza; un punto in cui l'efficienza, da mezzo, si fa scopo e smarrisce il senso dell'umano. È uno snodo, ad un tempo, etico ed estetico. Accade quando il gesto sportivo, come detto, smette di essere evento e si fa mero risultato.

A questo rischio occorre rispondere con una rinnovata responsabilità educativa. È necessario imparare – e insegnare – a riconoscere e apprezzare la bellezza dell'umano. Il che significa, anche, educare atleti, allenatori e spettatori a un'estetica della misura, che si tiene alla larga dall'idolatria del record e dalla cultura del “no limits”. Una sorta di *paideia* del limite, che educhi a coniugare l'espressione della propria libertà col riconoscimento della propria vulnerabilità, intesa però non come

¹⁸ L'etica dell'efficienza, se non temperata dalla misura, rischia di trasformarsi in una “hybris tecnologica”: la pretesa di rendere l'uomo un automa perfetto. Come ammoniva già Aristotele, ciò che è divino non è l'assenza di limite, ma la sua “perfetta misura”. Proprio su queste basi Sandel costruisce il suo ragionamento in *Contro la perfezione*, cit.

tratto difettivo da accogliere con rassegnazione, bensì come una condizione generativa di una vita pienamente (e autenticamente) umana¹⁹.

Così facendo lo sport riuscirebbe ad essere davvero un bene comune; una scuola di umanità e di educazione alla libertà *nel* limite, alla forza che si fa misura, alla vittoria che non umilia, alla sconfitta che non schiaccia. All'umano che si accetta con umiltà e, allo stesso tempo, si sfida con coraggio nel tentativo di far risplendere la propria eccellenza. E, in un simile orizzonte, la bellezza non è un orpello, ma la prova che il gesto è riuscito a dire qualcosa di vero su di noi.

6. Conclusione

La bellezza del gesto sportivo, quando si mostra, non disprezza la perfezione, la sfiora. Non la pretende come regola, la riconosce come possibilità, fragile e quindi preziosa. Se diventasse routine, non ci parlerebbe più. Nella misura in cui custodiamo questa fragilità luminosa, onoriamo ciò che Aristotele chiamava *kalon* – il bello come degno d'esser scelto per sé stesso.

Per questo ha senso – oggi più che mai – custodire i luoghi, le regole e i linguaggi che rendono possibile questo accadere. Là dove la misura è onorata, la bellezza non è un lusso; è la forma che la verità dell'umano prende quando, nel gioco, si lascia ammirare.

¹⁹ Al riguardo risulta ancora estremamente fertile la lezione che ci offre Emmanuel Mounier. Cfr. E. Mounier, *Il personalismo* (1949), AVE, Roma 2004, cap. III.

LO BELLO O LO BUENO: DE LA ESTÉTICA A LA ÉTICA EN EL DEPORTE

Antonio Sánchez Pato

Universidad de A Coruña
antonio.sanchez.pato@udc.es

1. Prólogo

El deporte y el arte aparentemente pertenecen a ámbitos distintos; el primero, está vinculado al rendimiento físico y a la competición; el segundo, a la creación simbólica y expresiva, si bien, comparten una raíz antropológica y estética común, que es el cuerpo humano, entendido como medio de expresión y significación. Por ello, muchos filósofos han abordado la relación entre el deporte y el arte para comprender el deporte como algo más que una práctica física o social, como una forma de experiencia estética comparable al arte.

En el presente ensayo, proponemos explorar la relación entre la estética y la ética del deporte, tomando como punto de partida la noción griega de *kalokagathia* – unidad de lo bello y lo bueno – y su influencia en la formación integral del ser humano (*paideia*). Analizamos cómo la belleza del movimiento deportivo puede convertirse en vehículo educativo y cultural, y cómo la ética actúa como garante de autenticidad en la búsqueda de la excelencia a través del deporte. Todo ello, reflexionando sobre los desafíos contemporáneos que amenazan ese equilibrio: la mercantilización, el dopaje o la pérdida de valores; y proponiendo la integración curricular, académica y deportiva, entre la estética y la ética del deporte, que devuelva a este su sentido formativo y humanista.

Porque la noción griega de *kalokagathia* sigue vigente en el deporte contemporáneo. Tanto autores clásicos (Aristóteles, Kant, Jaeger) como contemporáneos (Gumbrecht, Best, Suits, Hyland, Nussbaum, Parry, Loland), sostienen que el deporte conforma al mismo tiempo una experiencia estética y moral, donde el cuerpo expresa valores humanos. Por ello, la educación deportiva debe recuperar su ideal unificador para contrarrestar la mercantilización y la pérdida de sentido ético que hoy lo acecha.

La filosofía del deporte experimentó un notable crecimiento desde los años setenta del pasado siglo, cuando Best (1980) y Weiss (1969) propusieron estudiar el deporte como fenómeno estético y moral. Y en la última década, revistas como *Sport, Ethics and Philosophy* y *Journal of the Philosophy of Sport* consolidaron este campo de investigación; en investigaciones recientes (Loland, 2021; Parry, 2023; Morgan, 2023), se pone de relieve que la ética del juego y la experiencia estética del cuerpo constituyen dimensiones inseparables del deporte entendido como práctica cultural.

En este sentido, la pregunta central sigue siendo cómo integrar la búsqueda de la belleza y la exigencia moral en un contexto dominado por el rendimiento. El espectáculo mediático y la lógica del mercado amenazan con transformar el cuerpo en objeto de consumo, mientras la filosofía nos recuerda su condición de sujeto moral y simbólico. Esta tensión es la que justifica la revisión de los fundamentos clásicos de la educación corporal, para repensar el deporte como un espacio de sentido y no solo de éxito personal y social.

Ya desde la Antigüedad, el pensamiento griego concebía la educación como un proceso orientado a la armonía entre cuerpo y espíritu. Donde el ideal de la *kalokagathia* sintetizaba esta aspiración: la perfección física debía estar acompañada de virtud moral y nobleza de carácter. Donde la *paideia* se erigía en modelo de formación integral, buscando la plenitud humana a través del cultivo equilibrado de la mente y del cuerpo.

En el deporte contemporáneo, este vínculo originario entre estética y ética parece diluirse ante la presión del rendimiento -la procura del fin, sin atender a los medios-, así como las amenazas de la excesiva tecnologización, espectacularización y mercantilismos acechantes. Sin embargo, un análisis filosófico del deporte nos permite redescubrir en él un espacio privilegiado donde ambas dimensiones (la belleza del movimiento y la bondad del obrar) pueden reencontrarse y fecundarse mutuamente.

2. Del ideal griego al deporte contemporáneo

La estética, en cuanto rama de la filosofía, busca comprender cómo y por qué valoramos ciertas experiencias como bellas o artísticas, y qué papel juegan en nuestra vida. Se trata de una forma de pensar no solo sobre el arte, sino también sobre nuestra relación con el mundo sensible y emocional. En este sentido, el deporte, entendido como forma de

arte, fuente de emociones y experiencias sensibles, también es objeto de estudio de la estética. Veamos algunos ejemplos.

Gumbrecht (2006), propone una de las interpretaciones más destacadas sobre la belleza deportiva, indicando que el deporte moderno permite experimentar una forma singular de “presencia estética”, un instante de admiración ante la perfección corporal y el dominio técnico. Donde el espectador no busca solo el resultado competitivo, sino la epifanía de la forma: un momento en que el cuerpo en movimiento se vuelve presencia pura, comparable a una obra de arte viva. De tal modo que la belleza deportiva no sería conceptual ni narrativa, sino sensorial, inmediata y efímera.

En la misma línea, Best (1980) sostiene que el deporte posee un valor estético intrínseco, especialmente cuando los movimientos se caracterizan por la armonía, la fluidez y la expresividad. Considera que el deporte comparte con el arte un interés por la forma, aunque su contexto sea funcional y reglado. Por ello, no toda acción deportiva es estética, pero algunos gestos -el salto de un gimnasta o el movimiento de un patinador, por ejemplo- manifiestan cualidades formales que generan placer estético, independientemente del resultado competitivo.

Desde una perspectiva fenomenológica, Hyland (1984) considera el deporte como una forma de arte vivida, donde el cuerpo expresa una relación poética con el mundo, al estilo de Merleau-Ponty; el cuerpo no es un mero instrumento, sino el sujeto mismo de la experiencia estética: en el movimiento, el ser humano se revela a sí mismo, experimenta su libertad y creatividad. En ese sentido, el deporte encarna una poética del cuerpo que trasciende la utilidad y la mera eficacia.

La estética filosófica aplicada al deporte permite entender el deporte no solo como competencia o rendimiento, sino como forma de experiencia estética profunda, donde intervienen: el cuerpo y su expresión; la creatividad individual; la emoción colectiva; el juicio del espectador; o los valores simbólicos que genera el juego.

Hyland (1984) y Suits (1978), subrayan que la estructura reglada del juego produce una belleza que nace de la libertad dentro del límite, lo cual genera una estética de la dificultad elegida. En este sentido, la belleza deportiva sería una forma de orden lúdico y disciplinado, que refleja tanto la creatividad individual como la cooperación colectiva. Siendo que deporte y arte comparten el cuerpo como medio de significación y el movimiento como lenguaje. Donde el deporte tiende hacia la eficacia y la superación dentro de unas reglas; mientras el arte, camina hacia la libertad y la expresión sin límites.

Sin embargo, no vamos a abordar aquí los temas clásicos de la estética, profusamente acometidos por filósofos del deporte moderno. El debate sobre el sentido estético del deporte radica, a nuestro juicio, en un concepto útil de la belleza. Es bello aquello que es eficiente, que cumple con su propósito, que alcanza su objetivo. Hay siempre algo subjetivo en la belleza, como lo hay objetivo. Lo bello, debe ser así percibido por un individuo; pero antes, debe ser aprendido por el grupo.

El ideal educativo de la Grecia clásica, concretado en la *kalokagathia*, ponía lo bueno al mismo nivel que lo bello; unión indisoluble de la belleza corporal (*kalós*) y la bondad moral (*agathós*). Para Jaeger (1945), la formación del ciudadano griego buscaba armonizar el alma y el cuerpo; el gimnasio era tanto lugar de ejercicio como de formación ética. En su ideal, algo no podía ser bueno si no era bello; algo no podía ser bello, si no era bueno. Lo que venía a significar que no es suficiente con alcanzar un objetivo, una meta, una victoria, sino que había que hacerlo de una determinada forma, que era considerada la buena y, por tanto, la bella.

Para Aristóteles (2009), la virtud consistía en un hábito que tendía al justo medio, y la excelencia física debía acompañarse de prudencia y templanza. En este modelo, la estética y la ética no serían dimensiones separadas sino aspectos de la misma virtud. Este ideal inspiró posteriormente concepciones humanistas del deporte como vehículo de perfección moral y belleza expresiva (Reid, 2020).

En la actualidad, rescatar la *kalokagathia* implica superar la disociación moderna entre cuerpo y espíritu, que Merleau-Ponty (1945) denunció como consecuencia del dualismo cartesiano.

Este ideal hoy es demasiado exigente, en una sociedad que ha perdido la noción de lo bello cuando prima el resultado, y se valora más el fondo, el objetivo, que la forma. La victoria se ha convertido en algo tan valioso que importa menos el cómo se ha conseguido. El camino, la propedéutica quedan entonces vacías ante la sociedad de lo inmanente; la ética que subyace al entrenamiento deportivo, trasunto de una vida ascética, se disuelve en la búsqueda acelerada del éxito y de la victoria.

Como sabemos, la estética moderna, desde Kant (2008), se ocupa del juicio del gusto y del placer desinteresado, lo que aplicado al mundo del deporte nos permite comprender la belleza del movimiento más allá de su utilidad competitiva. Un salto de altura o un pase preciso pueden ser bellos incluso cuando no conducen a la victoria; porque su valor radica en la armonía formal y en la expresividad del gesto (Best, 1980).

Gumbrecht (2006) nos habla de una “presencia estética” en el deporte cuando el espectador experimenta una epifanía ante la forma perfecta del cuerpo en acción. Una vivencia comparable a la contemplación artística, que no depende del significado moral, pero que puede coexistir con él. Para Reid (2020), la belleza atlética remite a la excelencia moral cuando está unida a la moderación y al respeto por las reglas. De este modo, la estética deportiva no se opone a la ética, sino que ambas se potencian mutuamente.

Hoy todo parece depender de una experiencia egoísta; la del espectador, de aquel que sentencia sobre la belleza de una acción deportiva, y que sólo busca su satisfacción. Para Loland (2021), el espectador experimenta una “empatía estética” que une la comprensión técnica con la admiración moral. Ver un gesto bello ejecutado justamente despierta placer y respeto simultáneos: el arte del movimiento y la virtud del juego limpio. La bello en el deporte es aquello que nos sorprende, que nos sale al paso, que nos emociona. La belleza en el deporte siempre estará en tensión, entre lo que ve y siente el deportista y lo que ve y siente el espectador. ¿Cómo y dónde podemos encontrar la belleza, o su manifestación en el deporte?

Lo humano, en oposición a lo animal, es aquello que establece la frontera entre ambos mundos: el de la naturaleza, los instintos, las pulsiones; y el humano, de la razón, la lógica y el simbolismo. Y lo característico de lo humano es la búsqueda de sentido y la atribución de significados a todo aquello que hace. Lo esencial del deporte, en comparación con la misma o similar actividad realizada por el animal (correr, saltar, nadar, lanzar, cazar, pescar, luchar, etc., etc.), es el significado que atribuimos a la mera actividad, más allá de la supervivencia, el juego u otros valores instrumentales.

En este sentido, no debemos separar lo bueno de lo bello, lo bello de lo bueno, porque la ética es una parte constitutiva del deporte, cuando es entendido en un sentido antropológico de la persona, que no elimine o menoscabe sus partes constitutivas.

3. La estética en el deporte: algo más que un espectáculo visual

Filósofos contemporáneos, como Gumbrecht, Hyland, Best, Weiss y Suits, coinciden en que el deporte constituye una manifestación estética del cuerpo humano, que tiene la capacidad de producir sentido, placer y trascendencia a pesar de su fugacidad, el gesto deportivo alcanza la

condición de arte porque es una forma viva de expresar la perfección posible del ser humano, o, al menos, el deseo de trascender.

Desde la fenomenología del cuerpo, Merleau-Ponty (1945) mostró que el ser humano no posee un cuerpo, sino que es cuerpo. En este sentido, el deportista vive la belleza desde dentro, en la sincronía entre intención y acción. Hyland (1984) denomina a esta experiencia la “poética del cuerpo”: un instante en que la técnica se transforma en expresión. Ambas premisas, resultan fundamentales para abordar la dimensión estética del deporte, una interna, introspectiva, y otra externa, contemplativa.

El espectador, por su parte, participa de esta vivencia mediante lo que Gadamer (1960) llamó “fusión de horizontes”, porque comprender no es reproducir el pensamiento original de un autor o de una época pasada, sino dialogar con ese texto o fenómeno desde nuestro propio horizonte histórico y cultural. Por ello, la interpretación estética del juego crea una comunidad simbólica. A la que cabe hoy pregunta sobre qué presupuestos juzga o valora esas acciones deportivas, esos gestos, no siempre acordes con la deportividad.

En esta línea, Parry (2019) propone una ética de la contemplación deportiva, donde la apreciación del gesto bello educa la sensibilidad moral. Lo que nos impele a educar en la belleza, haciéndolo desde una perspectiva ética, sujeta a valores morales. Se trata de resaltar lo ejemplarizante, no lo disruptivo o trasgresor. Porque el deportista de éxito, aquel que es emulado por los más jóvenes, tiene la responsabilidad de brindar un espectáculo que va más allá de lo deportivo, que centra la atención más en el “cómo” que en el “qué”, en las formas, que, en los resultados, en el ejemplo que en la imitación.

Aquellos que se convierten en ídolos, precisamente gracias a sus resultados, que son émulos, deben ser conscientes de su papel como educadores “informales”, como lo es el de un padre, una madre, un profesor, o cualquier otra persona que en la sociedad transmite valores sociales positivos a través de su comportamiento y su ejemplo. Por ello, urge más que nunca educar a estos deportistas en algo más que las destrezas técnicas que garantizarán la consecución de los resultados estrictamente deportivos.

No olvidemos que el deporte genera un doble aprendizaje: el del ejecutante, que perfecciona su autoconciencia corporal, y el del espectador, que educa su gusto y su sentido ético. Esta dialéctica convierte al estadio deportivo en un espacio cultural análogo al teatro o al museo, donde se celebran la forma y la virtud humanas, pero que

cada vez más vemos contaminado por causa de actitudes poco edificantes, fruto de una suerte de desacralización del espacio deportivo que quiere eliminar toda referencia a la trascendencia y significado de sus acciones.

El deporte comparte con el arte una raíz lúdica y expresiva, una forma de “fiesta ontológica” (Fink, 1957) en la que el ser humano celebra su libertad mediante el movimiento. Por ello, Pieper (1948) defendió que tanto el juego, como el arte y la contemplación constituyen dimensiones esenciales de la cultura, donde el cuerpo es vehículo de expresión simbólica y medio de conocimiento, tanto de uno mismo como de sus propios límites (Sánchez-Pato, 2014). Y es precisamente en la consciencia de dichos límites, donde el hombre debe asumir la dimensión social y comunitaria del deporte, más allá del simple placer o gusto estético tanto del actor como del espectador.

Desde una perspectiva hermenéutica, Gadamer (1960) vio tanto en el arte como en el juego una experiencia de verdad. El deporte, al igual que ocurre con la obra artística, tiene su propio lenguaje: reglas, ritmo, tensión dramática y resolución. Ambos siguen un discurso, un guion, que debemos asegurar se mantenga dentro de unos cauces adecuados en términos éticos. En esta línea, Ortega y Gasset (1932) describió la acción deportiva como un “ensayo de humanidad”, un escenario donde el individuo se mide a sí mismo, o lo que es lo mismo, un “lujo vital”, una actividad superflua, lujosa, excedentaria, pero auténtica y necesaria como la filosofía... vital. Porque todo lo que en ellas ensayamos y aprendemos, podemos después trasladarlo con notable éxito al resto de actividades de la vida.

Por ello, el cuerpo del atleta se erige como un lenguaje que comunica aquellos valores de la disciplina, el sacrificio, el equilibrio y la creatividad. De esta forma, la estética del gesto deportivo se convierte en una forma de ética visible. El espectador no solo aprecia la belleza del movimiento, que forma parte del espectáculo deportivo, sino que también percibe -debe percibir- la narrativa moral que lo sostiene (Reid, 2020). En este sentido, el deporte, como el arte, transforma lo biológico en simbólico.

La práctica deportiva trasciende la mera competencia física para constituirse en un fenómeno cultural y artístico. Cada gesto técnico ejecutado con precisión, cada movimiento armónico del cuerpo encierra una dimensión estética que suscita emoción y admiración tanto en el practicante como en el espectador, aunque de forma y con lógicas distintas. El deportista se funde y diluye en la intensidad de la acción

que él mismo propicia y protagoniza, es uno con ella; mientras, el espectador interpreta y se deleita en la visión y experimentación vicaria del espectáculo. Por ello, es importante educar en la visión del deporte, en la cultura deportiva más allá del simple gol, de la trifulca, de la agresividad o espectacularidad de la acción, centrando la atención en el valor simbólica de la misma, en sus significados, como si de un cuadro se tratase: deleitarse, más que consumir de forma compulsiva.

Disciplinas como el patinaje artístico, la gimnasia rítmica o la natación sincronizada encarnan la fusión entre técnica, ritmo, armonía y expresión; aunque sabemos que el público en general se deja atraer más por deportes en apariencia más simples, técnicamente más comprensibles en términos de la consecución o no de la meta (el ansiado gol). La estética deportiva no se limita a la contemplación de la belleza. Posee también una función educativa: educa el gusto, la sensibilidad y el aprecio por la excelencia del cuerpo humano. Por ello, incidimos e insistimos en que urge la formación estética del deportista, que estimule la búsqueda de la perfección técnica, el respeto por el movimiento bien ejecutado y la conciencia de la propia corporeidad como forma de expresión significativa.

Ciertamente, el deporte y el arte comparten tres aspectos fundamentales: estructura simbólica, dimensión expresiva y valor estético; pero difieren en su intencionalidad y finalidad. En el arte, la creatividad es libre y está orientada a la expresión de significados; en el deporte, la creatividad está limitada por reglas preestablecidas -aunque pueden cambiar- y objetivos funcionales, ligados a la consecución de una meta o gol. Sin embargo, esa limitación, inherente a la práctica deportiva, no anula la estética, sino que la canaliza: la belleza deportiva surge precisamente de la tensión que se genera entre la libertad corporal y la estructura reglamentaria, y que en los deportes extremos busca trascender tanto las reglas como los límites. Suits (1978), ya definió el deporte como un “juego voluntario que consiste en superar obstáculos autolimitados”, lo que implica un tipo de forma estética semejante a la composición artística. En ambos casos, la belleza aparece en la resolución armoniosa de las restricciones, como expresión de la creatividad humana. Aquí, sin duda, podremos encontrar de forma pura algo esencial del ser humano, la capacidad de imaginar y crear algo distinto por el mero goce de hacerlo.

Deporte y arte son una representación ritualizada de nuestra existencia. Para Weiss (1969), el deporte dramatiza el conflicto esencial existente entre orden y azar, éxito y fracaso, a la manera que lo hace el

teatro trágico. El estadio deportivo, igual que el escenario, se convierte en un espacio simbólico (Sánchez-Pato, Leiva & Isidori, 2020), donde el ser humano exhibe su vulnerabilidad, su deseo de trascendencia y su búsqueda de perfección (Sánchez-Pato, 2014). Todo ello, características que es necesario aprender a descifrar en la práctica deportiva, tanto en la del actor como en la del espectador.

A pesar de este paralelismo, no debemos perder de vista que el arte tiende a la reflexión simbólica, a la pervivencia material de la obra; el deporte, se consume en la presencia instantánea del movimiento. La estética que subyace al arte es contemplativa; la del deporte, participativa y dinámica. Porque la belleza deportiva no busca significado, sino intensidad, y su sentido está en la inmediatez del gesto perfecto (Gumbrecht, 2006).

El deporte contiene unos fundamentos éticos que dan sentido al ideal de belleza deportiva, configurando el marco moral que lo convierten en escuela de vida, un espacio donde ensayar la convivencia, la justicia y la autodisciplina. Algunos de esos valores, que debemos preservar, son: Juego limpio: respeto de las reglas y de los participantes, rechazo al dopaje y a cualquier forma de trampa; Respeto: reconocimiento del adversario, de los árbitros y del deporte entendido como encuentro humano; Responsabilidad e integridad: coherencia entre valores y conductas, aceptación de las consecuencias de los propios actos; Justicia y solidaridad: igualdad de oportunidades y fomento del apoyo mutuo.

Pero, a la luz de los cambios sociales acaecidos en la actualidad, en una era marcada por el individualismo y la pérdida de los valores tradicionales, nos planteamos la pregunta: ¿Pueden coexistir la estética y la ética en el deporte contemporáneo? La historia reciente muestra que la búsqueda obsesiva de la perfección estética o del récord puede derivar en prácticas contrarias a la ética: dopaje, manipulación de resultados, presiones psicológicas o explotación del cuerpo. Porque cuando la estética se separa de la moral, la belleza se vuelve artificio y el deporte pierde su autenticidad.

La ética actúa, por tanto, como un principio regulador y garante de la belleza que nace del esfuerzo, la honestidad y el respeto a la dignidad humana (Sánchez-Pato & de la Torre, 2016). Porque la belleza es un valor, no una imagen, una figura, una cosa; es el sentido -humano- que damos a todas esas acciones que hacen del hombre un ser único, capaz de trascender su inmanencia e imaginar mundos mejores que han de inspirar a otros para hacer de este mundo un mundo mejor. Solo en ese

marco, el rendimiento deportivo adquiere sentido pleno y el espectador puede reconocer en el atleta no un instrumento del espectáculo, sino un sujeto de valores. Ahí es donde se enraízan y toman cuerpo acciones destacables, y no siempre victoriosas, como el juego limpio, la deportividad, el pundonor, el saber perder, el saber ganar, el compañerismo y la nobleza que nos cabe esperar y debemos exigir al deporte.

Por ello, el deporte es y debe ser algo más que un mero espectáculo visual, es una comunión de personas que admiran la belleza del gesto y de la gesta deportiva, porque saben y entienden que en todo ello y en todas ellas, subyacen valores humanos que logran dar sentido a la vida de muchas personas, porque siempre está a la búsqueda de la excelencia y de la virtud, dentro de una actividad noble sujeta a reglas.

4. Educación deportiva: hacia una integración estética y ética

La educación física tiene un papel decisivo en la reconstrucción del necesario vínculo entre ética y estética. Jaeger (1945) mostró que la *paideia* griega era un proyecto de formación total, y ese ideal puede inspirar una pedagogía contemporánea del cuerpo donde no exista ese dualismo limitante y excluyente entre lo bueno y lo bello, en tanto referentes respectivos de lo ético -espiritual -y lo corpóreo -estético.

No podemos dejar de lado la perspectiva orteguiana del hombre que incluye sus circunstancias; por ello, educar el cuerpo es también educar la convivencia; al incorporar la dimensión estética del movimiento en la enseñanza deportiva estamos fomentando el gusto por la armonía, la proporción y la expresividad, pero sin dejar de cultivar las virtudes del respeto, la cooperación y la templanza.

Cabe destacar que la práctica deportiva con sentido educativo desarrolla una ética de la responsabilidad y una estética del cuidado (Schmidt-Millard, 2003); porque la sensibilidad ante la belleza del gesto técnico refuerza la empatía y la autorregulación moral.

En consecuencia, la educación deportiva, tanto del practicante como del espectador, debe ir más allá del entrenamiento físico o del resultado competitivo: ha de formar ciudadanos sensibles, críticos y virtuosos, capaces de reconocer la belleza moral del esfuerzo y la justicia. Porque reconocer la dimensión estética del deporte tiene implicaciones profundas en la educación y la cultura contemporáneas. Si el arte cultiva la sensibilidad estética y la imaginación, el deporte puede educar la percepción corporal y la apreciación de la belleza del movimiento. Lo

que, trasladado a la educación física, invita a superar el paradigma utilitario, competitivo, para integrar el valor expresivo y artístico del cuerpo.

Tanto el deporte como el arte contribuyen a la construcción de una identidad cultural y comunitaria: generan rituales compartidos, emociones colectivas y narrativas simbólicas que dan sentido a la experiencia humana. Es precisamente en la sociedad actual, donde la técnica y la eficiencia predominan, donde la estética del deporte ofrece un espacio para redescubrir la gratuidad del juego y la contemplación del cuerpo como arte vivo, con los menos artificios posibles. Si somos capaces de mantener la doble dimensión del deportista contemporáneo, como creador de belleza, al tiempo que testimonio moral, estaremos dando un paso importante para salvaguardar al deporte de la pendiente de mediocridad que está arrastrando a otras esferas de la vida. En el deportista, la autoevaluación estética lo impulsa a perfeccionar su técnica, mientras su conciencia ética le fortalece como persona. Pero sólo los grandes deportistas, aquellos que merecen la pena ser imitados, aquellos que se convierten en leyenda, son capaces de combinar ambas dimensiones -estética y ética-, convirtiéndose en referentes de humildad, perseverancia y respeto.

Saber ganar y perder con dignidad, aceptar el error y valorar el proceso por encima del resultado, son manifestaciones de madurez ética que ennoblecen al deporte, al deportista y al espectador. En ellos, la estética del gesto se funde con la ética de la acción. Por ello, apostamos por que el sistema educativo y deportivo recupere el sentido formativo del deporte integrando ambas dimensiones.

En este sentido, algunas propuestas prácticas podrían ser: incorporar la estética en la formación: enseñar a apreciar la belleza del movimiento, la armonía del gesto y la creatividad en la ejecución; desarrollar sensibilidades paralelas: cultivar simultáneamente la sensibilidad estética y la reflexión ética; o, promover experiencias significativas: el deporte como espacio de autoconocimiento, de empatía y de crecimiento personal. Como resultado, ganaremos deportistas más completos, conscientes de sus responsabilidades y comprometidos con el juego limpio y la búsqueda de la excelencia integral.

Cierto es que el ideal griego de la *kalokagathia* tiene hoy muchas amenazas: presión mediática y comercial: la mercantilización distorsiona sus valores, priorizando el espectáculo sobre la integridad; dopaje y corrupción: socavan la confianza y desvirtúan la belleza del rendimiento; ausencia de políticas ético-estéticas: faltan programas

educativos y normativos que refuercen la dimensión moral sin sacrificar la estética. A pesar de todo ello, una visión humanista del deporte podrá devolverle su función educativa, social y cultural.

De todos es sabido que una búsqueda del rendimiento extremo, a toda costa, rompe el equilibrio entre la estética y la ética. Miah (2004) nos advierte que el dopaje y la manipulación genética ya amenazan la autenticidad del esfuerzo humano; mientras Møller (2010) denuncia que la corrupción institucional degrada tanto la belleza del deporte como su legitimidad moral. Precisamente, la justicia competitiva se basa en la igualdad de oportunidades y en la aceptación de las “reglas” (Simon, 2021); cuando se vulneran, la victoria pierde sentido estético y ético.

Por ello, la educación moral debe desarrollar la imaginación empática (Nussbaum, 2011): la capacidad de reconocer al otro como fin y no como medio, lo que, trasladado al deporte, implica formar deportistas que valoren la dignidad y la solidaridad por encima del triunfo, aunque sin renunciar a él. El *fair play* no es una simple norma, es una filosofía, una forma de ser y entender el deporte y la vida. Y cualidades como el respeto, la honestidad o la integridad, son garantes y sustento de la belleza que el juego limpio entraña. Porque “el verdadero esplendor del deporte reside en su fidelidad a los valores que lo hacen posible” (Loland, 2021, 112).

Sin duda, el deporte contemporáneo pretende transformar el cuerpo en espectáculo, reduciendo el valor simbólico del deporte a mera visibilidad (Gumbrecht, 2006), en función de una lógica mercantil. En este sentido, nada ayuda el desarrollo de las nuevas tecnologías, las redes sociales o, incluso, la IA. Urge, por ello, un uso ético de todas estas herramientas aplicadas al deporte, para evitar la más que previsible materialización y deshumanización del deporte. Sabemos que una exposición constante en las redes sociales genera un “narcisismo digital”, donde el rendimiento se mide por la estética superficial y no por la autenticidad del esfuerzo (McNamee & Torres, 2022). Este fenómeno produce una disociación entre apariencia y virtud, donde lo bello se vacía de lo bueno.

A pesar de todo, el potencial educativo del deporte no se ha perdido, sigue existiendo principalmente en el reservorio del deporte para todos. El desafío de un profesionalismo mal entendido, esclavo del máquetin y el negocio, como una huida de aquel amateurismo que capitalizaba los valores constitutivos del deporte moderno, es mantener un espectáculo deportivo que no se rija por las leyes del mercado sino por los valores del deporte. La clave está, precisamente, en recuperar la narrativa ética

que subyace a la imagen. Aún cabe esperanza en el deporte de competición olímpico, cuyo movimiento, el olimpismo, sigue siendo un paradigma cultural capaz de resistir (a duras penas) la mercantilización, mediante su énfasis en la amistad, el respeto y la excelencia moral (Parry, 2023).

Por ello, frente al espectáculo, la filosofía del deporte debe recordar que la belleza auténtica del cuerpo surge de su relación con la verdad y la justicia. Solo así el deporte puede conservar su poder formativo y su dignidad estética.

5. Epílogo: hacia un deporte bello y bueno

La verdadera grandeza del deporte surge de la unión indisoluble entre la estética y la ética. Cuando la belleza del gesto se alía con la nobleza del espíritu, el deporte trasciende el ámbito competitivo para convertirse en una forma de arte moral y en un reflejo de nuestra humanidad. Porque solo cuando lo bello y lo bueno convergen, el deporte alcanza su máxima expresión como fenómeno capaz de transformar tanto a los individuos como a la sociedad en su conjunto.

En este ensayo, hemos sobrevolado la relación entre deporte y arte, anclada en el hecho de que ambos comparten una misma raíz antropológica: el ser humano como animal simbólico y creador de formas y sentidos. El deporte, desde una dimensión estética, se manifiesta como una práctica artística en movimiento, aunque susceptible de inmortalizarse en estatuas, figuras, imágenes, etc., lo que convierte al deporte en objeto y vehículo de expresión de las más variedades artes: cine, pintura, fotografía, escultura, etc. (Sánchez-Pato, Bada & Sesé, 2008); un espacio donde la técnica, la forma y la emoción confluyen en una experiencia de belleza efímera, pero ciertamente intensa y emocionante.

En nuestra opinión, la unión entre la estética y la ética constituye el núcleo de una cultura deportiva a la que podemos llamar auténticamente humana. Desde la *kalokagathia* griega hasta la fenomenología contemporánea, la belleza del cuerpo en movimiento se ha interpretado como una cifra fenomenológica de la virtud humana. En un mundo dominado por la técnica y la tecnología, muy evidente en el fenómeno deportivo, hoy es más necesario que nunca que esa técnica se alíe con la moral; sólo así, el deporte puede trascender su dimensión lúdica para convertirse en *modus vivendi*.

Pero la demanda continua de nuevas gestas, de récords, fruto de la imparable innovación tecnológica y cibernética, ponen al deporte actual ante el abismo de la deshumanización; si quiere -queremos- seguir manteniendo su estatus educativo y socializador, debe reconciliar la exigencia de eficacia con el sentido del bien. Porque el deporte puede y debe ser un laboratorio ético y estético donde el ser humano ensaye la armonía entre la libertad y la norma, entre el placer y la responsabilidad, como camino propedéutico o ascesis que cultive aquellos valores ya clásicos que perseguía la *paideia* griega, y que parece que hemos dejado caer en el olvido.

Formar deportistas y espectadores conscientes de este valor es tarea de la educación, de la filosofía y de las instituciones deportivas. No sólo de la educación física, que se ha convertido en algo meramente instrumental, sino de la educación en general; porque el deporte debe recuperar aquel espacio central en la educación de la persona que le dieron pedagogos renacentistas, humanistas, filántropos y filósofos del deporte durante más de dos mil quinientos años.

En nuestra opinión, únicamente un deporte que sea simultáneamente bello y bueno, en el sentido que hemos explicitado en este ensayo, podrá seguir siendo una escuela de humanidad y un espejo de la cultura.

Bibliografía

- Aristóteles. (2009). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Gredos.
- Best, D. (1974). The Aesthetic in Sport. *British Journal of Aesthetics*, 14, 3:197-213.
- Best, D. (1980). Art and Sport. *The Journal of Aesthetic Education*, 14,2: 69-80.
- Fink, E. (1957). Oasis of happiness: Thoughts toward an ontology of play. *Yale French Studies*, 41, 19-30.
- Gadamer, H. G. (1960). *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gumbrecht, H. U. (2006). *In praise of athletic beauty*. Harvard: Belknap Press.
- Hyland, D. A. (1984). *Philosophy of sport*. New York: Paragon House.
- Jaeger, W. (1945). *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (2008). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- Loland, S. (2021). Fair play reconsidered: Ethics and aesthetics in sport. *Sport, Ethics and Philosophy*, 15,1: 101-117.

- McNamee, M. J., & Torres, C. R. (2022). *The ethics of sport: An introduction*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Miah A. (2004). *Genetically Modified Athletes. Biomedical ethics, gene doping*. London- New York: Routledge.
- Møller V. (2010). *The Ethics of Doping and Anti-Doping Redeeming the soul of sport?* London-New York: Routledge.
- Morgan, W. J. (2023). How bad can good sport be? *Journal of the Philosophy of Sport*, 50,1: 36-62.
- Nussbaum, M. C. (2011). *Crear capacidades: Propuesta para el desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Parry, J. (2022). On the Definition of Sport. *Sport. Ethics and Philosophy*, 17,1: 49-57.
- Pieper, J. (1948). *Muße und Kult: Die Begründung der Kultur durch Muße*. Kösel-Verlag.
- Reid, H. (2020). *Athletic beauty and moral virtue in Greek philosophy*. *Philosophy of Sport Journal*, 47,2: 145–161.
- Sánchez-Pato, A. (2012). El filósofo del deporte. *Ágora para la educación física y el deporte*, 14,3: 359-369.
- Sánchez-Pato, A. (2014). Filosofía y gimnasia: tareas del filósofo del deporte. *Revista de Occidente*, 392: 45–62.
- Sánchez-Pato, A., & de la Torre, F. (2016). Reflexiones para una educación ético-estética de la belleza como contribución a la dignificación de la persona en el deporte. *Recerca: Revista de Pensament i Anàlisi*, 18: 89-106.
- Sánchez-Pato, A., Bada, J., & Sesé, J. M. (2008). *Cine y deporte: ¿Género o tema?* En IX Congreso AIESAD: Comunicación y Deporte (pp. 400-405). Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Sánchez-Pato, A., Leiva, A., & Isidori, E. (2020). Existential journey to the ring: the anthropo-philosophical meaning of the Olympic stadium. *Diagoras: International Academic Journal on Olympic Studies*, 4: 236-254.
- Schmidt-Millard T. (2003). Perspectives of modern sports pedagogy. *European Journal of Sport Science*, 3,3: 1-8.
- Simon, R. (2021). *Fair play: The ethics of sport*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Suits, B. (1978). *The grasshopper: Games, life and utopia*. Toronto: University of Toronto Press.
- Weiss, P. (1969). *Sport: A philosophic inquiry*. Southern Illinois: University Press.

SURFING AND THE SUBLIME: THE “DELIGHTFUL HORROR” OF SURFING DANGEROUS WAVES

Patrick Findler

Kwantlen Polytechnic University
Patrick.Findler@kpu.ca

1. Introduction

The past several decades have seen significant increased participation among people of all ages in nature sports – “sports that are fundamentally about humans athletically interacting with aspects of the natural world” (Krein 2019, 5). Familiar examples include snowboarding, rock climbing, mountain-biking, and surfing. The growth in nature sport participation has not surprisingly resulted in increased philosophical interest. Since many nature sports involve significant risk of harm, a fundamental question concerns their value and whether it is sufficient to justify the risks. Philosophers have argued that dangerous nature sports are valuable for a variety of different reasons. J.S. Russel (2005) argues, for example, that dangerous sports in general offer unique opportunities for self-affirmation. Leslie A. Howe (2008) suggests that sports that take place in remote, risky environments provide opportunities for knowledge of one’s place in the natural world. And Kevin Krein has argued that the value of nature sports is, at least in part, that they offer opportunities for intense experiences through interaction with dynamic elements of the natural world “possessing awe-inspiring amounts of force and size” (2015, 282; See also 2014, 2019).

Krein’s description of the intense experiences of nature sport athletes is highly suggestive of experiences of the sublime (see, e.g., Howe 2019). While Krein rejects this reading of the intensity found in nature sports, we need not follow his lead. For even if he does not intend to say that the intense experiences facilitated through nature sports should be understood as experiences of the sublime, it is plausible to think of them in this light. In the discussion below, I will focus on big-wave surfing and sketch an account of the sublime which, I believe, plausibly explains the surfer’s engagement with dangerously large waves as an experience of the sublime. Since no account of the sublime can ignore

work on the topic by Edmund Burke and especially Immanuel Kant, I take their views as my point of departure. We will see, however, that while Burke's and Kant's views share a key insight about the nature of the sublime, their particular accounts of the sublime are flawed. With the help of Aaron James' (2017) characterization of surfing as a form of "adaptive attunement", I will offer a novel theory that construes the intensity Krein speaks of as a central element in experiences of the sublime. The resulting theory, if correct, allows us to recognize experiences of the sublime in big-wave surfing and nature sports more generally, and helps to explain the attraction to, and value of, these sports.

2. Burke, Kant and the sublime

Philosophers analyzing the concept of the sublime are generally interested in a certain type of aesthetic *experience* – the kind of aesthetic experience elicited by, for instance, encounters with natural phenomena such as a stormy sea, a volcanic eruption, or a sunset over an expansive plain. While there are important differences among the various theories of the sublime on offer, there tends to be a common thread running through them: experiences of the sublime are frequently described as involving two opposing feelings, which we may characterize very generally as attraction and repulsion, or pleasure and pain. These experiences can thus be aptly described as mixed or "complex pleasures" (Doran 2015, 6), since we are attracted to, we find pleasure in, what is in some sense painful (where 'pain' is broadly understood as one or another kind of negative feeling).

Notice that, so understood, big-wave surfing and dangerous nature sports more generally would seem to provide paradigmatic opportunities to experience the sublime. The key elements are present to an intense degree: an attraction to, and pleasure in, encounters with potentially overwhelming natural forces. So there is considerable *prima facie* plausibility in seeing the nature sport athlete's interaction with features of the natural world "possessing awe-inspiring amounts of force and size" as constituted, at least in part, in an experience of the sublime. Indeed, Jesús Ilundáin-Agurruza (2007) has argued that extreme sports, including extreme nature sports, are valuable at least in part because they facilitate sublime experiences. (Ilundáin-Agurruza's argument is based on a Kantian view of the sublime which, for reasons which I will explain, does not seem plausible.)

The roots of understanding the sublime as a mixed or complex pleasure date back to the work of Ancient Greek scholar Longinus but are perhaps most evident in the theories of Burke and Kant, where “the idea of a complex pleasure is the hallmark of sublimity” (Doran 2015, 11). In his 1757 treatise on aesthetics, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Edmund Burke characterizes the complex pleasure involved in the sublime as a kind of “delightful horror” one experiences when encountering terrifying natural forces, such as a violent thunderstorm. Burke uses the term “delight” to refer to a certain sort of negative pleasure: “I make use of the word Delight to express the sensation which accompanies the removal of pain or danger” (2008, 36). For Burke, then, the complex pleasure that constitutes an experience of the sublime would seem to involve a feeling of actual pain (e.g. fear, terror, or horror) followed by delight, once the pain is removed, say, by the recognition that one is actually safe from harm.

Burke later suggests, however, that experiences of the sublime do not – in fact, *cannot* – involve actual pain. For “[w]hatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible ... is a source of the sublime”; however, “[w]hen danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances ... they may be, and they are, delightful” (2008, 36). The suggestion here seems to be that the complex pleasures characteristic of experiences of the sublime are constituted not by actual pain, but by *ideas* of pain (Doran 2015, 151). One cannot have an aesthetic experience of dangerous natural forces when one’s life is actually threatened – “when danger or pain press too nearly”, as Burke explains. For then, overwhelmed with pain, there can be no delight in the horror. Aesthetic appreciation of danger requires sufficient distance from what threatens us – the potential threat must be confronted from a position of safety. Only then can we experience what is otherwise fearful, for example, without being afraid and thus have a sublime encounter with dangerous natural forces.

But now, the source of delight is unclear, since it was supposed to result from the removal of actual pain. It is not obvious how best to resolve this apparent inconsistency in Burke’s account of the sublime. Perhaps his considered view is that it is not the literal removal of pain that is the source of delight, but simply the recognition that, although we are confronting overwhelmingly powerful natural forces and can imagine/have an idea of the potential for danger and pain they repre-

sent, we are not actually in harm's way. Thus, for instance, when encountering a powerful thunderstorm or raging river, we can vividly imagine the horror of being overwhelmed and destroyed by these powerful natural forces. Yet we find relief/pleasure in our appreciation that we are at a safe distance, so our lives are not actually in peril.

For present purposes, I am less concerned with the question whether this is a correct understanding of Burke's view than with the question of whether the "Burkean" account I've sketched here is plausible. I suggest that it is not. More specifically, Burke's account of what makes encounters with the sublime attractive or pleasurable seems somewhat implausible. When we consider the phenomenology of experiences of the sublime, the pleasure we experience does not seem to have its source in either the removal of actual pain, or the appreciation that we are not in pain. The problem, as Tom Cochrane notes, is that this view implies "that to gaze upon an erupting volcano is not rewarding. The reward is rather in the reflective appreciation of one's safety. This, though perhaps possible, does not seem to capture the characteristics of the sublime experience" (2012, 133).

We should therefore reject Burke's account of what makes the sublime attractive; however, his view that pain (broadly understood) is in an important sense a central element of experiences of the sublime seems plausible, or at least plausible enough that Kant, who has arguably offered the most influential account of the sublime, incorporates something like it into his theory of the sublime.

In *The Critique of the Power of Judgement*, Kant holds that there are two fundamentally different types of the sublime – the mathematically sublime and the dynamically sublime. Each is characterized as a mixed or complex pleasure involving both pleasure and pain. For Kant, however, the pleasure has its source in the revelation of our superiority over nature.

Consider, first, Kant's account of the mathematically sublime. We have an experience of the mathematically sublime when we observe something so vast – the Italian Alps, for instance – that our imagination strains, and ultimately fails, to grasp it in its entirety. The sense of pain we experience upon our discovery of the limitations of imagination is due to feelings of physical insignificance. On reflection, however, we recognize that reason is capable of doing what imagination cannot, *viz.* grasping the infinite, and so reveals to us our superiority over nature:

We found our own limitation in the immeasurability of nature ... but nevertheless at the same time found in our own faculty of reason another, nonsensible standard, which has that very infinity under itself as a unit against which everything in nature is small, and thus found in our own mind a superiority over nature itself even in its immeasurability. (2000, §28, 141).

While the mathematically sublime involves confrontations with overwhelmingly vast natural environments, the dynamically sublime involves encounters with overwhelmingly *powerful* and thus dangerous natural forces, such as hurricanes, volcanoes, and stormy seas. Like Burke, Kant initially appears to suggest that experiences of the (dynamically) sublime are constituted in part by pain, more specifically, fear: “if nature is to be judged by us as dynamically sublime, it must be represented as arousing fear ... Thus, for the aesthetic power of judgment nature can count as a power, thus as dynamically sublime, only insofar as it is considered an object of fear” (2000, §28, 143). But Kant later suggests, apparently in agreement with Burke, that experiences of the sublime cannot involve actual pain: “Someone who is afraid can no more judge about the Sublime in nature than someone who is in the grip of inclination and appetite can judge about the Beautiful” (2000, §28, 144). It seems plausible to suppose, then, that Kant’s view is that the sublime involves something along the lines of Burke’s “ideas” of pain. Put otherwise, both Burke and Kant appear to suggest that experiences of the (dynamically) sublime involve confrontations with overwhelming natural forces that we recognize would elicit feelings of pain (terror, fear), if not for the fact that we are not actually in harm’s way.

For Burke, as explained above, our position of safety allows for an aesthetic experience of danger because it provides a kind of relief or pleasure taken in the appreciation that our lives are not actually threatened. Kant rejects this view and holds instead that the pleasure to be found in experiences of the dynamically sublime, as in the case of the mathematically sublime, rests on the realization that we are superior to the forces we confront:

As long as we find ourselves in safety... we gladly call these objects sublime because they elevate the strength of our soul above its usual level and allow us to discover within ourselves a capacity for resistance of quite another kind, which gives us the courage to measure ourselves against the apparent all-powerfulness of nature. (2000, §28, 144).

The power of resistance to which Kant here refers has its source in our faculty of reason, which he contends is greater than the forces of nature:

The irresistibility of [the] power [of nature] certainly makes us, considered as natural beings, recognize our physical powerlessness, but at the same time it reveals a capacity for judging ourselves as independent of it and a superiority over nature ... whereby the humanity in our person remains undemeaned even though the human being must submit to that dominion. (2000, §28, 145).

So, experiences of the sublime are pleasurable, according to Kant, because they ultimately reveal to us that we are more powerful than the natural forces we confront. Although we must acknowledge that we are physically powerless against nature's might, we recognize that we are not mere physical beings; we see in ourselves a faculty of reason that empowers us to resist and transcend fear, and which thus makes us independent from, and superior to, nature.

In section 4, I will explain why I do not think Kant's account of the source of pleasure in experiences of the sublime is plausible. For now, however, I'd like to set my concerns aside and consider how the Kant's theory might explain experiences of the sublime for both the spectator and the surfer.

3. Spectating and the sublime

At first glance, Kant's theory of the sublime may seem well-suited to explain experiences of the sublime for the surf spectator but ill-equipped to explain the experiences of the surfer who paddles out and into very large and powerful waves. This is because experiences of the sublime, as we have seen, involve confrontations with nature's power *from a safe distance* or from a position of safety more generally.

Consider, for example, watching surfers navigate the serious risks involved in surfing a wave like Hawaii's (in)famous Banzai Pipeline from the safety of the beach. When conditions are right, this is a large, barreling wave that breaks on a very shallow reef, which makes it particularly dangerous. The spectator on the beach can see and literally feel the powerful waves thundering toward the shore, and watch surfers trim along the face of the wave, appearing to be swallowed by it, only to be spit out moments later, arms raised triumphantly. Thus, Carl Thomen argues that Kant's account of the sublime helps to explain:

the combination of fear, enjoyment and exultation we feel when we see surfers riding big waves. These men and women pit themselves against terrific natural forces, and as we watch them we are reminded of man's ability to rise above and transcend not only fearful waves, but fear itself. When we watch surfers at Pipeline, we lose our disbelief in the ineffectiveness of the human condition...and find its – and therefore our own – redemptive power” (2010, 321-2).

The spectators can have an aesthetic experience from their indirect encounter with dangerous waves because they are safe from harm. This provides the requisite distance to reflect on the surfer's ability to engage with the dangerous waves and recognize in the surfer, and themselves, a capacity to transcend nature's might.

The surfer, however, is right there, immersed in the heaving ocean, risking their life and certainly not at a safe distance, literally speaking. In this case, the danger seems to be too pressing – too present and real – to be pleasurable, and so to allow for an experience of the sublime. Daniel Brennan thus argues that “Kant's sublime, rooted in the elevated thinking of the spectator during contemplation, does not seamlessly align with the dynamic movements intrinsic to the athlete's engagement with nature sports” (2024, 383). This is because “[t]he Kantian sublime requires a safe distance from terrifying natural features, making it distinct from the athlete's experience. The athlete, in contrast, confronts these forces directly ...” (2024, 388). It would seem, then, that without the requisite distance from danger, the surfer's experience should be one of raw horror without the delight or pleasure, and so not an aesthetic experience of the sublime.

4. Surfing and the sublime

As Brennan notes, Kant holds that experiences of the sublime require a safe distance from the natural forces that threaten us. I am not sure it follows from this, however, that the surfer's direct confrontation with dangerous waves prevents one from understanding their experience in terms of the Kantian sublime. To see why, it will be helpful to distinguish different ways of thinking about risk.

Participation in sport subjects one to many forms of risk. For example, there is risk of failure or defeat, risk of embarrassment, etc. Of concern here is risk of injury or harm. Risk of harm is perhaps most often analysed in probabilistic terms. That is to say, in terms of how probable or likely it is that one will suffer harm. (We can also distin-

guish degrees or severity of harm.) Another way of thinking about risk, however, is in terms of *modal* risk (Pritchard 2015). This is a little trickier to explain.

To begin, notice that there are many ways the world could be and could have been. Some of these are very similar or “near” to the way the world actually is, while others are very different and so “distant”. For example, we can imagine a world just like ours in every respect except that I’m wearing a white shirt instead of a blue shirt. This is a possible world that is very similar or “near” to the actual world. We can also imagine a world that is like ours, except that, say, humans did not have the capacity to perceive colours. This is a possible world that is rather different or “distant” from the actual world. In the context of risk, we say that modal risk is low when the world would have to be very different or “distant” from how it actually is for the harm to occur. That is to say, the harm could not easily happen. Modal risk is high when there is a “nearby” possible world, a world very similar to the actual world, in which the harm occurs. Put more simply, the harm could easily happen.

For the surfer who paddles out and into very big and powerful waves, the modal risk of severe harm is extremely high. The slightest mistake on the surfer’s part could result in catastrophic injury. The surfer could suffer severe harm at Pipeline, for instance, just by slightly mis-timing their take off, thereby going “over the falls” and smashing into the reef, breaking their back or worse. This possible world, in which the surfer suffers a catastrophic injury, is very similar or “near” to the actual world.

While the modal risk of severe harm while surfing big waves is very high, this does not imply that the risk of harm, *probabilistically speaking*, is also very high. With respect to sporting activities, the probability of harm will vary from person to person, depending on one’s preparation, experience, skill level (and luck, among other factors). For the novice surfer who attempts to surf a wave like Pipeline, there is both high modal risk of severe harm and high probability of severe harm. However, the likelihood of severe harm *for the skilled surfer* is actually relatively low. That is to say, for the surfer with the appropriate preparation and skills, the probability of significant injury is quite low.

With this distinction in hand, we can see how Kant’s account might explain the surfer’s experience of the sublime even though they directly confront and engages with large waves with the power to overwhelm them. Given the high modal risk of harm, the big wave surfer cannot but have a vivid idea of the potential pain she faces. The metaphysical

“nearness” of the danger unavoidably impresses itself upon the surfer’s mind. But as noted above, for the skilled surfer, there is a relatively low probability of actually suffering severe harm. It is in this sense that we can say that the skilled surfer, even when in the midst of large, powerful waves, is at a “safe distance” from danger. Safe distance here is not of course understood literally; it is understood probabilistically, in terms of likelihood of harm. The surfer’s training, skills, and preparation provide the requisite “distance” from harm, thereby transforming what would otherwise be an experience of raw pain or fear into an aesthetic interaction with dangerous waves.

So, the fact that big-wave surfers directly confront dangerous waves and hence, are not at a safe distance, literally speaking, does not preclude understanding their experience in terms of the sublime. Kevin Krein argues, however, that it is nonetheless a mistake to do so; he contends that the intense experiences of nature sport athletes should not be construed as experiences of the sublime. I do not agree with him, as I explain below, but his reason for thinking this helps to reveal a fundamental problem with Kant’s account of the sublime.

Krein suggests that:

[f]or nature sports athletes, playing with a partner that is truly awe-inspiring is one of the key attractions of nature sports. For anyone who takes sports seriously, the opportunity to take part in sports activities under conditions that make it possible to engage with powerful natural features is attractive. (2019, 19).

Elsewhere he suggests that one important reason nature sports are compelling is because of their intensity, which:

comes from the fact that, in them, athletes interact with constantly changing features possessing awe-inspiring amounts of force and size. ... In short, the size and power of natural features creates compelling opportunities to interact with them athletically, both mentally and physically, without the need for competition. (2015, 282).

Krein’s description of the nature sport athlete’s experience in terms of intense, dynamic encounters with massive and powerful natural forces is highly suggestive of experiences of the sublime. Indeed, Leslie A. Howe interprets him in just this way. She sees Krein’s “emphasis on magnitude and force” as indicating that “what Krein is concerned with here is the [Kantian] sublime”, (2019, 101). Krein, however, rejects this

interpretation of his view of the nature sport athlete's experience. He argues that Kant's account of the sublime places too much weight on rational self-reflection, which involves contemplation of oneself and one's capacities in relation to the natural world, to capture the sort of immediate and intense experiences found in nature sports. Krein writes:

On the Kantian account of sublime experience, the intellect serves to locate the powerful feature that is being experienced in a bigger context—one in which one's own safety can be explained. In order to perform well in most nature sports, one's attention must be focused on the minute, the next move or required action. It is in these states in which we see experiences of flow, freedom, and other states that make such sports worth pursuing. (2019, 78).

Krein does not reject the idea that the intellect has an important role to play in risky nature sports. For instance, before paddling out, big-wave surfers must study and assess the conditions. They must consider such things as the wave interval and angle, where the waves are breaking, where the safety of the channel is, etc. They must reflect on the right board length for the conditions, and so on. This sort of preparation is what will help them to manage and mitigate the risks when they paddle out. Krein argues, however, that

Once one engages in the activity of the sports, decisions are more like reactions from one's full self. They come from experience and training and are generally made by the body as much as by the mind. A better way to put this would be to reject the distinction between mind and body and say they are made by the bodymind. If this is [the] case, the intellect could not play the kind of role needed for an experience of the sublime. (2019, 77).

Setting aside questions about the metaphysics of the "bodymind", I think that Krein is generally right about the lack of rational self-reflection in the midst of surfing, climbing, etc., which seems to be required on the Kantian account of the sublime. The modal nearness of serious injury calls for intense focus on whatever task is at hand. So Kant's account of the source of pleasure in experiences of the sublime appears to render his view unable to explain how an experience of the sublime can be had in the midst of encounters with dangerous natural forces. For this reason, Krein rejects characterizing the nature sport athlete's intense experience as an experience of the sublime. But there is an alternative: we can reject Kant's account of what makes the sublime attractive.

I suggest that this alternative is preferable for (at least) two reasons. The first is that, as noted in section 1, big-wave surfing and other dangerous nature sports intuitively provide paradigmatic opportunities to experience the sublime, since engaging in these sports involves interacting with powerful nature elements that elicit a complex pleasure consisting of both pleasure and pain, broadly speaking. The second reason is that we have independent grounds for rejecting Kant's account of the source of pleasure in experiences of the sublime. The problem with Kant's view is similar to the problem with Burke's view. In this case, to paraphrase Cochran's objection to Burke, to gaze upon an erupting volcano is not rewarding, on Kant's view. The reward is rather in the reflective appreciation of our reason which makes us independent from, and superior to, nature and all its might. But this does not seem true to the phenomenology of the sublime, for "it ignores the distinctly other-directedness of the sublime" (Cochrane 2012, 135; see also Howe 2019, 104). It makes experiences of the sublime something fundamentally about *us*, rather than the sublime objects – that is, the large and powerful natural features to which we are attracted.

I want to suggest that the pleasure we find in experiences of the sublime resides in the recognition of our place *within* nature, and seeing nature as a kind of immense and powerful partner with whom we can engage. Krein's description of surfing illustrates what I generally have in mind here:

[i]n surfing, an athlete paddles into a wave and rides it. The wave is moving and constantly changing and the surfer works with the wave with the goal of getting the best ride. In such situations, the surfer is working with the wave as a figure skater might work with his or her partner. (2014, 194).

If I understand Krein's view correctly, I believe his view of the dynamic interactions with natural features that athletes seek might helpfully be understood in terms of what Aaron James calls *adaptive attunement* (2017). To be attuned is to be "in tune' or 'in sync' with a pattern that emerges over time". To be *adaptively* attuned is to be attuned and "adaptively acting" such that "perception and bodily action are linked inextricably" (307). In the context of surfing, adaptive attunement involves being in sync with the ever-changing features of the wave. Moment to moment, as a wave "rolls" toward shore, it changes its speed, size, and shape, making various responses possible. In some cases, such as when a wave is closing out, a quick exit out of the tube may be the only ap-

propriate response. Generally, however, the movement of the wave will offer different opportunities for how one responds, for how one flows with the wave. The different wave moments will make possible different responses, and how the surfer responds helps to define their “style”.

What I am suggesting, then, is that the big wave surfer’s experience of the sublime is, as Burke and Kant argued, a mixed or complex pleasure; it is constituted in part by an “idea” of potential pain or fear of the situation and also in part by pleasure that has its source in skillful, adaptive attunement with the wave. This is perhaps a more plausible account of the phenomenology of experiences of the sublime than what Kant offered, since it redirects our focus in experiences of the sublime on the literally awesome natural features themselves. Notice, though, that this view retains something of Kant’s idea that experiences of the sublime elevate us by way of a capacity to overcome or transcend fear. In this case, however, we do so by means of “going with the flow”, that is, by way of skillful attunement to the powerful natural elements with which we intensely interact. As James puts it: “[b]eing adaptively attuned to changing natural phenomenon, in part by not needing to control it, is at once a kind of freedom, self-transcendence, and happiness” (2017, 27).

5. Conclusion

By way of conclusion, I would like briefly to address a couple of loose ends that may give rise to concerns about the account of the sublime I have sketched here. The first is a question about how to understand experiences of the sublime from the spectator’s point of view, since I have suggested that this experience is constituted in part by engagement and attunement with powerful natural forces. I think a plausible line of reply is to hold that the spectator enjoys a kind of vicarious or imaginative, and thus indirect, experience of dynamic interaction with nature’s might facilitated by watching athletes skillfully interact with powerful natural forces. The vicarious nature of the spectator’s interaction with powerful natural forces helps to explain why the spectator’s experience of the sublime would ordinarily be less intense than the athlete’s. This is not to deny that the spectator can have a profound aesthetic experience watching “extreme” nature sports, such as surfers at Pipeline (Thomen 2010, 322). But it would surely be surprising if that experience was as intense as that of the surfers themselves whose lives are at stake when they directly confront nature’s might.

A second concern is that the account I have presented seems to suggest that experiences of the sublime are possible only in the case of encounters, direct or indirect, with *dangerous* natural elements. But it seems that we can experience the sublime in more tranquil environments, such as hiking through a mountain pass, or staring at the sea stretched out to the horizon while waiting for small, playful waves at one's local surf break. What I have in mind here are the kinds of experiences Kant appears to be referring to when speaking of the mathematically sublime. However, I do not see these examples as necessarily causing trouble for the account I have outlined here. Pain of sorts can be elicited not only by nature's might, but by nature's size.

Encounters with nature's vastness can make us aware of how small, vulnerable, and ultimately insignificant we are by comparison. Notice, too, that one can be more or less attuned to the changing environment as one hikes through a mountain pass, for instance, or more or less attuned to the rhythm and movement of waves, both large and small. So even in these less overtly hostile environments, the necessary ingredients can be present, albeit to a less intense degree, for the kind of mixed or complex pleasure that constitutes an experience of the sublime.

Acknowledgements

I would like to thank Kwantlen Polytechnic University for granting me an educational leave, during which this paper was written. I would also like to thank Prof. Emanuele Isidori for generously hosting me during my leave at the University of Rome "Foro Italico", and for inviting me to contribute to this volume. Finally, I would like to thank Doran Smolkin, Colin Ruloff, and Cashel and Reese Findler, for helpful comments on a previous draft of this paper.

Bibliography

- Brenan, Daniel. 2024. Wonder and the sublime in surfing and nature sports. *Journal of the Philosophy of Sport* 51 (2): 381-396.
- Burke, Edmund. 2008. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. T. Boulton ed. New York: Routledge. (Original work published in 1757/59.)
- Cochrane, Tom. 2012. The emotional experience of the sublime. *Canadian Journal of Philosophy* 42 (2): 125-148.

- Doran, Robert. 2015. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Howe, L. A. 2008. Remote Sport: Risk and Self-Knowledge in Wilder Spaces. *Journal of the Philosophy of Sport* 35 (1): 1-16.
- Howe, L.A. 2019. Intensity and the Sublime: Paying Attention to Self and Environment in Nature Sports. *Sport, Ethics and Philosophy* (13)1: 94-106.
- Ilundáin-Agurruza, Jesús. 2007. Kant goes skydiving: Understanding the extreme by way of the sublime. In *Philosophy, Risk and Adventure Sports*. Mike J. McNamee ed. London: Routledge, 149-167.
- James, Aaron. 2017. *Surfing with Sartre: An Aquatic Inquiry into a Life of Meaning*. New York: Doubleday.
- Kant, I. 2000. *Critique of the Power of Judgement*. P. Guyer ed., P. Guyer and E. Matthews trans. Cambridge: Cambridge University Press. (Original work published in 1790.)
- Krein, Kevin. 2014. Nature Sports. *Journal of the Philosophy of Sport* 41 (2): 193-208.
- Krein, Kevin. 2015. Reflections on Competition and Nature Sports, *Sport, Ethics and Philosophy* 9(3): 271-286.
- Krein, Kevin. 2019. *Philosophy and Nature Sports*. New York: Routledge.
- Pritchard, Duncan. 2015. Risk. *Metaphilosophy* 46 (3): 436-461.
- Russell, J. S. 2005. The Value of Dangerous Sport. *Journal of the Philosophy of Sport* 32 (1): 1-19.
- Thomen, Carl. 2010. Sublime Kinetic Melody: Kelly Slater and the Extreme Spectator. *Sport, Ethics and Philosophy* (4) 3: 319-331.

LO SPORT PARALIMPICO, LA DIVERSITÀ CORPOREA E L'UNICITÀ DELLA PERFORMANCE. RIPENSARE L'ESTETICA DEL MOVIMENTO UMANO

Martina Petrini

Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara
martina.petrini@unich.it

1. Introduzione

Ogni gesto sportivo, compiuto in un contesto competitivo regolamentato, si configura come espressione del movimento umano, come sfida che implica un confronto interpersonale e come spettacolo reso fruibile in apposite arene. La performance agonistico-sportiva – al di là del risultato specifico – sembra, inoltre, porsi come una domanda, reclamare un senso, invocare un'interpretazione, in quanto, rivolgendosi prevalentemente a un'intelligenza incarnata (Edgar, 2014), rinvia a un'ulteriorità in cui l'elemento agonistico interseca a più livelli le dimensioni estetica, etica ed educativa. In quest'ottica, il complesso rapporto tra competizione, cultura sportiva e rappresentazione dei corpi e dei gesti tecnico-motori dischiude un orizzonte ermeneutico entro cui ripensare il significato stesso dello sport, non soltanto come pratica agonistica, bensì come fenomeno culturale e simbolico, portatore di significati e valori condivisi (Frasca, 2006; Reid, 2012; Edgar, 2014). Come osserva Edgar (2014), l'estetica dello sport non va ricondotta alla mera ricerca della bellezza o dell'armonia del movimento, né all'eventuale trasposizione artistica del gesto motorio-sportivo, poiché il nodo centrale che essa è chiamata ad affrontare riguarda il significato dell'attività sportiva, intesa prioritariamente come esperienza umana disciplinata da regole condivise, in cui la corporeità ha un ruolo centrale.

Il punto di convergenza tra sport e arte, in questa prospettiva, risiede nella possibilità e nella capacità di queste due pratiche di rivelare qualcosa del mondo, della condizione umana e delle dinamiche socio-relazionali (Edgar, 2014). Entrambi i domini, pur articolandosi secondo linguaggi e finalità differenti, condividono la medesima esigenza interpretativa, che si traduce nel tentativo di rileggere l'esperienza umana scaturita da quelle stesse pratiche, all'interno degli specifici contesti di

riferimento. In particolare, la ricerca di senso dell'evento sportivo si iscrive in quello spazio definito da regole, valori, forme di interazione, gesti, che sono espressione di un ordine di significati co-costruiti e continuamente rinegoziati da atleti, spettatori, tifosi, giornalisti, cronisti, allenatori, dirigenti. La specificità dello sport risiede però nel carattere relazionale e performativo dell'evento agonistico, che si realizza nel confronto con il limite, la contingenza, il rischio, la possibilità del fallimento, l'imprevedibilità dell'agire interumano.

Alla luce di tali considerazioni, il presente contributo si propone di indagare il rapporto tra estetica del movimento umano, performance e diversità corporea nell'ambito dello sport paralimpico. La riflessione, muovendo dai presupposti teorici delineati dai *Disability Studies*, si concentra sull'intercettazione delle dinamiche che producono esclusione, stigmatizzazione e discriminazione (Garland-Thomson, 1997; Goodley, 2011). L'indagine esplora le modalità attraverso cui lo sport, pur presentandosi come luogo di inclusione e valorizzazione delle differenze, può al tempo stesso contribuire a riprodurre o decostruire gerarchie e rappresentazioni normative riguardanti il corpo e la performance (Mariani, 2004; Frasca, 2006).

2. Lo sport tra arte, gioco e agonismo

Per comprendere il rapporto tra arte e sport, o meglio per approfondire l'eventuale produzione di valore estetico da parte dello sport, occorre risalire alla loro comune radice ludica, chiedendosi dapprima che cos'è il gioco e in seconda istanza se la pratica sportiva possa essere considerata un'attività ludica. Nel momento in cui ci si addentra in una riflessione sulla natura del gioco non si può non fare riferimento al lavoro di Huizinga, che interpreta il gioco come una pratica mediante la quale l'agire umano assume forma, significato e valore culturale. Come scrive lo storico olandese nella celeberrima opera *Homo ludens*, «Il gioco è più antico della cultura» (Huizinga, 2002, p. 3) e di conseguenza: «Le grandi attività originali della società umana sono già tutte intessute di gioco» (p. 7). In tale prospettiva, il gioco viene interpretato come matrice delle attività simboliche, fondamento delle organizzazioni sociali, nonché come strumento di costruzione di senso che interseca a più livelli il sacro, il rito, il mistero, la guerra, la gara, il diritto, la poesia, la filosofia e l'arte. Pratica trasversale a tutte le età dell'essere umano, il gioco si configura come un'attività volontaria, autotelica e coinvolgente, che implica la separazione dalla vita ordinaria, una delimitazione spazio-

temporale e la necessaria presenza di regole. Partendo da queste premesse, Huizinga conclude che la gara possiede le principali caratteristiche formali e funzionali del gioco, in quanto è superflua, ha una finalità a sé stante e sottende intrinsecamente il concetto di vittoria, che ha senso solo quando si gioca o si gareggia con qualcun altro.

Se lo storico olandese conferma l'esistenza di un legame originario tanto tra gioco e sport quanto tra gioco e arte²⁰, ai fini della presente riflessione è indispensabile compiere un passo ulteriore, facendo riferimento all'analisi di Suits (1973), il quale definisce lo sport come una particolare forma di gioco competitivo regolato, fondata su regole condivise, in cui i concorrenti si confrontano soprattutto rispetto ad abilità fisiche. Le regole costitutive non rappresentano un vincolo esterno, bensì la condizione di possibilità della sfida, ovvero ciò che, in virtù del riconoscimento e dell'accettazione da parte dei giocatori, rende perseguibile l'obiettivo ludico del gioco e che conferisce significato ai gesti e alle azioni compiute per realizzarlo.

All'interno di questa cornice teorica, la specificità estetica dello sport può essere rintracciata in alcuni dei suoi elementi essenziali, che risultano essere profondamente interrelati: la competizione, l'incertezza del risultato, la dimensione corporea e la relazionalità performativa (Mumford, 2022; Reid, 2012). L'evento sportivo si realizza attraverso le interazioni dinamiche e imprevedibili tra i corpi che generano configurazioni motorie sempre nuove. La performance sportiva è, in questo senso, un fenomeno emergente, che eccede la somma dei gesti individuali e prende forma nel dialogo corporeo tra gli atleti, nello sguardo del pubblico, nelle condizioni materiali e simboliche del contesto. Secondo Mumford (2022), tale concetto, seppure risulti particolarmente calzante per descrivere gli sport di squadra, può essere applicato anche alle discipline individuali, nelle quali la performance è comunque il risultato della collaborazione tra l'atleta e il suo staff tecnico – *in primis* l'allenatore – nonché il prodotto del fecondo confronto fra i competitor. Come suggerito dall'etimologia, il verbo competere indica un'azione di movimento congiunta, mediante la quale i soggetti interessati convergono verso il medesimo punto. L'uso del termine riferito allo sport indica, dunque, un incontro-confronto tra due o più competitor che,

²⁰ Per ulteriori approfondimenti relativi al rapporto tra gioco e gara e tra gioco e arte e, in particolare, alla differenza tra la musica, la poesia e le arti plastiche, cfr. J. Huizinga (2002). *Gioco e gara come funzioni creatrici di cultura*, in Id., *Homo ludens*. Torino: Einaudi (Original Work Published 1938), pp. 55-89; J. Huizinga (2002). *Forme ludiche dell'arte*, in Id., *Homo ludens*. Torino: Einaudi (Original Work Published 1938), pp. 186-203.

condividendo la tensione verso un obiettivo comune, si sfidano, si mettono alla prova, si stimolano reciprocamente al fine di migliorare se stessi e la propria performance. Tale dinamica si configura come un rapporto dialettico, in cui l'agire del singolo atleta acquisisce un significato e dà luogo a una performance sportiva solamente se inserito in un preciso orizzonte relazionale e in uno specifico contesto regolato.

Per i motivi sopra elencati, lo sport appare come una pratica che, pur originandosi dal gioco, lo trascende, acquisendo un valore estetico, etico ed educativo che lo rende affine, per struttura e funzione simbolica, all'arte. Entrambi i domini istituiscono mondi di senso, nei quali la corporeità diviene linguaggio e la performance si offre come interrogazione sul modo in cui gli esseri umani abitano il limite, la sfida e la possibilità.

3. L'evento sportivo, i corpi, la diversità

Come discusso nel paragrafo precedente, il corpo è uno dei protagonisti indiscussi dello sport, laddove quest'ultimo è inteso come pratica umana regolata in cui i concorrenti si confrontano rispetto ad abilità prevalentemente fisiche (Suits, 1973). Ogni gesto tecnico-motorio muove dal corpo dell'atleta e si sostanzia per mezzo di esso in un continuo processo di negoziazione tra potenzialità personali, vincoli regolamentari e condizioni ambientali. Il corpo non è soltanto lo strumento mediante il quale si realizza la performance sportiva: in esso si intrecciano significati culturali e aspettative sociali e si incarnano ed esprimono la diversità e la variabilità umane. L'inequivocabile centralità del corpo nell'universo sportivo pone, tuttavia, una serie di controverse questioni relative al suo rapporto con i concetti di norma, normatività e normalizzazione (Medeghini, 2015), che contribuiscono alla costruzione di identità personali e sociali e alle loro molteplici rappresentazioni (Mariani, 2004; Frasca, 2006).

I fenomeni di emarginazione, rifiuto e negazione dai quali derivano varie forme di discriminazione ed esclusione sono stati interpretati nella prospettiva dei *Disability Studies*, e più nello specifico secondo l'approccio del socio-costruzionismo americano – come esiti del dispositivo culturale moderno di normalità (Medeghini, 2015). La contrapposizione tra normale e anormale, che prende corpo all'interno della dimensione relazionale, diviene criterio di classificazione e fondamento dei meccanismi di potere e controllo. Come scrive Goffman (2018), «È la società a stabilire i modi di dividere le persone in categorie e l'insieme degli attributi che devono essere considerati ordinari e naturali per i

membri di ciascuna di esse» (p. 27). In questo scenario, alcuni corpi vengono considerati inadeguati e devianti non in virtù di caratteristiche intrinseche, bensì in quanto non rispondono alle aspettative culturali relative a forma, aspetto, funzionalità e comportamento. Ogni manifestazione di alterità che devia dal modello normativo viene sussunto e classificato nell'alveo dell'«anormalità», assumendo una connotazione disfunzionale e negativa. I soggetti etichettati come diversi vengono investiti da un processo di inferiorizzazione strutturale, il quale opera principalmente su due livelli: uno concerne la dimensione esistenziale, traducendosi in esperienze di rifiuto, negazione e marginalizzazione; l'altro riguarda la restrizione delle opportunità di accedere e di partecipare ai molteplici contesti socioeconomici, lavorativi e politico-istituzionali, tra i quali anche quello sportivo.

A riguardo, è utile fare riferimento alla riflessione di Garland-Thomson (1997) che, nell'opera *Extraordinary Bodies*, analizza e decostruisce le rappresentazioni culturali e letterarie della disabilità fisica nella cultura americana, discostandosi dal paradigma medico. L'autrice mostra come i corpi considerati non conformi vengano sovente iscritti entro categorie rigide e stereotipate che semplificano, normalizzano e oscurano la complessità delle esperienze e delle storie individuali. Tali rappresentazioni, tutt'altro che neutrali, contribuiscono in maniera decisiva a plasmare identità, possibilità di azione e percezioni sociali.

Gli effetti di questi processi emergono con particolare forza nel contesto sportivo, anche a causa del ruolo preminente assegnato alla corporeità e del peso attribuito all'agonismo. In un contesto in cui i corpi sono valutati prevalentemente sulla base di criteri fisici ed estetico-prestativi, le persone i cui corpi non corrispondono ai canoni dominanti sono state storicamente non ammesse o relegate ai margini delle arene sportive. Un esempio paradigmatico del funzionamento di questa struttura normativa è il *gender gap*, un fenomeno multidimensionale che riguarda non solo la partecipazione delle donne alle attività sportive, ma anche la retribuzione delle atlete, la copertura e la rappresentazione mediatica, nonché la presenza femminile nelle posizioni tecniche e dirigenziali. Sebbene il divario si sia progressivamente ridotto, esso conferma come lo sport rimanga una pratica umana rigidamente strutturata secondo codici di genere e storicamente dominata dal «maschile» (Gill, Kamphoff, 2010, p. 563).

Una logica analoga caratterizza anche il rapporto tra sport e disabilità, inizialmente interpretato in chiave terapeutico-riabilitativa e in un secondo momento – in particolare grazie allo sviluppo del movimento pa-

ralimpico – riconosciuto per il suo valore agonistico in tutti i livelli di pratica. Il paralimpismo, affermatosi nel secondo dopoguerra²¹, oltre a promuovere la partecipazione delle persone con disabilità alle attività motorie e sportive, ha svolto e continua a svolgere una funzione cruciale nella decostruzione di stereotipi e pregiudizi, contribuendo a trasformare la percezione e la rappresentazione sociale della disabilità. La crescente attenzione mediatica – soprattutto a partire dalle Paralimpiadi di Londra 2012 – ha aumentato in modo significativo la visibilità delle discipline e degli atleti paralimpici, pur generando talvolta narrazioni contraddittorie.

Come osservato da Howe e Parker (2012), lo sport per persone con disabilità viene spesso interpretato attraverso i parametri dello sport olimpico, assunto come standard valutativo. Ciò produce una lettura distorta, poiché il gesto tecnico e la performance dello sport paralimpico vengono confrontati con un modello che non gli è proprio, alimentando narrazioni che tendono a mettere in risalto la distanza rispetto al parametro implicito, invece di riconoscere l'originalità delle varie discipline. Per tali ragioni, diventa necessario superare criteri interpretativi ancora centrati sulla medicalizzazione della disabilità e considerare la performance paralimpica nella sua specificità tecnica, agonistica e culturale.

Purdue e Howe (2012) relativamente alle immagini prodotte e diffuse circa lo sport paralimpico parlano di un vero e proprio paradosso, una dialettica irrisolta che opera su due poli: da un lato l'ipervisibilità della disabilità, dall'altro la sua invisibilità. Nel primo caso, il corpo delle persone con disabilità viene esibito e spettacolarizzato per sottolineare la drammaticità del successo su un presunto limite, rischiando di identificare totalmente l'atleta con la disabilità, oscurandone la performance. Nel secondo, invece, l'attenzione si concentra prevalentemente sui risultati sportivi conseguiti in un contesto d'élite, relegando la disabilità sullo sfondo. Questa dicotomia, che oscilla tra sensazionalismo pietistico e impersonale normalizzazione, alimenta meccanismi di gerarchizzazione e contribuisce a subordinare alcune configurazioni corporee ad altre, riproducendo un immaginario abilista. La diversità corporea diviene un filtro interpretativo connotato negativamente, che tende a inferiorizzare lo sport paralimpico, spesso percepito come una variante “minore” o

²¹ Anche se squadre e competizioni per persone con disabilità furono organizzate già alla fine del XIX secolo, le origini del movimento paralimpico sono generalmente fatte risalire ai Giochi di Stoke Mandeville del 1948, organizzati da Ludwig Guttmann per veterani con lesioni spinali. La prima edizione ufficiale dei Giochi Paralimpici si tenne poi a Roma nel 1960.

“derivata” dello sport olimpico, invece di riconoscerne il valore peculiare e distintivo.

Secondo DePauw (1997) il rapporto tra sport e disabilità può assumere tre declinazioni differenti. La prima contrassegnata dall’invisibilità della disabilità nello sport, come conseguenza dell’esclusione delle persone con disabilità dalle competizioni. La seconda che coincide con l’accesso degli atleti con disabilità e dunque con la loro visibilità. La terza in cui le persone con disabilità diventano sempre più visibili in quanto atleti, mentre la disabilità viene progressivamente lasciata sullo sfondo fino quasi a scomparire. Quest’ultima modalità rappresentativa e interpretativa, apparentemente risolutiva, reca in sé una serie di criticità legate in prima istanza al rischio di creare ulteriori esclusioni e gerarchie, privilegiando i corpi che meglio rispondono agli standard della performance d’élite (DePauw, 1997; Purdue, Howe, 2012). Per superare tale contraddizione, DePauw giunge ad auspicare una trasformazione della cultura sportiva, mediante la quale si concretizzi la possibilità di osservare, narrare e rappresentare, al contempo, lo sport e la disabilità. L’obiettivo, infatti, non è oscurare la disabilità – dato che essa è parte integrante dell’identità dello sport paralimpico – ma ridefinirne il significato, focalizzando l’attenzione sulla competenza tecnica espressa mediante la corporeità e in un contesto agonistico. In quest’ottica, la diversità corporea non è più vista come un limite o una difformità, ma come proprietà costitutiva dell’umano, che dà forma a una pluralità di gesti tecnico-motori.

4. Lo sport paralimpico e l’unicità del gesto tecnico-motorio

Negli ultimi decenni, il rapporto tra sport e disabilità ha conosciuto una trasformazione profonda, frutto di mutamenti socioculturali, politici e tecnologici che hanno progressivamente ampliato il significato stesso della partecipazione sportiva, facendo spazio a diverse, talvolta inedite, forme del movimento umano. Il framework che meglio descrive e sintetizza la complessità di questo ambito è sicuramente l’*Inclusion Spectrum* (Black, Williamson, 2011), il quale, invece di organizzare gerarchicamente le varie tipologie di attività sportiva, riconosce a queste ultime pari dignità, valorizzando le preferenze personali, il diritto alla scelta e all’autodeterminazione. All’interno di questa cornice, il paralimpismo pur essendo solamente una delle tante declinazioni dello sport, costituisce innegabilmente quella che ha ottenuto maggiore visibilità e attenzione mediatica a livello globale, diventando un vero e proprio labora-

torio non solamente per le scienze delle attività motorie e sportive, ma anche per le discipline antropologiche, filosofiche, pedagogiche, sociali, economiche. Esso si configura, infatti, come un osservatorio privilegiato, in quanto favorisce la riflessione sulle forme della normatività relative al corpo, sulle intersezioni tra umano e tecnologia, nonché sui canoni estetici e prestativi e sulle dinamiche sociali e di potere a essi legati.

Lo sport paralimpico non può essere considerato una versione adattata dello sport tradizionale, poiché esso si è affermato come un ecosistema complesso, articolato e autonomo con una precisa identità, propri regolamenti, specifiche tecniche e un peculiare orizzonte culturale.

La progettazione o la modifica di alcuni sport, così come la realizzazione di accomodamenti rispetto alle aree di gioco, agli attrezzi e alle tecniche, non possono essere interpretati in alcun modo come forme di semplificazione. Al contrario, oltre a ottimizzare l'accessibilità, queste forme inedite di sport aprono spazi di possibilità a livello motorio, che si fondano proprio sulla dialettica tra diversità e unicità. In quest'ottica, le varie declinazioni del movimento e i gesti tecnici generati non vengono definiti in relazione a un presunto modello normativo poiché essi stessi diventano protagonisti della creazione di nuove logiche motorie, che si esprimono attraverso la singolarità dei corpi e dei loro modi di abitare l'ambiente fisico e di interagire con eventuali attrezzi e tecnologie assistive, sempre entro i confini stabiliti dagli specifici regolamenti. Questi ultimi chiariscono i criteri per l'utilizzo di dispositivi e per il riconoscimento della validità dell'esecuzione tecnica, definendo un sistema di azioni significative che struttura un insieme situato di limiti e *affordances*.

L'unicità del gesto motorio nello sport paralimpico è indissolubilmente legata ai complessi dispositivi di classificazione, che mirano a garantire l'equità dell'evento competitivo raggruppando gli atleti in diverse categorie in base a vari elementi, tra cui la tipologia di disabilità e la valutazione funzionale. Il rigoroso processo di classificazione, spesso poco compreso dal pubblico e dai media, è oggetto di continui dibattiti che si focalizzano principalmente sulle dimensioni etica e tecnica, sollevando una serie di cogenti questioni relative alla potenziale esclusione di alcuni atleti, alla numerosità dei concorrenti effettivi nelle singole categorie e al derivante prestigio agonistico (Howe, Parker, 2012; Purdue, Howe, 2012). Nonostante le criticità, è proprio nel perimetro delineato dal regolamento, e dunque grazie al sistema di classificazione in esso contenuto, che si può rintracciare il contributo estetico peculiare dello sport paralimpico. Innanzitutto, è necessario superare la tendenza do-

minante nel discorso mediatico, che riduce l'atleta con disabilità a un corpo "altro", diverso, invece che considerarlo un soggetto competente (Howe, Parker, 2012). Se la diversità corporea viene assunta non come una deviazione rispetto a un modello, ma come proprietà costitutiva dell'umano, la pluralità di gesti tecnico-motori che ne derivano possono essere interpretati nella loro singolarità, configurandosi come performance capaci di ampliare l'orizzonte delle possibilità del movimento umano. In questa prospettiva, il corpo agisce in linea con i vincoli regolamentari generando nuove forme di equilibrio, forza, coordinazione, che permettono di reinterpretare il rapporto tra essere umano, dimensione spaziale ed eventuali attrezzi.

Per comprendere tali dinamiche si può fare riferimento alla tecnica messa a punto da Ibrahim Hamadtou che ha gareggiato per la nazionale egiziana ai Giochi paralimpici (Rio 2016) nella disciplina del tennis da tavolo, dopo aver vinto la medaglia d'argento ai Giochi Africani del 2011 e del 2013. Hamadtou, amputato a entrambe le braccia in seguito a un incidente, ha intrapreso un intenso percorso di studio e sperimentazione di differenti tecniche di gioco, fino a sviluppare un metodo che gli consente di impugnare la racchetta con la bocca e di servire la pallina utilizzando il piede²². Emblematica a riguardo è anche la storia sportiva di Matt Stutzman, atleta statunitense che ha vinto la medaglia d'oro ai Giochi Paralimpici di Parigi, nel 2024, nella competizione individuale maschile di tiro con l'arco compound. Stutzman, nato senza braccia, ha sviluppato una tecnica di tiro inedita, che prevede l'impiego dei piedi per sostenere e stabilizzare l'arco e l'utilizzo di un meccanismo azionato con il mento per il rilascio della freccia²³.

Relativamente a ciò, è interessante fare riferimento ancora una volta alla riflessione di Edgar (2014), il quale, analizzando l'impresa di Philippe Petit²⁴ – conosciuto anche come *Man on Wire* – evidenzia la duplice valenza della performance: essa può essere interpretata come sport, in quanto sfida riguardante abilità fisico-corporee, e al tempo stesso può essere assimilata all'arte, poiché si configura come atto creativo e immaginativo capace di trasformare la percezione del mondo. Una distinzione cruciale riguarda però la possibilità del fallimento, elemento intrinseco all'esperienza sportiva, che si traduce nell'incertezza del risultato. Nello sport l'imprevedibilità dell'esito del confronto competitivo non

²² Cfr. <https://www.paralympic.org/ibrahim-hamadtou> (ver. 15.12.2025).

²³ Cfr. <https://www.paralympic.org/matt-stutzman> (ver. 05.12.2025).

²⁴ Philippe Petit è il funambolo che il 7 agosto del 1974 ha camminato su un filo metallico sospeso tra le Torri Gemelle del World Trade Center, nel centro di New York.

inizia la sfida, la cui validità risiede nel regolamento, entro cui il gesto tecnico-motorio si realizza e acquisisce significato.

Applicando questa prospettiva allo sport paralimpico, è possibile riflettere sulle sue dimensioni sportivo-agonistica ed estetica che sono profondamente interrelate. Da un lato, la performance si colloca entro un preciso regolamento che garantisce la legittimità del risultato e l'equità sotto il profilo competitivo; dall'altro genera ed esprime nuovi modi di abitare lo spazio e di organizzare l'azione motoria sempre all'interno dei vincoli regolamentari.

Per tali motivi, si può affermare che le discipline paralimpiche hanno contribuito a ridefinire i canoni estetici e normativi dello sport: corpi prima esclusi o marginalizzati sono diventati visibili, mostrando forme di movimento che ampliano lo spettro dell'esperienza estetica dello spettatore e contribuiscono in maniera decisiva alla decostruzione dei criteri per mezzo dei quali vengono percepite e giudicate le performance sia dentro che fuori i contesti sportivo-agonistici.

Come suggerito da DePauw (1997), il superamento del cosiddetto paradosso paralimpico implica che la disabilità non debba essere né totalmente occultata né enfatizzata a tal punto da eclissare la dimensione propriamente sportiva: lo sguardo dovrebbe focalizzarsi, allo stesso tempo e in maniera equilibrata, sulla disabilità – intesa come una delle componenti essenziali dell'identità delle discipline paralimpiche – e sulla competenza espressa dagli atleti. In questa cornice, assumono particolare rilievo la sperimentazione tecnica e la creatività motoria: esse muovono dalla teoria e dalla scienza dell'allenamento, ma guardano oltre i protocolli consolidati e le strategie comprovate, partendo dall'unicità del corpo. Il processo di allenamento, che si configura a tutti gli effetti come una pratica pedagogica, diventa lo spazio nel quale atleti e coach sono chiamati a esplorare soluzioni originali e alternative che tengano conto del regolamento e delle specificità corporee, funzionali e percettive della persona.

Analogamente a quanto avviene nella ginnastica artistica, dove alcuni elementi tecnici vengono progressivamente codificati e associati al nome degli atleti che li hanno eseguiti correttamente per primi, anche nello sport paralimpico la costruzione del gesto tecnico può dare luogo a configurazioni motorie nuove, concepite per valorizzare al massimo le caratteristiche individuali. In questo senso, la performance che ne deriva non è soltanto l'esecuzione di un movimento teso a riprodurre un modello preesistente, ma un processo emergente, una ricerca situata che si muove tra personalizzazione e innovazione.

Alla luce delle dinamiche indagate, il significato dello sport paralimpico, con la varietà di discipline che lo compongono, va rintracciato prioritariamente nella sua dimensione agonistica, poiché è proprio il confronto competitivo a configurarsi come uno spazio di negoziazione culturale e simbolica, in cui viene radicato il meccanismo normativo che ha storicamente gerarchizzato i corpi. Lo sport paralimpico incarna, infine, un potenziale formativo rilevante, che emerge tanto dalla competizione, intesa come declinazione della relazionalità umana, quanto dalla specificità dell'estetica del movimento espressa a livello tecnico-motorio. Il contributo del paralimpismo, infatti, non consiste solamente nel mostrare nuovi modi di interpretare lo sport, ma di valorizzare concretamente la pluralità delle traiettorie motorie, promuovendo un'autentica cultura dell'inclusione. Ciò ha importanti implicazioni pedagogiche, poiché invita a ripensare l'educazione del corpo non in termini di adeguamento a un modello ideale, bensì nella prospettiva del riconoscimento della molteplicità delle forme incarnate: ogni corpo performa a partire dalla sua configurazione unica, dalle sue potenzialità e dai suoi vincoli ed estende a suo modo lo spettro di possibilità tecniche ed estetiche del movimento umano.

Bibliografia

- Black, K., Williamson, D. (2011). *Designing inclusive physical activities and games*. In *Design for sport* (pp. 195–224), a cura di A. Cereijo-Roibas, E. Stamatakis, K. Black, Farnham: Gower.
- DePauw K.P. (1997). The (In)Visibility of DisAbility: Cultural Contexts and “Sporting Bodies”. *Quest*, 49, 4: 416-430.
- Edgar A. (2014). *Sport and Art. An Essay in the Hermeneutics of Sport*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Frasca R. (2006). *Il corpo e la sua arte. Momenti e paradigmi di storia delle attività motorie, da Omero a P. de Coubertin*. Milano: Edizioni Unicopli.
- Garland-Thomson R. (1997). *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature*. New York: Columbia University Press.
- Gill, D.L., Kamphoff, C.S. (2010). *Gender in Sport and Exercise Psychology*. In *Handbook of Gender Research in Psychology. Volume 2: Gender Research in Social and Applied Psychology* (pp. 563-585), a cura di J.C., Chrisler, D.R., McCreary, New York, NY: Springer.
- Goffman E. (2018). *Stigma. Note sulla gestione dell'identità degradata*. Verona: ombre corte (Original work published 1963).

- Goodley D. (2011). *Disability Studies. An Interdisciplinary Introduction*. London: SAGE Publications.
- Howe P. D., & Parker A. (2012). Celebrating imperfection: Sport, disability and celebrity culture. *Celebrity Studies*, 3, 3: 270-282.
- Huizinga J. (2002). *Homo ludens*. Torino: Einaudi (Original work published 1938).
- Mariani A. (2004) (a cura di). *Corpo e modernità. Strategie di formazione*. Milano: Edizioni Unicopli.
- Medeghini R. (2015). *Introduzione*, in *Norma e normalità nei disability studies: riflessioni e analisi critica per ripensare la disabilità*, a cura di R. Medeghini, Trento: Erickson, pp. 16-71.
- Mumford S. (2022). *The aesthetics of sport and the arts: competing and complementary*. In J. Long, D. Sandle (Eds.). *Interrelationships Between Sport and the Arts* (pp. 7-17). Abingdon, Oxon: Routledge.
- Purdue D. E. J., Howe P. D. (2012). See the sport, not the disability: exploring the Paralympic paradox. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 4(2): 189-205.
<https://doi.org/10.1080/2159676X.2012.685102>
- Reid H.L. (2012). *Introduction to the Philosophy of Sport*. Plymouth, UK: Rowman & Littlefield Publishers.
- Suits B. (1973). *The Elements of Sports*, in *The Philosophy of Sport: A Collection of Original Essays*, a cura di R.G. Osterhoudt, Springfield (IL): Charles C. Thomas-Publisher, pp. 48-64.

POETICA ED ESTETICA DEL GESTO SPORTIVO

Maristella Trombetta

Università di Bari “Aldo Moro”
maristella.trombetta@uniba.it

Nel gesto atletico, come in quello artistico, il corpo diventa linguaggio. Non un linguaggio che nomina, ma uno che evoca: un linguaggio preverbale, simbolico, che dà forma visibile alle energie invisibili della vita. Nelle arti performative, come nella danza, e negli sport che portano il corpo al limite della propria espressività, il movimento diviene forma di conoscenza. In entrambi i casi, l'azione non si riduce all'efficacia meccanica, ma assume il valore di una immagine dinamica, secondo la felice espressione di Susanne Langer.

Langer scrive che la danza «non è fatta di materia, ma di forze percepite, di un gioco di tensioni e risoluzioni che esistono solo per la percezione». Essa crea, dunque, un'apparenza autonoma, un mondo virtuale in cui la fisicità del corpo si trasfigura in simbolo. La danza è un atto di creazione nel senso più profondo: non crea oggetti, ma forme di vita sentita. Essa dà figura alla dimensione interiore dell'esperienza, rendendo visibile la struttura del sentimento umano. Ciò che vediamo nel corpo del danzatore è la rappresentazione simbolica di un'energia interiore che si manifesta attraverso ritmo, spazio e tempo.

Ora, se spostiamo questa chiave di lettura dal dominio dell'arte a quello dello sport, scopriamo un sorprendente parallelismo. Anche il gesto sportivo, pur nato da una finalità funzionale e agonistica, partecipa della stessa dinamica simbolica. L'atleta, come il danzatore, crea immagini di forza, equilibrio e resistenza; ma ciò che realmente vediamo non è solo un corpo in azione: è una forma del mondo interiore che si traduce in figura. La corsa, il salto, la torsione del corpo che si misura con lo spazio sono gesti che evocano l'idea stessa di limite e di trascendenza. L'efficacia tecnica diventa, senza volerlo, estetica della tensione.

Susanne Langer affermava che ogni opera d'arte è un'“oggettivazione della soggettività”, una materializzazione di processi interni. In modo analogo, il gesto sportivo è la concretizzazione visibile di un processo invisibile: la trasformazione della volontà in forma. Ogni azione atletica si colloca su quella sottile soglia tra impulso e controllo,

tra energia e misura, dove la potenza si fa armonia. Nella corsa di un velocista, nel volo del ginnasta, nel gesto del tuffatore si rivela un principio di composizione simile a quello musicale o coreografico: un ritmo corporeo che struttura il tempo, un ordine che nasce dal disordine delle forze.

È proprio questo potere evocativo del gesto che accomuna sport e arti performative. Il gesto non comunica un significato concettuale, ma suscita risonanze emotive e percettive. Non si limita a rappresentare, ma presenta: fa apparire un mondo di relazioni, tensioni e risoluzioni che appartiene tanto al corpo dell'atleta quanto allo spettatore che lo osserva. Nell'attimo in cui l'azione sportiva raggiunge la perfezione, essa sospende il tempo e apre uno spazio estetico: quello in cui la forza diventa figura, e la tecnica si trasforma in stile.

In questa prospettiva, la fenomenologia del corpo di Maurice Merleau-Ponty offre una chiave interpretativa decisiva. L'atleta, come il danzatore, non agisce in un vuoto astratto ma in un campo di percezione incarnata. Il suo corpo non è oggetto né strumento: è soggetto percettivo, la condizione stessa del mondo che egli abita. Come scrive Merleau-Ponty in *Fenomenologia della percezione*, «il corpo è il nostro mezzo generale per avere un mondo». La percezione non precede il movimento, ma nasce da esso: l'atleta conosce lo spazio non perché lo misura, ma perché lo abita e lo attraversa.

Xianshu Deng, rileggendo Merleau-Ponty, ha mostrato come la fenomenologia del corpo possa illuminare la filosofia dello sport: il corpo non è una macchina che esegue ordini, ma un centro di intenzionalità, un soggetto che pensa attraverso l'azione. La sua conoscenza non è rappresentativa ma pre-riflessiva, un sapere che si manifesta nel gesto stesso. In questo senso, l'atleta non “usa” il corpo: è il proprio corpo, e in esso si dà la verità della sua esperienza. Il gesto sportivo è dunque una forma di pensiero incarnato, un atto di coscienza non discorsiva in cui si compie un'interazione originaria tra corpo e mondo.

Merleau-Ponty parla del “corpo proprio” come di un essere che unisce spazialità e temporalità. Il corpo è il luogo in cui lo spazio si fa vissuto e il tempo si fa ritmo. Quando l'atleta agisce, la sua esperienza non è quella di un individuo che si muove in uno spazio esterno, ma quella di una fusione percettiva: il mondo è già inscritto nel suo gesto, e il suo gesto prolunga le forze del mondo. L'azione sportiva, come quella coreutica, è dunque ontologica: è un modo di essere al mondo, una forma di esistenza vissuta attraverso la dinamica del movimento.

Questa visione fenomenologica ci aiuta a comprendere perché lo sport, quando raggiunge i suoi momenti più alti, trascenda la dimensione utilitaria e diventi spettacolo estetico. Nel gesto atletico che si compie, lo spettatore percepisce non soltanto l'efficacia della performance, ma la presenza incarnata di un senso. L'azione diventa evento simbolico: il corpo si fa espressione dell'essere, come nella danza si fa immagine del sentimento. È in questo incontro tra percezione e intenzione, tra corpo e mondo, che risiede il potere evocativo del gesto sportivo: il suo farsi forma vivente del pensiero.

Se la danza, per Langer, è una forma simbolica che rende visibile la struttura del sentimento, possiamo dire che lo sport rende visibile la struttura della volontà. Non la volontà come astratta decisione, ma come energia immanente, come ritmo vitale che attraversa il corpo. Nello sport, la volontà si mostra nel suo farsi gesto, nella capacità di superare la resistenza, di trasformare il limite in figura. In questa metamorfosi, il corpo si emancipa dalla mera funzione biologica e diventa ciò che Merleau-Ponty chiamava "carne del mondo": luogo d'intersezione tra interno ed esterno, tra soggetto e spazio, tra io e altro.

Il gesto atletico, come quello artistico, è un atto di trascendenza incarnata: un modo di oltrepassare sé stessi restando pienamente nel corpo. Per questo ogni grande gesto sportivo – il salto di Fosbury, la leggerezza di Federer, l'armonia di una ginnasta o di un tuffatore – ci appare come una rivelazione: un istante in cui il corpo umano mostra la propria potenza simbolica, e si fa immagine del possibile. Come scrive Merleau-Ponty, «il corpo e il mondo sono fatti della stessa carne»; nell'atto sportivo questa "carne del mondo" diventa visibile: si piega, si tende, vibra, si rialza, e nella sua finitezza mostra la grandezza del vivente.

Il gesto, dunque, non è mai soltanto tecnico. È una forma di conoscenza sensibile, una poiesis che unisce l'efficacia alla bellezza, la disciplina alla libertà. Lo sport, come la danza, è un campo di esperienza incarnata: un luogo in cui l'uomo comprende sé stesso attraverso il movimento. Ed è in questa comprensione che il gesto sportivo acquista un valore estetico e poetico. La sua forza non risiede nella vittoria o nella misurazione del risultato, ma nella capacità di evocare – attraverso il corpo – un senso più profondo di appartenenza al mondo.

Nell'epoca della riproducibilità tecnica, dove il corpo rischia di essere ridotto a dispositivo di prestazione, ricordare la lezione congiunta di Langer e Merleau-Ponty significa restituire allo sport la sua dimensione simbolica e fenomenologica. Significa riconoscere che nel gesto atletico continua a vibrare una forma di arte, un linguaggio del corpo che parla

di libertà, misura e grazia. La poetica del gesto sportivo, in questa prospettiva, non è un semplice orpello estetico, ma la testimonianza più pura di ciò che il corpo umano può evocare quando si fa, davvero, pensiero in movimento.

Bibliografia

- Deng, X. (2023). What Is the Relationship between the Body and Sports? From Merleau-Ponty's Body Phenomenology and Philosophy Perspective in *Frontiers in Sports and Active Living* 5, 1–9.
- Langer, S.K. (1942). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Harvard University Press.
- Langer, S.K. (1965). *Sentimento e forma. Arte, linguaggio, immaginazione*, a cura di L. Formigari. Milano: Feltrinelli.
- Langer, S.K. (2022). Problemi dell'arte, a c. di Giovanni Matteucci, Aesthetica Edizioni.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Il visibile e l'invisibile*. Trad. A. Bonomi. Milano: Bompiani.
- Merleau-Ponty, M. (2003) *Fenomenologia della percezione*. Trad. A. Bonomi. Milano: Il Saggiatore.
- Parry, J. (2019) *Sport and Olympism: Philosophical Reflections*. London: Routledge.
- Shusterman, R. (2008). *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge University Press.
- Vaaitinen, R., Ryall E. (2015). *Phenomenology and Sport in The Routledge Handbook of the Philosophy of Sport*, 71–84. London: Routledge.

**PARKOUR, CITY SURFACES, AND A RANCÈREAN
AESTHETICS OF SPORT: FOR A REDRAWING
THE SENSIBLE WITH A LEAP**

Andrea L. Baldini

Peking University
andrea.baldini@fulbrightmail.org

1. Introduction

One natural way to interpret the aesthetics of sport is to think of it as a discipline concerned primarily with the beautiful as manifested in sporting achievements. According to this viewpoint, which is consistent with a broader notion of aesthetics, the area explores grace, elegance, harmony, and other aesthetic aspects that manifest in athletic movement. The aesthetics of sport, as described herein, constitutes a particular examination of the formal and expressive components of physical activity.

This understanding, while pertinent, is ultimately reductive. Aesthetics encompasses a wider significance. Aesthetics, in its original Kantian context, pertains to sensibility broadly; it reflects on the conditions that facilitate perception—on the mechanisms through which we see, hear, and experience the world. This broadened understanding has been adopted and radicalized in modern philosophy, particularly by Jacques Rancière, who redefines aesthetics as the sphere in which the political is structured. According to Rancière, politics pertains to “what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of spaces and the possibilities of time” (Rancière, 2004, p. 8). Aesthetics, in this context, refers to a distribution of the sensible: a configuration of perceptual possibilities that dictates who can speak in public space, in what manner, and with what impact.

Under this interpretation, the aesthetics of sport may go beyond questions of beauty. It can also serve as a framework for investigating how bodily actions restructure perception, redefine spatial uses, and interact with larger political dynamics. Sport, particularly when practiced in public or semi-public settings, does more than only display aesthetic

aspects; it also contributes to the continual negotiation of what can be done, seen, and expressed in shared areas.

This essay begins by sketching a Rancièrian perspective on sport aesthetics via the lens of parkour, a form of freerunning in urban environments. While parkour clearly incorporates an interest in the beauty, elegance, and fluidity of movement, I contend that its deeper aesthetic significance resides elsewhere. Freerunners, also known as *tracurs and tracenses*, aggressively challenge the established uses and functions of urban space by redescribing acceptable movement patterns²⁵. Their practice converts walls, railings, and rooftops from barriers to surfaces of opportunity. In doing so, parkour can be viewed as a subversive aesthetic tactic: one that opposes forms of political exclusion that are increasingly incorporated in public space regulation, while also fighting the simultaneous reduction of urban life to commodified interactions, exchanges, and relationships.

2. Parkour and the urban environment: discipline, space, and practice

Parkour, also known as freerunning, is a physical discipline that focuses on moving in an urban area while overcoming obstacles in the most efficient, fluid, and controlled manner possible. Vaulting, jumping, climbing, and landing are techniques that practitioners use to train their bodies to negotiate walls, rails, steps, gaps, and rooftops. Parkour originated in France in the late 1980s and early 1990s, influenced by Georges Hébert's *méthode naturelle* and later reinterpreted by David Belle and his partners as military obstacle-course training (Kidder, 2017, p. 19). Since its inception, parkour has been shaped as a sport based on a practical philosophy of movement that emphasizes adaptability, self-discipline, and a close interaction with one's surroundings.

As Kidder (2017) shows, parkour emerged as a distinct bodily activity precisely because of its interaction with the built environment. Rather than viewing the city as a neutral backdrop for athletic performance, parkour arises from a continuous experimenting with urban surfaces, limits, and affordances. Training is inextricably linked to the environment: the city serves as both the setting and the medium for the discipline. Importantly, this process also entails the progressive development of norms, values, and ethical commitments—such as control, ef-

²⁵ I am not interested in discussing the differences between freerunning and parkour.

iciency, and responsibility for others—that distinguish parkour from both competitive sport and purely expressive movement activities. Parkour is best understood as a discipline that is both physical, moral, and geographical.

Unsurprisingly, multiple scholars have underlined the importance of space in parkour. Research on parkour has frequently focused on its ability to adapt, reinterpret, or briefly reclaim urban spaces. Kidder (2017, p. 130) explains how parkour practitioners learn to “reimagine” the city differently, recognizing paths and connections that non-practitioners miss. Similarly, Ameal and Tani (2012) have characterized parkour as a discipline that creates “loose spaces”: settings in which defined functions are temporarily suspended or relaxed through bodily improvisation. According to this viewpoint, parkour challenges the rigidity of functionalist urban design by uncovering alternate uses embedded in the city’s material fabric.

Although these studies effectively illustrate that parkour is deeply linked to spatial behaviors, they predominantly contextualize this relationship in sociological or geographical frameworks. Space is often regarded as seized, negotiated, or refunctionalized, yet never as an entity whose perceptual organization is inherently at stake. These analyses, however, largely ignore the fact that the relationship between parkour and urban space is not merely practical or symbolic, but aesthetic in the sense described above: it concerns the reconfiguration of how space is perceived, experienced, and made meaningful through embodied action, while also grounding issues of political inclusion.

This omission is not accidental. Recognizing parkour as an aesthetic practice in a more profound sense necessitates transcending the notion of aesthetics solely as a discipline focused on beauty or expressive forms, while advancing towards an understanding of aesthetics as a framework for structuring perceptual possibilities. This move enables us to understand what is significant about parkour’s interaction with the urban environment. The subsequent section contends that parkour not only utilizes urban space in a distinct manner but also engages in a redistribution of the sensible.

3. Aesthetics as politics: Rancière and the distribution of the sensible

To fully understand why the aesthetics of parkour is fundamentally political—transforming the art of urban free movement into what I

term an aesthetic-political practice (Baldini, 2018, p. 52, 2020)—it is helpful to discuss in more detail Rancière’s political philosophy. From his perspective, as mentioned, aesthetics does not primarily refer to a way of thinking of beauty, taste, or artistic merit. It pertains instead to what he famously designates as the distribution of the sensible (*partage du sensible*): the collection of social norms and perceptual configurations that govern what can be seen, said, and done in public within a specific society (Rancière, 2004). Aesthetics, in this context, pertains to the arrangement of perception itself.

For Rancière, this understanding of aesthetics constitutes the fundamental basis of politics. This assertion may initially appear counterintuitive to some readers, as politics is frequently associated with the management of limited resources or the resolution of conflicts. Rancière refers to this approach as political realism. This, he contends, presents itself as a rational strategy orienting political decisions and actions (Rancière, 1999, p. 29). However, Rancière emphasizes that this is an ideological pretense concealing political realism’s ultimate goal: the ever-expanding dissemination of market logic over all areas of social existence (Rancière, 1999, pp. 112–113). Despite the rhetoric of efficiency, economical elites are frequently the primary beneficiaries of political realist programs. It is not necessary to adopt a radical Marxist worldview to see that multiple important global challenges, including the ongoing failure to address climate change, are perpetuated by these very principles of economic expediency.

In opposition to realist perspectives, Rancière proposes a more radical interpretation of politics. He believes that politics is not chiefly concerned with choosing the best actions within a predetermined framework. It pertains to the processes of inclusion and exclusion within the public sphere. The primary political conflict, in this context, centers not on policy decisions per se, but on establishing who has the right to participate in public discourse, to articulate opinions, and to be acknowledged as a political subject. For Rancière, politics is in effect about recognizing “the community that speaks” inside the public sphere (Rancière, 1999, p. 9).

The fundamental notion through which Rancière elucidates this comprehension of politics is, once more, the distribution of the sensible. This dictates perceptions and recognitions within public space, so it directly influences the circumstances of political inclusion. The issue at hand is access to public visibility. Individuals who are rendered invisible within the prevailing perceptual framework are politically marginalized:

they are excluded from full engagement in communal life and from acknowledgment as legitimate political actors.

The distribution of the sensible is thus the locus where aesthetics and politics essentially converge. Access to visibility is fundamentally a question of appearances. Their regulations in public settings extend beyond conventional definitions of beauty, propriety, or aesthetic preference. As Brighenti (2007) persuasively contends, visibility is in effect inherently political, as it influences access to participation in the public sphere. Invisibility, conversely, operates as a means of exclusion.

In the following section, I draw on this framework to illuminate the nature and value of parkour as an aesthetic-political practice—one that intervenes precisely at the level of visibility and perceptual organization in urban space.

4. Parkour as an aesthetic-political practice

As stated in the previous section, Rancière's aesthetics is concerned with the distribution of the sensible: the set of perceptual rules that govern what can be seen, done, and acknowledged in public spaces. According to this view, politics is largely concerned with structuring the perceptual order, rather than with policy-making. Political practices are those that deal with access to visibility and can challenge the current quo and its exclusionary processes.

Parkour's aesthetic-political relevance, viewed through this perspective, does not stem from the beauty or expressiveness of its movements. Rather, it is in how parkour is restructuring the perceptual and practical organization of urban space. Urban surroundings are shaped by deeply rooted social conventions that dictate proper modes of movement: walking rather than running, circulation over lingering, and transit over play. Architectural features such as walls, railings, staircases, and rooftops are assigned certain functions that govern how bodies interact with them. These standards primarily influence perception and habit, defining what appears normal, safe, or even imaginable in public spaces.

This is precisely where parkour comes into play. Freerides reveal latent aesthetic (and therefore political) possibilities embedded in the built environment by seeing architectural impediments as movement affordances rather than restrictions. Actions that are normally unthinkable or considered inappropriate—jumping across gaps, scaling façades, and passing through railings—are made apparent and possible. Parkour

transforms how urban spaces are experienced and understood, rather than simply using them differently. This transformation represents a redistribution of the sensible, and parkour is aesthetic-political in this way.

This point helps us to clarify a crucial concern that is frequently raised by parkour practitioners. *Traceurs* frequently argue that parkour is different from other spontaneous urban behaviors like graffiti, street art, and skateboarding since it is not illegal (Parkour FAQ - London-Parkour, 2023). While this assertion is vital for the practice's self-legitimization, it may obscure its political relevance. Subversion, according to Rancière, cannot be reduced to legal violations. Even if a practice is legally permissible, it can be politically disruptive if it contradicts the social norms that govern visibility, behavior, and public space use.

Parkour achieves precisely this. Even without overt legal infractions, freerunning consistently diverges from prevailing conventions that dictate bodily movement in urban environments, violating what can be termed kinetic decorum: the unspoken regulations that control suitable physical behavior in public spaces. Parkour frequently provokes suspicion, policing, or informal sanctions—regardless of its dubious legal status—indicating that the issue at hand is not legality per se, but adherence to established perceptual and behavioral norms (Berg, 2011). While parkour may occasionally face restrictions or penalties for offenses like trespassing or public disruption, the lack of specific rules addressing the activity is more attributable to its niche status than to its complete endorsement by prevailing metropolitan authorities. Ultimately, legality is not the whole story; parkour's aesthetic-political impact lies in its ability to demonstrate that the current arrangement of urban space is contingent rather than essential.

By utilizing the city as a venue for unrestricted and unregulated movement, parkour challenges the growing inclination to restrict genuine expressive physical activity to controlled, privatized, and commercialized environments like gyms and sports complexes. It asserts—often inadvertently—that public space can be occupied differently, and sport can function differently from what we usually think. Parkour reveals the constraints of an urban system focused on efficiency, circulation, and consumption, while briefly presenting alternate perspectives on experiencing and engaging with the city.

In this regard, parkour illustrates an aesthetic politics that occurs through embodied activity rather than explicit protest. Its political significance resides not in the messages it communicates, but in the per-

ceptual distortions it causes. Parkour, by redistributing what may be seen and done in public space, shows—if only temporarily—that urban life could be arranged differently.

5. Conclusion

If the aesthetics of sport is limited to the appreciation of grace, harmony, or beauty in athletic performance, parkour will unavoidably appear marginal or out of place—and, more crucially, we will fail to recognize its deeper value and significance. This essay has argued against such a narrow interpretation of what aesthetics might mean in the context of sport. When defined in Rancièrian terms as a reconfiguration of the sensible, an aesthetics of sport allows us to understand not only how sporting bodies move, but also how political inclusion functions.

Parkour exemplifies this broadened perspective particularly effectively. As a practice that takes place in public and resists restriction within controlled arenas, it reveals the normative systems that govern urban movement and body behavior. Its value rests not only in the beauty of its gestures, but also—perhaps more importantly—in its ability to reveal alternate ways of perceiving and living the city. In this way, parkour demonstrates how sport may serve as a location of aesthetic dissensus: a practice that makes dominant spatial norms dependent and contestable. Parkour reminds us that sport can be political not by making explicit claims, but by making movement speak.

References

- Ameel, L., & Tani, S. (2012). Parkour: Creating loose spaces? *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 94(1), 17–30.
- Baldini, A. L. (2018). *A philosophy guide to street art and the law*. Leiden: Brill.
- Baldini, A. L. (2020). Street art, decorum, and the politics of urban aesthetics. *Contemporary Aesthetics, Special Volume 8, Urban Aesthetics*.
- Berg, N. (2011, November 29). *Parkour is not a crime* (except when it is). Bloomberg.Com. available at: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2011-11-29/parkour-is-not-a-crime-except-when-it-is>
- Brighenti, A. (2007). Visibility: A category for the social sciences. *Current Sociology*, 55(3), 323–342. <https://doi.org/10.1177/0011392107076079>

- Kidder, J. L. (2017). *Parkour and the city: Risk, masculinity, and meaning in a postmodern sport*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Parkour FAQ, London Parkour. (2023, July 12). <https://londonparkour.com/blog/parkour-faq/>
- Rancière, J. (1999). *Dis-agreement: Politics and philosophy*. Ann Arbor: University of Minnesota Press.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum.

LA FORZA DEI CORPI TRA TECNICA ED ESTETICA

Roberto Terrosi

Tokyo University of Foreign Studies (TUFS)
r.terrosi@libero.it

1. Il corpo dell'essere umano

Se voi andate in Giappone (ma è così in tutto l'Estremo Oriente) e visitate un tempio buddista, noterete che c'è quasi sempre una porta con le sculture di due guardiani molto muscolosi, peccato che però i muscoli siano scolpiti a caso senza alcun rispetto per l'anatomia. Il corpo è solo grosso e *bumped*. Allo stesso modo in alcuni templi fondamentali per la storia della scultura giapponese, in cui hanno operato i migliori scultori dell'epoca, come il Sanjūsangendo²⁶ troverete divinità e personaggi mitici dell'universo buddista scolpiti con grande attenzione, ma sempre totalmente sbagliati dal punto di vista anatomico. Anche la successiva produzione grafica giapponese dalle *bijin-ga* agli *shunga* presentano sempre corpi che tengono più conto di esigenze di stile e di linearismo grafico, che non della reale costituzione del corpo umano. Paradossalmente in Giappone, come in Cina, sono più aderenti al reale i vestiti che non i corpi delle persone che li indossano. Quasi che il vestito fosse più importante di chi lo porta.

Tutta la scultura buddista con la sola eccezione dello stile Gandhara presenta dei corpi a mala pena comprensibili fino ad arrivare a forti forme di sintesi lineare e di stilizzazione.

Il corpo non è evidente di per sé nonostante sia ciò che ci è di più familiare. In tutti questi paesi significativamente mancava nella storia lo sport.

Anche gli egizi, pur essendo molto attenti alle proporzioni realizzavano corpi molto stilizzati in cui l'eleganza prevaleva sul realismo, seb-

²⁶Il Sanjūsangendo (Rengeō-in) è un tempio buddista di Kyoto celebre per le 1001 statue del Bodhisattva Kannon. Le sculture principali furono realizzate nel XIII secolo dalla scuola Kei, con la figura seduta di Kannon scolpita da Tankei nel 1254. Cfr. M. Inoue, *Space in Japanese Architecture*, New York, Weatherhill, 1985.

bene non improvvisassero mai quanto a muscolatura, mettendo muscoli qua e là a caso.

2. Guerra, sport e corpo dell'eroe

Il Mondo Arcaico concepiva l'uomo come una sostanza, non come un soggetto; quindi, era rappresentato in modo perfino meno accurato che non gli animali, specialmente quelli più interessanti per le simbologie come ad esempio il leopardo, il leone e lo scorpione. Questi animali compaiono nella scultura fin da tempi antichissimi come, ad esempio, a Göbekli Tepe dove troviamo rappresentati animali ctoni come serpenti e scorpioni, ma anche animali uranici come gli uccelli. Un altro animale che gli uomini mostrano di conoscere bene fin dalla preistoria è il toro o il bisonte. Il fatto è che questi animali vengono rappresentati per esprimere dei concetti astratti come quello di forza e di potere. Perciò nel mondo arcaico, per esprimere delle potenze sovranaturali, vengono spesso uniti pezzi di questi animali per creare dei mostri. Questo fenomeno in età arcaica lo troviamo diffuso tanto a Oriente quanto a Occidente.

Ad esempio, a Oriente troviamo la figura del drago che è composta da parte di vari animali assemblate in modo da creare una figura nuova. Simili se ne trovano anche in Occidente ma presto troviamo che queste parti animali vanno ad adornare corpi di tipo umano, corpi antropomorfi, come quelli degli dèi sumeri e babilonesi, che hanno spesso questo tipo di fattezze, presentandosi con l'aggiunta di ali, che troveremo poi in tutto il percorso della scultura occidentale, in seguito legate a figure come quelle dei geni o degli angeli. Questo perché nella tradizione arcaica orientale è difficile trovare un uomo che venga descritto in quanto uomo. Allo stesso modo nell'antichità egizia noi troviamo una serie di divinità che hanno una testa animale. La figura dell'uomo come protagonista entra nella cultura egizia con il faraone e le vicende legate alla vita del faraone. Gli egizi sono i primi a sviluppare una morfologia della rappresentazione antropomorfa.

A Oriente però nasce la figura dell'eroe, primo fra tutti Gilgamesh al quale è curiosamente e non casualmente associato una sorta di gemello ombra che è rappresentato da Enkidu e che esprime la natura animale dell'essere umano. Enkidu è il tipico uomo primitivo che è rappresentato dalla sua forza. La forza fisica è la caratteristica prevalente di questa rappresentazione dell'uomo primitivo ancora tutto coperto di peli. D'altronde questa rappresentazione arriva fino ai tempi moderni tanto

che nel folklore vengono riportate tra Otto e Novecento, rappresentazioni dell'uomo selvatico coperto di peli. Poi ancora oggi esistono leggende, in cui si parla di personaggi come Big Foot che sarebbero appunto dei soggetti antropomorfi ancora pelosi di grande forza fisica. Quindi nel caso di Gilgamesh troviamo associato a lui questo amico che è appunto un uomo selvatico dirozzato, e di cui si descrive il processo di civilizzazione tramite la rasatura del pelo e il contatto con le prostitute. Praticamente Enkidu rappresenta, nei termini di Lévi-Strauss, il passaggio dal naturale al culturale. L'eroe Gilgamesh invece è caratterizzato dalla sua regalità divina, ma non guerriera, in quanto nella sua impresa porta con sé solo un falchetto e non delle armi da combattimento. Questo falchetto poi lo ritroveremo in mano all'eroe greco Perseo a indicare la continuità tra i miti del vicino Oriente antico e quelli greci. Il tipo invece dell'eroe forzuto nella forma di una sorta di sciamano vestito di pelli animali lo ritroviamo con Eracle di cui non possiamo escludere la continuità con Enkidu. Eracle però è ancora il simbolo di una forza naturale, congenita; il suo corpo è semplicemente grosso, non scolpito dall'arte della guerra e dunque dalla preparazione ad essa con lo sport.

Per trovare degli eroi più anatomicamente scolpiti bisogna arrivare all'epos omerico, cioè, bisogna passare dal mito al poema. Questo passaggio è già indice di un avvenuto maggior protagonismo dell'elemento umano, anche se ancora gli eroi dell'*Iliade* rivendicano una discendenza in parte divina. Tuttavia, per la prima volta nell'*Iliade*, troviamo una forte attenzione alla bellezza dell'aspetto umano, tanto relativamente alle fattezze muliebri quanto a quelle dell'eroe. La guerra scoppia dopo il giudizio di Paride che assegna il premio della bellezza a Venere che è la dea della bellezza riproduttiva e quindi sensuale in senso stretto. La guerra inoltre comincia con il rapimento della bella moglie del re Menelao che altri non è che Elena. Nel poema omerico troviamo dunque un diffuso interesse per i corpi non solo per la loro prestanza fisica ma anche per la loro bellezza e sensualità. Perfino i corpi maschili vengono descritti in questo modo in connessione con la tradizione della pederastia greca. Ma il fatto nuovo è che nel caso della bellezza maschile il corpo che si loda non è semplicemente frutto della natura come per le donne, bensì della tecnica.

3. Corpo degli dèi corpo degli uomini

Nel 1987 mi capitò di andare per la prima volta a Tor Vergata ad assistere a un convegno che aveva questo titolo e tra i cui relatori c'erano

Jean-Pierre Vernant, Dario Sabbatucci, Marcello Massenzio e altri²⁷. Vari interventi tra cui anche quello di Vernant mettevano in luce la correlazione tra il corpo educato dall'atletica con quello ideale degli dèi, attraverso ad esempio l'idea del canone teorizzato dallo scultore Policlete²⁸.

Il punto di passaggio fondamentale a questo riguardo è quello dei giochi olimpici. I giochi olimpici vengono visti come la fondazione dello "sport" ma le loro origini mostrano come questi sport siano nati da un contesto ben diverso da quello dell'agonismo contemporaneo, connesso semplicemente alla dimensione secolarizzata del gioco e della salute. I giochi avevano un senso mitico, religioso, politico e perfino artistico. In primo luogo, occorre partire dal fatto che Olimpia come Delfi era un santuario di importanza panellenica. Non a caso anche a Delfi si svolgevano i giochi Pitici, con gare ippiche. Il famoso auriga di Delfi altro non è che la raffigurazione idealizzata di uno di questi concorrenti.

Olimpia era un santuario dedicato a Zeus. Il più importante degli dèi greci. All'inizio le celebrazioni riguardavano solo le corse e la loro fondazione veniva attribuita secondo un mito eziologico a Eracle, l'eroe forzuto.

Poi si sono aggiunte anche altre competizioni, tanto da includere anche la poesia. Perché la poesia? Il legame era chiaramente con l'epica, ma anche con tutta la poesia arcaica che vedeva l'esistenza di diverse competizioni canore (infatti la poesia era sempre legata al canto).

I santuari erano anche luoghi politici. Diverse leghe furono create intorno al riferimento comune a un santuario come nel caso della lega di Delfi e della lega di Delo. La celebrazione dei giochi di Olimpia doveva essere un appuntamento di distensione politica rituale per tutta la realtà politica greca, con il fatto di dover consentire a tutti gli atleti di partecipare ai giochi disimpegnandoli dalle attività di guerra.

I giochi di Olimpia quindi, pur essendo ispirati alla guerra, erano anche giochi di pace. Anche i canti poetici cantavano la guerra, le imprese. Era tutto un *set* culturale della valorizzazione del fisico, delle capacità

²⁷Il convegno "Corpo degli dèi, corpo degli uomini" si tenne all'Università di Roma Tor Vergata nel 1987, con la partecipazione di Jean-Pierre Vernant, Dario Sabbatucci e Marcello Massenzio. Cfr. anche J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, tr. it. di M. Romano e B. Bravo, Torino, Einaudi, 1978.

²⁸Sul Canone di Policlete e il concetto di *symmetria*, cfr. la testimonianza di Galeno (*De placitis Hippocratis et Platonis*, 5, 3-162): «[Crisippo] ritiene che la bellezza non consista nella simmetria degli elementi, ma in quella delle parti...». Il Doriforo presenta proporzioni in cui la testa è 1/8 dell'altezza totale, il busto 3/8 e le gambe 4/8.

atletiche, connesse alle virtù degli eroi, sia omerici come il piè veloce Achille, o mitici come il fortissimo Eracle.

Nella Roma antica queste manifestazioni perdono la loro importanza. E invece emerge un senso dell'agonismo che emerge dai giochi funerari che ha anche un carattere violento e cruento. Infatti, le origini dei giochi dei gladiatori non hanno origine dall'epos omerico, da quel contesto eroico, bensì da esecuzioni scenografiche effettuate in occasione della morte di importanti personaggi locali in ambito etrusco.

Anche altri giochi come la lotta e il pugilato non tendono alla perfezione fisica ma solo allo scontro grossolano. I divi di questi generi di combattimenti sono degli omaccioni che non tendono ad avere un corpo elegante ma al contrario un corpo quasi deformato dalla massa corporea.

Nel medioevo restano solo gare e duelli. Anche giochi apparentemente innocui come quello della palla diventano sregolati e violenti.

La creazione di un'etichetta cortese di tipo cavalleresco pur perseguendo una certa eleganza non si riflette in una educazione e modellazione del corpo con qualcosa di affine allo sport.

Questo perché lo sport nell'antichità appare proprio legato a un ideale estetico, che si esprime anche nella poesia, nella pittura, ma specialmente nella scultura. Se noi andiamo a vedere la scultura medievale non vi troviamo nulla di questa attenzione al corpo alla sua salute e alla sua bellezza.

Il corpo anche nell'eleganza viene svalutato in favore delle vesti, ma più in generale il corpo viene svalutato in favore del trascendente. La grazia che anima l'eleganza medievale è qualcosa che illumina il comportamento dall'alto di una realtà spirituale superiore.

4. La riconsiderazione del corpo nell'età moderna

Il gotico proponeva una svalutazione del corpo in favore delle vesti che diveniva svalutazione del vivente in favore di un «*sex appeal* dell'inorganico» (Benjamin)²⁹, del non-vivente della forma reificata.

²⁹W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* [I «passages» di Parigi], a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982; tr. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000, sezione B [Moda], frammento B9,1: «Il feticismo che soccombe al *sex appeal* dell'inorganico è il suo nervo vitale». Il concetto di «sex appeal dell'inorganico» è stato poi ripreso da Mario Perniola, che gli ha dedicato un libro. Cfr. M. Perniola, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994.

È interessante notare invece che la riabilitazione del corpo nell'età moderna che sfocerà nello sport vero e proprio, nasce da una rivalutazione estetica veicolata a sua volta dai valori mondani e immanentistici della classicità. La classicità non è aliena alla trascendenza dell'idea ma questa idea per astrarsi deve prima essere incarnata nell'equilibrio e nell'armonia delle fattezze del corpo vivente. Ciò che guida l'astrazione dell'idea verso l'elevazione trascendente è proprio la bellezza. La bellezza platonisticamente e neoplatonicamente è proprio la chiave di apertura verso il dominio dell'ideale. Ma vista in un'altra prospettiva la bellezza è anche quella che grazie alla idealizzazione del corpo permette di vedere in esso non solo qualcosa guidato da un cieco impulso vitale ma qualcosa di compenetrato dall'idea e da una certa grazia. La bellezza del corpo così lo riscatta dalla sua finitudine e ne offre una chiave di rivalutazione spirituale in quanto elemento mondano.

Non è un caso che di pari passo a questa rivalutazione estetica venga anche recuperata la massima latina del *mens sana in corpore sano*, in cui la *salus* del corpo si converte in *salus animae*.

Ma esistono anche altre tradizioni medievali che continuano a svilupparsi nell'evo moderno. Parliamo di tradizioni che cercano di incatenare e soggiogare «fratello asino» come lo chiamava San Francesco d'Assisi. Parliamo delle tecniche di incasellamento cellulare che vengono sviluppate nel rigoroso scompartimento del tempo operato dall'organizzazione della vita monastica. Il corpo in questo sapere organizzativo viene totalmente conculcato e ridotto alle esigenze della comunità cristiana. La sessualità resta proprio uno di quegli elementi più resistenti alla deuterio-domesticazione operata dalla regola cristiana. Si giunge perfino a proibire ai frati di pensare alla Vergine Maria prima di andare a dormire onde evitare le polluzioni notturne.

Dal sapere classico e dalla tradizione cavalleresca viene invece l'idea di una rigida disciplina dei corpi sottoposti a duri allenamenti per ottimizzare le loro prestazioni sul campo di battaglia.

5. Il corpo nel potere disciplinare

L'unione di queste due tecnologie, religiosa e militare, che uniscono monastero e caserma, porta all'idea di un'ortopedia sociale, in cui il soggetto che entra come essere amorfo nella macchina del potere, viene modellato secondo le esigenze istituzionali.

Michel Foucault si è soffermato su questi aspetti in *Sorvegliare e punire*, nella *Storia della sessualità* e in alcuni suoi corsi al Collège de France.³⁰ In questi testi emerge una ben nota teoria delle fasi del potere moderno secondo Foucault. La prima fase è quella del potere sovrano. In cui si mira semplicemente alla costituzione dello stato tramite l'accentramento del potere che contrasta il suo decentramento nella parcellizzazione feudale.

La seconda fase è proprio quella di cui abbiamo parlato e cioè quella in cui il potere cerca di rendersi efficiente attraverso una parcellizzazione del potere, e una strutturazione settoriale del soggetto che viene in un certo senso assemblato dalle istituzioni per operare nel modo corretto rispetto all'ordine costituito. Non si tratta più di tollerare gli abusi del potere, di abbassare il capo, di sottomettersi all'autorità del re, ma di rendersi disponibile a farsi modellare per diventare un ingranaggio nella macchina sociale come un automa. Non a caso l'ideale di questo modo di esercitare il potere è il *Polizeistaat* in cui il governo dei sudditi è come l'azione di un bilanciario che regola i movimenti di un ingranaggio.

Ora è interessante notare che le prime avvisaglie di sport modernamente inteso appaiono come addestramento a questa capacità operativa all'interno del congegno sociale.

Foucault chiama il potere in questa fase «disciplinare» perché organizzazione cellulare e addestramento militare convergono nel disciplinamento del corpo.

6. Il corpo biopolitico

Ma poi arriva una fase in cui il potere abbandona i suoi intenti coercitivi di controllo in senso stretto e deterministico, per passare a un'altra accezione del controllo che è quella di esercitare un influsso attraverso il potenziamento o l'inibizione di determinati *input* che stimolano risposte apparentemente libere, ma in realtà condizionate, come avviene nella seduzione o nel plagio dove non si avverte la coercizione ma si è controllati agendo sui desideri, sulle paure, sui punti deboli in modo tale che l'individuo sembri sempre apparentemente libero anche se è di fatto controllato e tenuto sotto controllo. I giochi sportivi fanno parte di

³⁰Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975; tr. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976. Sulla biopolitica: Id., *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, 1976; tr. it. di P. Pasquino e G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 1978, cap. V («Diritto di morte e potere sulla vita»).

queste attività apparentemente libere. Il modello di questo potere non è l'ingranaggio nella macchina, ma il controllo da remoto, da dietro le quinte, il controllo indiretto, attraverso incentivi e disincentivi, strade aperte e strade chiuse, in modo che l'attore creda di avere un certo grado di libertà ed esprima così un consenso verso chi lo manovra, ma anche in modo che all'occorrenza si possano far ricadere sull'attore stesso tutte le responsabilità degli effetti negativi di questa azione di potere. «Non hai che da biasimare te stesso, se sei un perdente».

La condizione di quello che Foucault chiama biopotere non segue il modello della macchina ma quello del gioco. Il giocatore accetta le regole acriticamente, perché i giochi non si discutono, o li si accettano oppure si può optare per altri giochi. Si può perfino creare un nuovo gioco a patto che qualcun'altra voglia giocarci. Questa apparente estrema libertà di adesione o meno al gioco nasconde un tranello. E cioè il giocatore non ha altra scelta che adattarsi a delle regole che gli piovono dall'alto creando una situazione di libertà apparente nel conformismo. I giochi poi possono essere anche cambiati ma occorre una massa critica per farlo. Bisogna creare uno scisma, perché il gioco in quanto tale è dogmatico come una setta.

D'altronde anche nel caso delle sette, nessuno ti obbliga a seguire questa o quella setta, ma se vuoi seguirla devi conformarti ai suoi dogmi. La società biopolitica sembra aperta, ma, a ben vedere, non lo è: devi accettare i suoi dogmi, altrimenti puoi morire sul bordo di un marciapiede. Una volta che hai accettato questo impianto di base il potere può agire su di te come un cuoco che decide di alzare o abbassare la fiamma per regolare la tua cottura. Lo sport è quindi un tipico prodotto della società biopolitica in quanto è basato su una forma di agonismo analoga a quella del libero mercato.

Ma la biopolitica viene chiamata così da Foucault perché l'interesse del biopotere è al controllo della vita, dei corpi, delle popolazioni. C'è tutta un'attenzione alla modellazione dei corpi delle popolazioni attraverso ad esempio l'eugenetica. La biopolitica in Foucault non è semplicemente neoliberale ma può essere anche totalitaria, come nel caso del nazismo. È sintomatico a tal proposito che tanto i liberisti quanto i nazisti condividessero l'interesse per l'eugenetica.³¹ Questo ci riporta an-

³¹Sulle politiche eugenetiche nel XX secolo, cfr. D. J. Kevles, *In the Name of Eugenics: Genetics and the Uses of Human Heredity*, New York, Knopf, 1985. Per il caso svedese: L. Dotti, *L'utopia eugenetica del welfare state svedese (1934-1975)*, Reggio Emilia, Rubettino, 2004. Il programma svedese interessò 62.888 persone e rimase in vigore fino al 1975.

che alla dimensione estetica dello sport come forma di modellazione fisica tanto nel biopotere liberista che in quello nazista.

Nella concezione biopolitica estetica, salute e sport entrano in una sorta di corto circuito con la genetica, dando vita all'eugenetica. Molti avranno sentito parlare dell'eugenetica nazista e degli studi compiuti dal tristemente noto Josef Mengele. Ma pochi sanno che le politiche eugenetiche vennero implementate anche da numerosi paesi «liberi», come gli USA, paesi scandinavi (Danimarca, Norvegia, Svezia e Finlandia), Giappone, Canada e persino la Svizzera e il Perù, tutti principalmente con campagne di sterilizzazione volte a realizzare, come dicevano i nazisti, «un'igiene razziale». Questa diffusione dell'eugenetica è spesso connessa alla diffusione del darwinismo sociale. Ad esempio, negli USA la divulgazione dell'evoluzionismo spenceriano porta al diffondersi della divisione della società in vincenti e perdenti che è molto radicata nella mentalità americana anche ai nostri giorni e che si riflette ovviamente nello sport ma anche nell'estetica del corpo come ricerca di un corpo attraente (muscoloso nel caso maschile e privo di smagliature e altri cosiddetti «inestetismi» in quello femminile).

L'eugenetica inoltre non è mai del tutto morta. Essendo la genetica uno dei settori che si è maggiormente sviluppato nell'ultimo secolo, la tentazione di migliorare il nascituro non solo per salute ma anche per estetica e prestazioni è sempre presente.

7. Il corpo postmoderno e postumano

La società postmoderna fa compiere al corpo biopolitico un altro passo. Il concetto chiave di questo ulteriore sviluppo è quello individuato da Lyotard, già nella *Condizione postmoderna* (1979), ed è quello di «performatività»³². La performatività è riferita alla capacità tutta commerciale ma anche agonistica di raggiungere il successo.

Questa ossessione per il successo congiunge estetica e sport in un conglomerato grottesco che porta il corpo ad andare oltre il corpo stesso, per la tendenza ad esaltare in modo spropositato i fattori a cui è connessa l'approvazione sociale sia in senso estetico che performativo. Passiamo così dal postmoderno al postumano.

³²J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979; tr. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981, in part. capp. XI-XII («La legittimazione attraverso la performatività» e «L'insegnamento e la sua legittimazione attraverso la performatività»).

Jeffrey Deitch, quando scrisse l'introduzione alla mostra *Post Human* che rese popolare il concetto di postumano,³³ pensava proprio a tutte le forme di potenziamento del corpo che alla fine lo rendevano completamente alienato nella merce e nella tecnica. Si parte dall'ossessione enfatica per i muscoli esagerati, o per i seni abnormi, che precede quella per le natiche. Ma questa idea di rivolgersi alla tecnica clinica e farmaceutica tende a stravolgere tutto. L'idea è che il corpo naturale è inadeguato. Che serve non solo migliorarlo con una selezione genetica, ma ricorrendo direttamente alla modellazione tecnica tramite farmaci e chirurgia estetica. In questo senso doping e chirurgia estetica sono due facce della stessa medaglia che mostrano una generale attitudine all'automodificazione. Lo sport cerca di frenare queste tendenze per salvare il principio della competizione leale insieme a quello della salute. Ma questa barriera è debole rispetto alla forza del mercato, il posthuman tende a inventare degli pseudo sport che salvano l'aspetto agonistico e competitivo utile alla sua funzione spettacolare senza però doverne adottare i rigidi criteri sanitari e i controlli medici. Infatti, nella società dello spettacolo e del *business* lo sport si connette all'estetica non solo per la cura del corpo e la sua modellazione, ma più ancora come spettacolo rivolto a una massa di semplici spettatori. Se il pubblico chiede uno spettacolo grottesco con corporature ai limiti della deformità, per lo spettacolo non c'è motivo di negarglielo. Questo apre la strada a ogni tipo di aggiustamento tecnologico possibile, sia di tipo genetico, farmaceutico, clinico, fino ad arrivare a veri e propri *cyborg*, o fino ad andare oltre l'umano come sta già accadendo con le competizioni tra robot. Tutto in nome dello spettacolo.

8. Conclusioni

In conclusione, abbiamo visto come la storia del legame tra estetica e sport ci presenti prima la focalizzazione di un ambito specificatamente umano, laddove però questa umanità può essere sottoposta alle pressioni del potere. Lo sport moderno è parente dell'ortopedia politica del potere disciplinare e ne costituisce uno degli sviluppi, ma si mantiene pur sempre nei limiti dell'umano. È l'intreccio di tecnologia e mercato che porta lo sport ai limiti dell'umano spostando il baricentro della pro-

³³J. Deitch (a cura di), *Post Human*, catalogo della mostra (Losanna, FAE Musée d'Art Contemporain, 14 giugno - 13 settembre 1992; poi Torino, Atene, Amburgo, Gerusalemme), Pully/Amsterdam, FAE/Idea Books, 1992. La mostra includeva 36 artisti tra cui Matthew Barney, Damien Hirst, Jeff Koons, Cindy Sherman e Kiki Smith.

blematica estetica dall'estetica del corpo vissuto (e cioè del proprio corpo) allo spettacolo dei corpi stupefacenti. Lo spettacolo ha sempre fatto parte dell'estetica dello sport. Ma nel mondo guidato dal mercato esso prende il sopravvento rimbalzando sulle stesse pratiche di cura del proprio corpo che divengono pratiche di spettacolarizzazione del proprio corpo anche a costo di vistose esagerazioni.

Questa tendenza così come porta l'umano ad andare oltre l'umano, con il corpo che va oltre il corpo, tende anche ad evadere dallo sport per sfociare nello spettacolo da circo o da baraccone ad uso dei *reels* dei social.

Bibliografia

- Benjamin, W., *Das Passagen-Werk* [I «passages» di Parigi], a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982; tr. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000.
- Deitch, J. (a cura di), *Post Human*, catalogo della mostra (Losanna, FAE Musée d'Art Contemporain, 14 giugno - 13 settembre 1992; poi Torino, Atene, Amburgo, Gerusalemme), Pully/Amsterdam, FAE/Idea Books, 1992.
- Dotti, L., *L'utopia eugenetica del welfare state svedese (1934-1975). Il programma socialdemocratico di sterilizzazione, aborto e castrazione*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004.
- Foucault, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975; tr. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.
- Foucault, M., *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, 1976; tr. it. di P. Pasquino e G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis* [Sulle dottrine di Ippocrate e Platone].
- Kevles, D.J., *In the Name of Eugenics: Genetics and the Uses of Human Heredity*, New York, Knopf, 1985.
- Liotard, J.-F., *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979; tr. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Pettinato, G., *La saga di Gilgamesh*, Milano, Rusconi, 1992.
- Vernant, J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965; tr. it. di M. Romano e B. Bravo, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1970.

Vernant, J.-P., *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985; tr. it. di C. Saletti, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 1987.

UNA PROPOSTA METODOLOGICA PER UN'INDAGINE ESTETICA DELLO SPORT

Matteo Cacchiarelli

Società Sportiva Colombier Volley
matteo.cacchiarelli@gmail.com

1. Introduzione

Lo sport è fatto oggetto di giudizio estetico. Quest'ultimo assume tuttavia prospettive e significati assai diversificati (Mumford, 2014). Vi è innanzitutto un gran variare delle discipline, alcune delle quali implicano di per sé degli elementi estetici la cui maestria nell'esecuzione determina il risultato della performance (pattinaggio sul ghiaccio, nuoto sincronizzato, ginnastica ritmica, ecc.). Vi sono altresì delle discipline sportive dove l'estetica del gesto tecnico o atletico non è determinante in sé al fine del risultato.

Emergono piuttosto fattori quali la forza, la precisione, la resistenza, la velocità che, messi in competizione, determinano il risultato sportivo riuscendo comunque a generare ammirazione, stupore, piacere e aggiungendo valore estetico alla competizione in sé. Nonostante la pluralità delle discipline sportive, basti citare la differenza abissale fra gli sport di combattimento (interessante notare che la boxe venga anche definita come la nobile arte), la maratona o il curling, emergono normalmente aspetti della competizione capaci da soli di generare un qualche genere di piacere sia in chi quei gesti li compie, sia in chi li osserva. La risultante è evidentemente una complessità e una multisfaccettatura di ciò che possiamo giudicare "bello" nello sport o, per essere ancora più fedeli all'origine dell'estetica, a tutto ciò che è in qualche modo legato ai sensi nel e attraverso la pratica sportiva.

Vi è poi un altro aspetto parimenti importante: il giudizio estetico relativo alla pratica sportiva varia col variare del gusto di chi osserva. Pertanto, sovente si osserva sport perché questo produce un qualche tipo di piacere, un piacere appunto che può essere definito estetico. Ma anche questo piacere è assai variegato e può essere condizionato sia da fattori socio-culturali, sia da elementi dal carattere più individuale e biografico. Vi è ad esempio chi apprezza lo sport perché semplicemente sup-

porta una data squadra o un determinato atleta, chi invece è più attratto e ammaliato dalla performance in sé, e chi ancora ama il pathos generato dall'incontro e dalla sfida. Inoltre, il differente grado di apprezzamento per uno sport si differenzia notevolmente fra chi riesce ad apprezzarne gli aspetti tecnico-tattici più sofisticati perché ne ha un'elevata competenza, da chi è preso solamente dall'atmosfera della competizione, ovvero dal contagio emozionale, pubblico, privato o condiviso, che lo spazio agonistico riesce a diffondere (Gugutzer, 2025a).

La casistica, qui solamente accennata nei suoi casi più divergenti ed eclatanti, è così ampia che non è fra gli interessi di questo lavoro intraprendere un'analisi capace di fare sufficiente chiarezza su cosa sia propriamente estetico nello sport. Se lo sport sia estetico accidentalmente o costitutivamente o quali siano i valori intrinsecamente estetici nello sport non rientra nel campo di indagine di questo lavoro. Ritengo tuttavia interessante proporre qui un metodo che, qualora applicato, possa essere capace di far fronte alla complessità appena descritta e di dischiudere una prospettiva che permetta di risalire a quegli elementi costitutivi dello sport che contribuiscono a generare valore estetico all'interno della pratica stessa. L'obiettivo della presente proposta è dunque quello di suggerire un approccio metodologico con il quale ricercare e analizzare quegli elementi fondamentali, presenti in ogni pratica sportiva, per poi comprenderne la loro evoluzione nel tempo. Il variare dei gesti atletici e del gusto nel praticarli o nell'osservarli modifica direttamente il significato che socialmente la pratica sportiva con i suoi elementi di bellezza, di agonismo, di competizione, di coinvolgimento emotivo, di straordinarietà dei movimenti e dei corpi assume in un determinato contesto storico-sociale. Tale proposta si articola in un duplice passaggio:

- il primo concerne l'applicazione della riduzione di stampo fenomenologico che, attraverso l'epochè – la sospensione del giudizio – rispetto al fenomeno oggetto d'indagine, all'essere umano agente del gesto atletico, a colui che osserva tale gesto e alla relazione che fra i due intercorre, possa rispondere alla domanda: “quali sono gli elementi fondamentali di tutte le varie esperienze estetiche all'interno di quell'esperienza mondana che è l'esperienza sportiva?”;

- il secondo passaggio prevede l'applicazione del metodo genealogico per analizzare il come del divenire estetico di quegli elementi che, scaturiti dall'analisi fenomenologica, permettano di comprendere meglio le implicazioni storiche, sociali, ma anche biografico/esistenziali, insite in

quella pratica distintiva dell'essere umano che è lo sport inteso come corpo, gioco, movimento e competizione istituzionalizzata.

Attraverso questo approccio metodologico composito di analisi fenomenologica e metodo genealogico che ha come oggetto la dimensione estetica nello sport, si potranno dischiudere importanti orizzonti di senso che arrivano ad abbracciare e coinvolgere tanto la dimensione etica (Torres, 2012), quanto la sfera didattico/pedagogica della pratica sportiva (Isidori, 2017).

2. Applicazione del metodo fenomenologico

Il metodo fenomenologico è già da tempo utilizzato in diversi ambiti di ricerca legati allo sport. Approcci come quelli di Husserl, Heidegger o Merleau-Ponty sono spesso stati impiegati nell'analisi di aspetti prettamente sportivi quali il corpo, il movimento, l'intenzionalità del gesto atletico. Recentemente Gugutzer (2025b) ha introdotto anche la prospettiva del fenomenologo Hermann Schmitz che, abbandonando alcuni assunti base della fenomenologia classica quali quelli di filosofia della coscienza o di essenza, propone categorie come quelle di atmosfere, corpo percepito e spazi estensivi che, come si vedrà, possono tendere verso la co-esistenza di metodo fenomenologico e genealogico.

Per fronteggiare la gran varietà di esperienze e relativi giudizi che possono inscrivere alla categoria estetica che pocanzi sono state sommariamente accennate, è necessario fornirsi di un impianto metodologico in grado di disancorare un vissuto emozionale individuale, quello tipico dell'atleta o dello spettatore che assiste ad una gara o ad una performance. Il primo passo consiste proprio nel riconoscere la presenza di questo vissuto emozionale che la pratica sportiva riesce a generare. Il riconoscimento di questa esperienza estetica dev'essere però considerato come il punto di partenza, e non di arrivo, di un'analisi volta a comprendere come e da dove essa scaturisce. A mio avviso, non è sufficiente constatare che lo sport abbia dei caratteri estetici solamente perché esso genera delle emozioni in chi compie e in chi osserva determinate performance. Molto più interessante è capire quali siano questi elementi, le caratteristiche e le modalità fondamentali di questi gesti. Allora il focus del ricercatore passa all'agente, al suo atto intenzionale e alla percezione che egli ha di sé e che gli altri, ad esempio gli spettatori, hanno nel momento del compiersi del gesto atletico. Ciò può essere fatto se, una volta preso atto della presenza del carattere emozionale, si riesce a compiere la celebre "epochè" fenomenologica, che consiste per

l'appunto nella messa fra parentesi di tale situazione naturale, quella che Husserl chiama "attitudine naturale" data dalla auto-appercezione dell'uomo di essere un ente che ha a che fare con il mondo (Fink, 1966).

Nel nostro caso, la situazione naturale, anche definita ontica, è quella di cogliersi come spettatori o attori di un gesto tecnico all'interno della più ampia performance sportiva, a sua volta inserita in un contesto storico-sociale ben determinato. Quest'ultimo punto sarà proprio quello analizzato per mezzo del metodo genealogico. L'uomo, in un determinato spazio-tempo con delle caratteristiche peculiari, ha dunque a che fare con sé stesso e con altri esseri alle prese con l'esecuzione o l'ammirazione di un gesto tecnico capace di suscitare delle sensazioni all'interno di una performance sportiva.

Questo assunto fornisce già quegli elementi che, se correttamente analizzati, possono condurre a una comprensione più ampia e più profonda del valore estetico - e non solo - che la pratica sportiva possiede e disvela. Va anche sottolineato che ciò è possibile solamente isolando i succitati elementi, compiendo quindi quella riduzione fenomenologica che contraddistingue e caratterizza questo metodo. A mo' d'esempio e senza alcuna pretesa di esaustività, è possibile delineare quali possono essere gli elementi in questione:

- a) l'essere uomo che si auto-comprende come atleta;
- b) altri esseri umani che ammirano, partecipano o testimoniano l'evento;
- c) il gesto tecnico compiuto;
- d) la performance sportiva intesa come insieme di gesti messi in competizione all'interno di un sistema ben definito e istituzionalizzato di regole condivise.

Questi componenti, qui solamente elencati, sono elementi fondamentali che, sebbene in gradazioni e misure differenti, sono presenti e partecipano in qualsiasi tipo di attività o di evento sportivo. La dimensione estetica che si vorrebbe analizzare deriva dall'interazione e dalla combinazione di questi elementi fondamentali che interagiscono fra loro in un contesto determinato e delimitato. D'altronde, il come è ancora tutto da analizzare e chiarire. Ovvero, come accade che questi elementi, quando combinati insieme in un modo particolare, vengano così diffusamente riconosciuti come appartenenti a quella categoria specifica di pensiero che è l'estetica?

Per rispondere a tale domanda la proposta è quella di ricorrere quindi al metodo genealogico, capace di analizzare ciascun elemento, co-

gliendolo positivisticamente come dato di fatto, ma analizzandolo nel suo modificarsi nel tempo, nel suo incarnarsi storicamente, dalla sua derivazione ontica, andando a ricostruire il divenire del suo processo di significazione connesso ai relativi mutamenti storico-politici e sociali.

Solo in una prospettiva longitudinale è possibile vedere come il concetto di gusto o di piacere estetico che si possono incontrare nell'evento sportivo nel momento di un gesto atletico o di una performance, cambino e portino con loro un mondo di significati condivisi. La complessità che prima è stata ridotta nei suoi elementi fondamentali ora viene svolta, nel senso di riletta nel suo svolgersi, come ricostruzione analitica dell'emergere delle differenze e delle significazioni dei suoi singoli elementi. La convinzione è che in questo modo sarà possibile cogliere più pienamente la dimensione estetica della pratica sportiva.

3. Applicazione del metodo genealogico

Il metodo genealogico fa capo alla tradizione filosofica a partire certamente dall'opera di Nietzsche e poi, in modo ancora più sistematico e con un impatto notevole sulle scienze filosofiche e sociali, con gli studi e le ricerche di Michel Foucault (1971) che dalla conferenza intitolata "L'ordine del discorso" del 1970 si sono susseguiti. Anche il metodo genealogico non è nuovo al suo impiego nell'analisi dello sport e della cultura contemporanea proprio a partire dalla lezione nietzschiana prima (Tuncel, 2016) e foucaultiana poi (Stolz & Thorburn, 2017). Una prima obiezione potrebbe già essere sorta nel momento stesso della difficoltà di tenere insieme il metodo fenomenologico e il metodo genealogico. È palese che questi due metodi hanno finalità e presupposti teorici e metodologici diversi. È altresì possibile riscontrare la presenza di alcuni principi fondamentali che li accomunano.

Il primo elemento risiede evidentemente dal presupposto di partire dai dati concreti a disposizione. Il "ritorno alle cose stesse" di husserliana memoria, si sposa con quel principio "positivistico" che Foucault (1969), seppur in un'accezione differente, condivide quando egli stesso in "Archeologia del sapere" si definisce "beato positivista". Il punto è proprio partire dai dati concreti, da cosa vi è in superficie di esperibile, di materiale, di concreto. Nel nostro caso, ad esempio: corpi che agiscono, si muovono, comunicano, reagiscono, interagiscono, all'interno di un determinato ordine e con ruoli e finalità prestabilite. Quello che il metodo genealogico allora si propone, a partire da questi dati di esperienza, è di decifrarne i segni. Questo è possibile solamente se si abban-

dona un concetto di verità metafisica, cristallizzata, perenne, originaria, per far posto a un'analisi della storia del gesto tecnico, o storia del corpo, o storia dei corpi che si battono ecc. A differenza qui della fenomenologia tradizionale di stampo husserliano, si abbandona l'idea di una soggettività o intenzionalità trascendentale del soggetto agente, per cogliere i segni e i significati riconosciuti, ad esempio, come estetici che emergono per mezzo dei corpi in azione, in movimento e in competizione.

L'altro aspetto che in un certo qual modo accomuna il metodo fenomenologico al metodo genealogico, è la categoria dell'evento, anche se con una sostanziale differenza. Mentre per la fenomenologia l'evento è l'atto intenzionale di un soggetto trascendentale, una coscienza, per il metodo genealogico l'evento è l'irripetibile, è ciò che irrompe nella storia, imprevedibile, casuale e differenziale. Il compito del ricercatore che adotta tale prospettiva metodologica sarà allora quello di differenziare, di moltiplicare le differenze, analizzarle nella loro irripetibilità e quindi nella loro immaterialità dato che nessuno è da solo proprietario assoluto o artefice dell'evento. Ciononostante, l'evento accade, irrompe nella storia e per mezzo di essa, ma non si riduce ad essa. L'evento sportivo andrebbe analizzato allora come risultante delle forze che interagiscono fra loro, in modo arbitrario, delle dinamiche che si creano, dell'eccezionalità che può accadere nell'evento e che, nello sport, si è sempre lì pronti ad attendere che accada senza per altro averne alcuna garanzia. Che un'estetica dello sport possa essere lo studio di questo essere in qualche modo in attesa dell'inatteso, che si verifichi l'extraordinario nell'evento, quello che fa gioire, che fa piangere, che fa saltare, che commuove, che esalta, che emerge e che eccede ogni logica (Cacchiarelli 2017). Proprio per le sue caratteristiche di irripetibilità e di extra-ordinarietà, questa eccedenza dell'evento non può essere assoluta, ma va indagata nelle dinamiche che l'hanno resa tale, nelle componenti funzionali o disfunzionali, nei rapporti di significazioni fra gesti e scopi, fra momento temporale e sensibilità a riconoscerlo e ad accoglierlo.

Attraverso questo metodo di indagine, la domanda alla quale si vorrebbe rispondere è: come accade che un corpo di un atleta che compete insieme ad altri e che compie un movimento quale un gesto tecnico permesso da determinate regole prestabilite per raggiungere un dato obiettivo, possa essere riconosciuto da una comunità come inerente alle categorie estetiche del bello, del piacevole, dell'artistico? Ecco che, attraverso una genealogia del corpo, delle regole, dei gesti, delle istituzioni sportive, degli obiettivi, dei ruoli, dei riti, diviene possibile ricostruire il

significato sia di ciò che si intende per estetico all'interno della pratica sportiva, sia delle sue implicazioni teoriche, sociali e politiche.

4. Conclusioni e possibili implicazioni

La varietà delle discipline sportive e delle sue esperienze fenomeniche richiedono necessariamente un approccio metodologico che consenta di preservare la complessità dell'evento sportivo senza perdere l'interazione fra i vari elementi fondamentali, gli agenti e le forze che determinano i caratteri ascrivibili alla dimensione estetica dello sport. Il tentativo di questa proposta, qui solamente abbozzata nei suoi componenti e nelle sue ragioni principali, è per l'appunto quello di conciliare e far dialogare a livello metodologico la prospettiva fenomenologica con il metodo genealogico.

Da una parte il metodo fenomenologico, nel mettere tra parentesi quella porzione di mondo che intendiamo indagare, ci consente di rinvenire gli elementi fondamentali che contraddistinguono e caratterizzano in modo specifico quella determinata realtà fenomenica che chiamiamo evento sportivo, o ancora più precisamente, quegli elementi estetici che emergono dall'analisi di tali eventi. Dall'altra, il metodo genealogico, non ipostatizza gli elementi emersi dall'analisi fenomenologica alla ricerca di una presunta cosa in sé o essenza, ma li analizza e li rilegge nel loro divenire storico, nel loro interagire, nel loro eccedere e nel loro processo di significazione che ne deriva.

In una prospettiva di un'analisi estetica dello sport, il vantaggio che la combinazione di questi due metodi comporta è quello di riuscire a comprendere che il gusto, le emozioni, il bello, le sensazioni che possono provenire nel compiere o nell'ammirare gesta e performance sportive non sono date una volta per tutte, ma sono frutto di un divenire storico, di una pratica che evolve e si modifica come si modifica la sensibilità di chi la osserva o la tecnica di chi la compie. Ecco che l'essere umano che gioca e che auto-comprendendosi come atleta compete, il corpo che si muove ed interagisce, le regole che cambiano, gli spazi che si adattano, i materiali che divengono più performanti, la mediatizzazione e la mondanizzazione, le tecnologie che evolvono, i riti collettivi possono divenire tutti oggetti di studio di un'estetica dello sport metodologicamente fondata. Questa prospettiva di ricostruzione genealogica degli elementi fondamentali sembrerebbe dunque tener fede alla complessità e alla variabilità delle esperienze che, all'interno dell'universo delle pratiche sportive, possono definirsi appartenenti alla categoria

estetica. Molto verosimilmente, attraverso questo processo sarà possibile osservare come la percezione estetica di determinati atti o pratiche vari nel tempo, a seconda della comunità presente che riconosce, e si riconosce, in una performance come bella, come emozionante, come sublime, o addirittura come artistica.

Un'ulteriore implicazione a mo' di conclusione che mi permetto di inserire come possibile futura direzione di ricerca è la seguente. Se i caratteri estetici dello sport, che oggi molto spesso vengono letti e interpretati solamente sulla base di una logica del record, dell'highlights, del momento saliente e che quindi danno un'illusione di facilità, di esaltazione e di un'accessibilità prêt-à-porter, allora il metodo genealogico degli elementi fondamentali di un'estetica dello sport potrebbe rivalutare invece l'importanza pedagogica dello sforzo nel tempo, dell'etica dell'allenamento costante, della durata, del processo di significazione del divenire atleta capace anche di gesta eccezionali. In un'ottica etico-pedagogica questo ha una rilevanza a dir poco rivoluzionaria perché permette agli educatori-allenatori di far leva sulla motivazione individuale perpetuata nel tempo, sull'impegno e su un'etica del lavoro, del desiderio, della passione, della realizzazione lenta ma costante che è linfa vitale per qualsiasi atleta e giovane atleta che magari, proprio perché mosso inizialmente da una qualche esperienza estatica vissuta, si è avvicinato alla pratica sportiva. Ed è forse in questo senso che più propriamente etica ed estetica possono entrare in un circolo virtuoso di fecondazione reciproca, attraverso una comprensione più competente di ciò che effettivamente emerge come bello, come emozionante, come esaltazione delle capacità delle gesta che l'essere umano è capace di compiere quando fa sport.

Bibliografia

- Cacchiarelli, M. (2017). *Sport e Fenomenologia. Dall'evento al corpo*. Quapog. Roma.
- Fink, E. (1966). Vergegenwärtigung und Bild, in *Studien zur Phänomenologie 1929-1930*, Den Haag, Nijhoff 1966 (Phaenomenologica, 31), 74-78. *Presentificazione e immagine: Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà*. Mimesis, Milano, 2022.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; trad. it *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, 1972.

- Mumford, S. (2014). The Aesthetics of Sport, in Torres, C. R. (Ed.). *The Bloomsbury companion to the philosophy of sport*. A&C Black.
- Gugutzer, R. (2025a). Atmospheres in sport: a neophenomenological approach. *Journal of the Philosophy of Sport*, 52(3), 465–482.
- Gugutzer, R. (2025b). Hermann Schmitz and the ‘New Phenomenology of sports’. A programmatic outline. *Sport, Ethics and Philosophy*, 19(4), 473–494.
- Isidori, E. (2017). *Pedagogia e sport. La dimensione epistemologica ed etico sociale* (pp. 1-178). Franco Angeli.
- Stolz, S. A., & Thorburn, M. (2017). A genealogical analysis of Peter Arnold’s conceptual account of meaning in movement, sport and physical education. *Sport, Education and Society*, 22(3), 377-390.
- Torres, C. R. (2012). Furthering Interpretivism’s Integrity: Bringing Together Ethics and Aesthetics. *Journal of the Philosophy of Sport*, 39(2), 299–319.
- Tuncel, Y. (2016). Nietzsche, sport, and contemporary culture. *Sport, Ethics and Philosophy*, 10(4), 349-363.

LO SPORT COME ARTE: UNA INTERPRETAZIONE FILOSOFICA TRA CARLO DIANO E ARTHUR DANTO

Emanuele Isidori*, Sonia María Martínez Castro**

Università di Roma “Foro Italico”*
emanuele.isidori@uniroma4.it

Università Internazionale de La Rioja (UNIR)**
sonia.martinezcastro@unir.net

1. Introduzione: perché una estetica dello sport oggi

Negli ultimi due decenni, la dimensione estetica dello sport è emersa come ambito di studio autonomo grazie a tre fattori convergenti. Primo, la centralità delle immagini sportive nell'ecosistema digitale – *highlights* fulminei, *reels* su Instagram, *non-fungible tokens* di azioni iconiche – ha reso il gesto atletico un manufatto culturale a diffusione istantanea. Secondo, il crescente dialogo fra filosofia analitica, *cultural studies* e *media studies* ha riaperto la questione dell'identità estetica dello sport, spingendo a trattarlo non solo come fenomeno sociologico, ma anche come esperienza sensibile qualificata. Terzo, musei e istituzioni culturali – dal Museo Olimpico di Losanna alle mostre immersive di arte digitale – hanno iniziato a curare oggetti, immagini e narrazioni sportive come patrimonio artistico da conservare e interpretare.

Tutto ciò ha rilanciato un dilemma classico: lo sport è semplicemente una pratica funzionale – agonismo, disciplina, salute – o può talvolta configurarsi come arte? Se l'arte richiede fattori di creatività, espressione di significato e riconoscimento istituzionale, a quali condizioni un salto in alto, una schiacciata nell'NBA, un goal di Maradona, o una coreografia di pattinaggio possono valicare il confine?

L'obiettivo di questo saggio è costruire un ponte epistemologico tra due prospettive teoriche che, pur essendo profondamente complementari, vengono raramente messe in dialogo in modo sistematico. Per farlo, ci affideremo a due strumenti concettuali decisivi. Da un lato, la coppia forma/evento elaborata da Carlo Diano [1902-1974], che interpreta l'esperienza estetica come una dialettica tra la *forma*, intesa come

struttura normativa capace di ordinare e rendere intelligibile la realtà, e l'*evento*, cioè l'attuazione concreta, singolare e irripetibile di quella forma nel tempo dell'accadere. È una prospettiva che Diano sviluppa in modo organico nel volume intitolato *Forma ed evento* (1952) e approfondisce ulteriormente in *Linee per una fenomenologia dell'arte* (1956), dove l'attenzione si concentra sulla dimensione fenomenologica dell'esperienza artistica e sul modo in cui la forma si manifesta come evento percepibile.

Dall'altro lato, partiremo dalla teoria estetica di Arthur Danto [1924-2013], per il quale un'opera d'arte non si definisce tanto per proprietà puramente percettive quanto per il fatto di essere un'incarnazione di significato. Essa è "arte" quando porta in sé un contenuto interpretabile e quando tale contenuto viene riconosciuto all'interno di un *Artworld*, cioè quella comunità di interpreti (critici, storici, curatori, istituzioni e pubblico competente) che ne rende possibile lo statuto e la legittimazione. Questa impostazione prende forma in *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) e trova una sintesi storica e teorica in *After the End of Art* (1997), dove Danto chiarisce come, nel contesto contemporaneo, la definizione di arte dipenda sempre più dal lavoro ermeneutico e istituzionale che ne stabilisce senso e valore.

Attraverso un'analisi concettuale integrata, cercheremo di dimostrare che lo "scarto" estetico dello sport si produce quando l'irruzione dell'evento atletico, già regolata da una forma, viene trasfigurata dall'interpretazione ermeneutica di un pubblico competente.

In sostanza, è nostra intenzione proporre un modo di guardare allo sport che ne metta in luce il nucleo estetico senza confonderlo con la semplice spettacolarità. L'ipotesi è che lo sport diventi arte quando, da un lato, la struttura regolativa del gioco si lascia attraversare dall'accadere vivo della *performance*, e dall'altro, una comunità ermeneutica riconosce in quel gesto un significato che supera la pura funzionalità agonistica.

2. Una ermeneutica per l'estetica dello sport

2.1 L'estetica dello sport tra forma ed evento

In *Forma ed evento*, Carlo Diano distingue due modi dell'essere che non si oppongono, ma si richiamano a vicenda e si fondono. La forma è ciò che dà misura e configurazione al reale; è ordine, proporzione, norma, linguaggio. L'evento è l'irruzione del reale nella sua singolarità, l'accadere che non si lascia ridurre a schema. La forza della proposta

dianoiana sta nel mostrare che l'esperienza estetica nasce precisamente nella tensione fra questi due poli. La forma prepara l'attesa e offre un orizzonte di possibilità; l'evento attua quella possibilità in modo unico, sorprendente, talvolta eccedente. È nell'istante in cui la forma si fa evento – e l'evento rilancia il senso della forma – che avvertiamo la qualità estetica di un fenomeno.

Se trasferiamo questo paradigma allo sport, non lo snaturiamo; al contrario, lo cogliamo nella sua verità. Lo sport è un dispositivo formale estremamente raffinato, caratterizzato da regole, tempi, spazi, punteggi, codici tecnici. Tutto ciò è forma. Ma lo sport vive di eventi; la gara non è la semplice applicazione di regole, bensì il loro farsi carne nel gesto atletico. Il valore estetico non risiede solo nell'efficienza o nel risultato, bensì nella modalità in cui il corpo, sottoposto alla forma, la abita e la supera nell'atto. Il ritmo, la continuità, la sospensione, la ripresa, la micro-temporalità del gesto rappresentano quella che possiamo definire la "microfenomenologia dell'azione", in cui lo spettatore avverte l'epifania dell'accadere, per usare il lessico dianoiano. L'estetico nello sport, dunque, non è un ornamento ma è la qualità sensibile con cui la forma del gioco si attua in un evento dotato di intensità propria.

2.2 Lo sport come *Artworld*

Tuttavia, l'intuizione dianoiana non basta a fondare lo statuto estetico-artistico dello sport. Serve una seconda operazione, che ci propone Arthur Danto. Danto sposta l'attenzione dal "che cos'è" al "di che cosa parla" un oggetto o un atto. L'opera d'arte, per lui, non è caratterizzata da proprietà percettive distintive; è definita dal fatto di essere un'incarnazione di significato riconosciuta come tale da un "mondo dell'arte" – l'Artworld – fatto di interpreti, pratiche, discorsi, istituzioni. Dopo la "fine della storia dell'arte" intesa come susseguirsi di stili, nulla distingue percettivamente un'opera da un non-opera. Ciò che conta è la cornice interpretativa che attribuisce all'oggetto un *aboutness*, un "riguardare qualcosa", un senso che eccede la sua materialità.

Applicare questa teoria allo sport significa compiere un passo ulteriore. Non è sufficiente che una *performance* sia esteticamente intensa sul piano sensibile e fenomenologico. Affinché si possa parlare di arte, infatti, occorre che quella *performance* sia riconosciuta come veicolo di significato da una comunità capace di parlarne, archivarla, esporla, farla circolare come patrimonio. È questo riconoscimento che trasforma il gesto atletico da evento effimero a figura dotata di memoria e senso.

L'Artworld, qui, non coincide per forza con le istituzioni museali tradizionali; può essere una costellazione plurale fatta di media, commentatori, studiosi, archivi, piattaforme digitali e pratiche curatoriali; ciò che importa realmente, infatti, è il lavoro ermeneutico di attribuzione di senso.

3. L'estetica dello sport tra Diano e Danto

A questo punto possiamo integrare i due piani. Diano ci offre l'ontologia dinamica dell'esperienza estetica. La bellezza "avviene" quando la forma si attua in evento e ci fornisce l'epistemologia del riconoscimento artistico. L'arte è l'incarnazione di significato che un Artworld sa vedere e giustificare. Un modello integrato di interpretazione estetica dello sport tra la posizione di Diano e Danto sosterrà, dunque, che la dimensione estetica dello sport si dà ogni volta che la forma regolativa del gioco si fa evento sensibile con intensità; e la dimensione artistica si dà quando quell'evento, innestato su una forma, viene riconosciuto come portatore di significato da una comunità ermeneutica competente. Non è una differenza di grado, ma di statuto. Infatti, non tutto ciò che è esteticamente evidente e rilevante è perciò stesso arte; diventa arte quando entra in un circuito di interpretazione che ne custodisce e ne argomenta il senso.

Come si applica, allora, in sintesi e concretamente, questo schema interpretativo allo sport? Si applica lungo tre assi operativi, che toccano l'*azione*, la *ricezione* e la *memoria*.

1) Il primo asse riguarda l'*azione*. Il gesto atletico è sempre un gesto "formattato". Nessuna gara avviene senza regole, nessun movimento è neutro rispetto a codici tecnici. L'istanza dianoiana invita ad allenare un'attenzione alla qualità con cui la forma si fa evento: non solo "se" un gesto riesce, ma "come" avviene, guardando non soltanto al risultato misurabile, ma alla sua fenomenologia. Questa attenzione non è estetismo, bensì competenza. Si tratta infatti di riconoscere, *nella performance*, cadenze, pesi, contrappunti, modulazioni del movimento, modalità nell'uso e nella fruizione delle distanze e degli spazi di gioco. Chi pratica e chi allena dovrebbe prendere consapevolezza che l'efficacia è inseparabile da una certa forma di bellezza, e che spesso la bellezza è la via dell'efficacia. Nella misura, nella pulizia, nell'economia del movimento il gesto trova la sua verità. Applicare Diano, in questo senso, significa educare alla percezione della forma mentre accade, coltivando una sensibilità capace di distinguere l'ordinario dal qualitativamente eccellente.

2) Il secondo asse riguarda la *ricezione*. L'Artworld dantoiano ci ricorda che non c'è arte senza una comunità che sappia vedere, dire e condividere un significato. Applicare Danto allo sport significa lavorare sulle pratiche di interpretazione: la telecronaca che non si limita al dato tecnico ma ne svela l'idea; la scrittura critica che collega un gesto a una tradizione; l'iconografia che stabilizza le immagini; le scelte curatoriali che selezionano, contestualizzano, espongono e raccontano azioni sportive. Anche la didattica rientra in questo asse: formare spettatori competenti, capaci di leggere la forma e di vedere l'evento, è costruire Artworld. Non si tratta di "nobilitare" lo sport, ma di riconoscerne la densità semantica quando accade, fornendo strumenti per comprenderla e interpretarla. In assenza di questo lavoro, l'evento resta puro consumo, si disperde nel flusso delle immagini; attraverso questo lavoro, invece, l'evento si fa "figura", assume spessore e può essere discusso, tramandato, criticato.

3) Il terzo asse riguarda la *memoria*. La trasformazione estetico-artistica dipende anche dai dispositivi che archiviano, riproducono e rendono disponibili i gesti. Senza memoria, l'evento evapora; senza argomentazione, la memoria diventa reliquia muta. L'integrazione fra Diano e Danto suggerisce una politica della memoria sportiva che realizza collezioni ragionate, archivi digitali annotati, edizioni critiche di immagini e telecronache, dando vita, ad esempio, a museografie che non espongono feticci, ma raccontino forma ed evento e i significati che nel tempo sono stati attribuiti allo sport. La conservazione è già interpretazione; l'interpretazione è già produzione di valore. In questo senso, lo "sport come arte" non è una semplice locuzione o un'etichetta, ma un processo istituzionale, educativo e culturale che impegna più attori.

4. Il caso della *mano de Dios*

La lettura del celebre episodio della "mano de Dios"³⁴ può essere utile per meglio comprendere il punto più delicato dell'integrazione Diano-Danto; vale a dire, la frizione fra norma e significato. Se nel

³⁴ La "Mano de Dios" è l'espressione con cui Diego Armando Maradona battezzò il celebre gol irregolare realizzato di mano contro l'Inghilterra nei quarti di finale del Mondiale di Calcio del 1986, disputata il 22 giugno. Si trattò, come è noto, di una rete decisiva in una partita poi vinta 2 a 1 dall'Argentina. In quell'azione, Maradona anticipò il portiere Peter Shilton e deviò il pallone con la mano, ma l'arbitro convalidò ugualmente il gol. A fine gara, con la sua consueta ironia, Maradona commentò che il gol era stato segnato «un po' con la testa e un altro po' con la mano di Dio».

“Gol del Secolo” – come è stato definito l’episodio - la forma del gioco si fa evento nella sua pienezza, qui l’evento nasce contro la forma, perché è una trasgressione che infrange la regola. Con Diano, dobbiamo riconoscere che l’intensità percettiva dell’atto di cui è stato protagonista Diego Armando Maradona, non basta a fondarne il valore. L’evento è esteticamente “forte” perché inatteso, fulmineo, teatralmente efficace, ma resta un evento liminale, posto sul bordo della forma e, in senso stretto, fuori da essa.

È a questo punto che interviene l’approccio ricavato dalla teoria estetica di Danto; infatti, la potenza dell’Artworld – telecronache, memorie, narrazioni collettive, iconografie – rilegge l’atto come incarnazione di significato (astuzia, rivalsa, destino), lo iscrive in un racconto mitico e, così facendo, gli conferisce durata simbolica. Non è un’assoluzione etica, né un estetismo indulgente, ma è il riconoscimento che il valore artistico, nel senso dantoiano, dipende dal lavoro ermeneutico che attribuisce e discute il senso dell’evento, anche quando il senso nasce dalla ferita della forma.

La “mano de Dios” mostra dunque il limite e la forza del nostro modello, perché senza forma non c’è gioco, e senza interpretazione non c’è mito. È nella tensione irrisolta fra norma violata e significato riconosciuto che lo sport rivela, in controluce, la sua natura estetica più ambigua e, proprio per questo, più eloquente.



Fig. 1 Diego Armando nel celebre episodio della *Mano de Dios*

In prospettiva estetica, allora, la “forma” è il codice, cioè regole, misure, tecnica, grammatica del gesto. L’“evento” è invece il farsi vivo di quella forma in un accadere singolare. In questo quadro, si prospetta quella che possiamo definire la “grazia” del gesto sportivo e dei movi-

menti che lo compongono, come vedremo nel paragrafo successivo. La grazia, allora, non è un ornamento “in più” dell’azione sportiva, ma il modo in cui la forma arriva all’evento senza attrito percepibile presentandosi come una necessità senza costrizione. Quando la tecnica è pienamente interiorizzata, i vincoli non scompaiono, ma si alleggeriscono nell’atto. Allo spettatore giunge la sensazione di *sprezzatura* in cui vi è la percezione che tutto accade come doveva, ma sembra non costare fatica (Kasa, 2024).

5. Lo sport, il gesto e la grazia

Fenomenologicamente, la “grazia” si riconosce in alcune qualità ricorrenti del passaggio dalla forma all’evento. Queste qualità sono la “misura” (niente è troppo né troppo poco); la “continuità” (le transizioni sono legate, senza spigoli); l’“economia” (in assenza, cioè, di movimenti superflui); il *kairos* (il tempo giusto dell’intervento); la “reversibilità” (dal gesto si può uscire e rientrare con naturalezza). A queste qualità si aggiunge una proporzione tra segmenti corporei e spazio che fa sembrare “inevitabile” la traiettoria compiuta. La grazia nello sport come concetto estetico, pertanto, non rappresenta la cancellazione dello sforzo, ma il suo governo; è come dire che l’energia c’è, ma è dosata e orientata.

Inoltre, la chiarificazione del concetto di “grazia” nella *performance* sportiva richiede di distinguerlo con precisione da nozioni contigue, ma non equivalenti. Rispetto al virtuosismo, la grazia si caratterizza per la mancanza di ostentazione: la difficoltà non viene esibita né orientata alla richiesta di consenso, bensì è ricondotta a una misura interna al gesto, fino quasi a rendersi impercettibile nella sua esecuzione. Diversamente dalla pura potenza, essa implica una selezione dell’intensità che resta necessaria e funzionale allo scopo: non eccedenza energetica, ma economia dell’azione, “forza giusta” e non ridondanza.

Infine, la grazia si distingue dal sublime per il suo specifico rapporto con il rischio. Nel sublime, l’azione si colloca ai margini dell’eccesso e produce un effetto di vertigine, come prossimità a una soglia che può aprirsi sull’abisso. Nella grazia, al contrario, l’evento coincide con la forma e vi aderisce con una calma operativa che stabilizza la percezione, orienta lo sguardo e genera fiducia. Se il sublime è tensione di confine, la grazia è un equilibrio che si realizza nel farsi stesso del gesto.

Sul piano pratico, la grazia indica una competenza; vale a dire, saper lasciare che la forma lavori da sola quando serve (*togliere* più che aggiun-

gere); curare ritmo e movimenti, affinare le transizioni (preparazione-esecuzione-uscita); ridurre le co-contrazioni inutili dei muscoli del corpo, allenare la variabilità stabile (saper ripetere l'essenziale in contesti che cambiano). L'educazione alla grazia nello sport non cerca effetti scenici o teatrali, ma una chiarezza del gesto che rende l'efficacia più probabile perché meglio orientata.

C'è infine un profilo relazionale ed etico in tutto ciò. La grazia non domina l'avversario o l'ambiente, ma li accorda a sé. È rispetto della forma del gioco e dell'altro, un *fair play* percepibile nel gesto stesso. La bellezza non si impone ma convince. Per questo la grazia ha anche una funzione conoscitiva perché ci fa vedere che cosa la forma "può" diventare nell'evento quando è condotta al suo giusto mezzo.

In sostanza, nell'estetica dello sport la grazia è il concetto che esprime il passaggio riuscito dalla forma all'evento in cui la tecnica si fa trasparente, il tempo è giusto, l'energia è misurata e il senso del gesto appare necessario. Dove questo accade, lo sport non è solo corretto o efficace, ma è "chiaro" e "luminoso", e nella chiarezza risplende, come nel caso del *fair play*, termine intraducibile della lingua italiana, perché in inglese l'aggettivo *fair* rimanda a qualità sia etiche che estetiche che rendono di fatto estremamente complesso e quasi impossibile esplicitare e comprendere cosa si intenda realmente, ad esempio, quando si usano espressioni quali: «è stata una *bella partita*/una *bella gara*»³⁵.

Rispetto a quanto detto sopra a proposito dell'ambiguità estetica dello sport dovuta alla dimensione emozionale, esperienziale e quindi "qualitativa" che lo caratterizza, si potrebbe obiettare che l'agonismo, l'utile, la misurazione oggettiva dei risultati rendano lo sport estraneo all'arte. Ma l'obiezione confonde funzione e significato. Anche molti oggetti artistici mantengono una funzione – si pensi all'architettura – e nondimeno incarnano significati che eccedono l'uso. La forma dello sport non è pertanto mai un ostacolo all'estetica, ma è la condizione di possibilità dell'evento che, se riconosciuto, può elevarsi ad arte. L'agonismo stesso, lungi dal negare l'estetico, lo intensifica, perché la pressione della prova fa emergere la qualità del gesto, la sua misura o la sua mancanza, la sua aderenza o la sua deviazione rispetto alla forma.

³⁵ In inglese, l'aggettivo *fair* rimanda a concetti etici ed estetici, quali: "equo", "giusto", "imparziale", "corretto", "leale", "onesto", e al tempo stesso "bello", "armonioso", "elegante", "fluidò", "grazioso". Il caso del *fair play* e dei suoi significati riferiti al gioco esprime la complessità e forse la reale impossibilità di comprendere l'essenza stessa del concetto di "bellezza" nello sport, dal momento che il piano etico ed estetico appaiono sempre mescolati e inseparabili.

Le conseguenze di questa prospettiva sono molte. Per la teoria, significa riconoscere che l'estetica dello sport non è ridicibile alla retorica del "bel gesto" né alla sociologia dello spettacolo. Essa richiede una ontologia del gesto come evento di forma (Diano) e una epistemologia del riconoscimento pubblico del significato (Danto). Per le istituzioni culturali, significa curare lo sport come patrimonio; ossia, non accumulare memorabilia, ma costruire contesti interpretativi che rendano visibile l'intelligenza dei corpi in azione. Per l'educazione, infine, significa formare atleti e spettatori alla doppia competenza della percezione e dell'interpretazione; vedere bene e dire bene sono condizioni per far sì che ciò che accade non si perda, ma diventi sapere condiviso.

6. Il caso del kitsch nello sport

Possiamo affermare che lo sport nella sua dimensione estetica, per la sua natura, diffusione in forme massificate e popolarità, è legato indubbiamente al kitsch. Nel lessico dell'estetica moderna, il kitsch designa non semplicemente il "brutto", ma una forma di *bellezza facile*, immediatamente consumabile, che ottiene consenso attraverso effetti emotivi pronti e riconoscibili. Per questo, Greenberg (1939) lo lega alla cultura di massa come surrogato "a basso costo" dell'esperienza artistica, e Kulka (1996) ne precisa la logica indicando soggetti già "carichi" emotivamente e una riconoscibilità istantanea, accompagnate però da una povertà di nuove associazioni che l'oggetto non riesce a generare.

Se, di fatto, trasferiamo queste coordinate nello sport, il kitsch emerge in modo quasi strutturale. La forma sportiva (regole, codici tecnici, rituali, uniformi, premiazioni) predispone un orizzonte di attesa, e l'evento agonistico (l'azione irripetibile, la svolta, la vittoria, la sconfitta) lo accende e lo satura di intensità.

Tutto questo incarna perfettamente la dialettica forma/evento che consente di capire perché, nello sport, ciò che preso isolatamente, apparirebbe "estheticamente povero" (o persino pacchiano), venga tuttavia percepito come *bello* quando è attraversato dall'energia morale dell'evento e dalla comunità che lo riconosce. In altri termini, nello sport, ad esempio, la "bruttezza" materiale di una coppa sovraccarica di dorature, di una medaglia standardizzata, di una tuta dai colori eccessivi, di scarpe improbabili o accessori non decide da sola se l'oggetto verrà percepito come bello oppure no. Nello sport, infatti, il giudizio estetico è spesso trasfigurato dal significato. L'oggetto non viene visto soltanto come forma (design, materiali, stile), ma come segno incarnato di qual-

cosa che conta. La “trasfigurazione” è precisamente il passaggio da oggetto materiale (che potrebbe sembrare kitsch o mediocre) a oggetto simbolico (che “porta dentro” una storia).

Perché, allora, un trofeo, una medaglia, una coppa, dati come premio ai vincitori di una competizione – oggetti brutti a vedersi perché “pachiani” – diventano “belli”? Perché questi oggetti, di fatto, incarnano – cioè rendono visibili e tangibili – contenuti come fatica, disciplina, merito, appartenenza, memoria, riscatto, lealtà. E questi contenuti non sono privati, ma sono riconosciuti e condivisi da una comunità di interpreti (atleti, allenatori, tifosi, giornalisti, storici, istituzioni sportive, media) che costruisce narrazioni, rituali, criteri di valore e memorie. Per analogia con l’Artworld di Danto, possiamo chiamare questa comunità interpretante come “sportworld” e affermare che, come nell’arte un oggetto diventa “opera d’arte” perché un mondo di pratiche interpretative lo riconosce come portatore di significato, così nello sport un oggetto diventa esteticamente “rilevante”, “significativo” e “bello” perché una comunità lo riconosce come “condensatore di senso” e di “valori” accettati e riconosciuti da una comunità.

In sostanza, a titolo di esempio concreto, possiamo dire che nello sport la bellezza può nascere non dalla qualità del design, ma dalla densità etica e narrativa che l’oggetto concentra e rende presente, perché è il valore vissuto nell’esperienza (*Erlebnis*) a trasformare la percezione.

È qui che il kitsch nello sport mostra la sua ambivalenza. Da un lato, può essere sentimentalismo codificato (il trofeo come feticcio, la retorica motivazionale pronta all’uso, la coreografia “che vuole far piangere” senza chiedere davvero comprensione); dall’altro può diventare bello per intensificazione etica, perché nello sport il “valore” non è un’aggiunta esterna ma una componente costitutiva della pratica, ciò che MacIntyre chiamerebbe un insieme di *beni interni* (raggiungibili solo partecipando alla pratica secondo le sue regole e la sua eccellenza) capaci di riorientare anche la percezione (MacIntyre, 2007).

Quando una coppa è sollevata alla fine di una competizione, risultato di una *performance* agonale in cui gli atleti hanno mostrato lealtà e competenza, essa smette di essere un oggetto “decorativo” e diventa “condensatore” di storia (e di storie). La forma (il rituale della premiazione) si fa evento (la vibrazione collettiva dell’istante), e quell’evento “redime” il manufatto, rendendolo bello *nonostante* la sua scarsa qualità formale, perché esso è divenuto l’oggetto visibile di un significato condiviso.

Analogamente, un comportamento che potrebbe apparire esteticamente “di cattivo gusto” – un’esultanza eccessiva, un modo di esprimersi ai limiti del volgare e dell’eccesso, un gesto teatrale, un *outfit* aggressivo – viene spesso accettato e giudicato “bello” (nel duplice senso etico ed estetico che abbiamo analizzato in precedenza) quando è letto come manifestazione di virtù (coraggio, autenticità, responsabilità verso la squadra, capacità di portare il peso simbolico della competizione e scaricare eventualmente la tensione collegata con l’aggressività). Vale a dire, quando si iscrive all’interno di precisi codici che vengono ritenuti “fondativi” della competizione. In questa chiave, il “kitsch” non è semplicemente il brutto che trionfa, ma il segno che, nel contesto dello sport, la valutazione estetica è inseparabile dal riconoscimento di norme morali come il *fair play* e la giustizia della competizione (Loland, 2002).

Certamente, esiste anche un kitsch che degrada lo sport, quello in cui l’etica è sostituita dalla pura spettacolarità e l’oggetto diventa merce emotiva, ed appare “bello” solo perché seduce rapidamente. Ma proprio questa differenza chiarisce la nostra tesi centrale, che qui ripetiamo. Nello sport è sempre l’etica – l’insieme di valori e forme di vita che reggono la pratica – che conferisce forza ontologica ed ermeneutica all’estetico, facendo apparire bello ciò che, in un contesto puramente artistico-formale, sarebbe giudicato mediocre o brutto.

In sostanza, se il kitsch è la tentazione della bellezza senza profondità, lo sport mostra che può esistere anche una “bellezza del brutto” quando l’oggetto viene assunto come testimone di una esperienza moralmente densa. È infatti la comunità interpretante a riconoscerlo, ma è l’evento eticamente significativo a legittimarlo. Ed è in questo incrocio, tra forma che ordina ed evento che accade, che il kitsch nello sport diventa un banco di prova epistemologico per capire come il valore trasfiguri la percezione.

7. Conclusioni

Da quanto detto, pertanto, riteniamo di poter affermare – sintetizzando tutto il nostro discorso – che lo sport diventa arte quando la forma si fa evento e l’evento, accolto da una comunità ermeneutica, si fa (incarnandosi) significato. Diano ci insegna a riconoscere la soglia vibratile in cui la norma si accende in accadere; Danto ci insegna a costruire i mondi in cui quell’accadere acquista senso e durata. Fra questi due mondi che dischiudono orizzonti interpretativi si apre, allora, lo spazio proprio dell’estetica dello sport, non più ridotta – come spesso

accadeva nella tradizione – a un estetismo del “bel gesto atletico”, ma orientata a comprendere con rigore come un gesto efficace possa farsi figura, e di come una figura, riconosciuta e discussa, possa entrare nel nostro patrimonio culturale. Se sapremo lavorare sulla qualità dell’azione, sulla competenza della ricezione e sulla responsabilità della memoria e della fruizione, non avremo bisogno di dichiarare che lo sport è arte, perché lo vedremo accadere. E potremo finalmente studiarlo, insegnarlo e curarlo come tale.

Bibliografia

- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danto, A. C. (1997). *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Diano, C. (1952). *Forma ed evento*. Padova: Liviana.
- Diano, C. (1956). *Linee per una fenomenologia dell’arte*. Venezia: Neri Pozza.
- Greenberg, C. (1939). Avant-garde and kitsch. *Partisan Review*, 6(5), 34–49.
- Kasa, D. (2024). *The politics of grace in early modern literature*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kulka, T. (1996). *Kitsch and art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Loland, S. (2002). *Fair play in sport: A moral norm system*. London: Routledge.
- MacIntyre, A. (2007). *After virtue: A study in moral theory* (3rd ed.). Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.

**LA VULNERATRICE INVULNERABILE: ICONOGRAFIE
DEL CORPO IN AMORE E GINNASTICA
DI EDMONDO DE AMICIS**

Anna Consiglio

Università di Bari
anna.consiglio@uniba.it

1. Introduzione

Edito a puntate su «Nuova Antologia» dal 16 marzo al 1° maggio 1891 e presente nella silloge «Fra scuola e casa. Bozzetti e Racconti» (Treves, 1892), il romanzo breve «Amore e Ginnastica» di Edmondo De Amicis torna alle stampe, dopo mezzo secolo di silenzio, nel secondo dopoguerra, con le «Opere Complete» curate da Antonio Baldini per Garzanti (1948), per poi riaccendere l'interesse del pubblico e della critica, nell'edizione singola einaudiana di Calvino e Tamburini nel 1971, che ne decreta una discreta fortuna e traccia le direttrici interpretative fondamentali (Cepparrone, 2010), come opera quasi 'corsara', l'anti-«Cuore» *par excellence*.

Negli anni successivi, sganciata dalla dialettica complessiva sul De Amicis eretico/organico che ha finito sostanzialmente per appiattare lo sguardo critico sulla produzione dell'autore - opacizzandone le linee tematiche e stilistiche - che appare oggi, sperimentalista ed attenta ai modelli d'Oltralpe (Zola, Daudet) (Brambilla, 2025) anche «Amore e Ginnastica» è stato rivisitato con strumenti critici meno ideologici e più rappresentativi della Weltanschauung dello scrittore.

Nello scarto filologico del titolo dell'opera - da «Scuola e Ginnastica» ad «Amore e Ginnastica» (Ubbidente, 2013), si apprezza, in nuce, il passaggio concettuale di campo dall'ambito pedagogico a quello della fascinazione sensuale, dallo spaccato quasi sociologico de «Romanzo di un maestro» - in cui - come si vedrà vi sono evidenti e stretti apparentamenti all'opera oggetto del presente contributo, finanche il personaggio della protagonista Maria Pedani - a quello della trama buffa e drammatica ad un tempo - di una pochade di condominio, sullo sfondo delle schermaglie ideologiche tra moderni ginnasiarchi torinesi (Guazzoni, 2017).

Come nota finemente Cepparoni (2010), la scelta di un setting evocativo quanto ordinario quale quello dell'androne di un condominio, ex convento torinese, in ragione di una palestra scolastica o altro luogo pubblico-istituzionale, disvela l'intento di portare il discorso sui 'pianerottoli', al centro di un microcosmo piccolo-borghese, dove le idee nuove – in particolar modo quelle pedagogiche – sono soggette tendenzialmente ad una pleora di franchi umori quali pregiudizio, scandalo, irrisione ed bassa allusione.

Il pregiudizio più o meno manifesto cui la ginnastica andò incontro per la sua natura potenzialmente trasgressiva – a tratti eversiva - nei confronti del ruolo tradizionale della donna e del modello di genere del tempo è una delle linee di riflessione critica più perspicua, accanto alla centralità della questione magistrale (Ascenzi, 2021) ed al dibattito relativo all'introduzione della ginnastica nella scuola (Ferrara, 1992) – nel romanzo breve polarizzata attorno gli schieramenti obermanniani e baumanniani. Non ultimo – quella che sarà oggetto di approfondimento nel presente contributo – il tema della percezione della ginnastica femminile come spettacolo e, in quanto tale, inquietante veicolo di emancipazione, in cui il gesto atletico trasmuta la donna da oggetto della passività desiderante maschile in soggetto agente la propria consapevolezza corporea.

2. La *Vulneratrice invulnerabile*

Nelle sue note critiche introduttive all'edizione del 1971, Calvino (1971, p.12). evidenziava segnatamente che «di ginnastica nel racconto se ne parla molto ma poca se ne vede». In realtà della attività fisica, se ne vedono gli effetti nelle conversazioni, nei giudizi, nelle istituzioni, ma soprattutto nel risultato di fisicità prorompente e severa della protagonista, la maestra Pedani.

Il personaggio compare – come si è accennato altrove – nel «Romanzo di un Maestro» (1890), con i tratti sostanziali «assai più alta di lui [Maestro Ratti, il protagonista] larga di spalle e stretta di cintura, stringata nel vestito come un'amazzone; uno di quei bei corpi possenti e agili, di cui a primo aspetto, l'occhio non cerca il viso» (De Amicis, 1890, p. 274). Presente anche il difetto del volto: «[...]un corpo stupendo davvero, al quale non risponde il viso, che era troppo lungo, e il naso un po'schiacciato da una parte» (De Amicis, 1890, p.276). Altrove: «Al maestro ricordò una figura di guerriero con elmo e corazza che aveva visto da ragazzo davanti a un baraccone di statue di cera» (ibidem).

In «Amore e Ginnastica», la Pedani compare all'orizzonte dell'intreccio narrativo egualmente in maniera indiretta, nelle parole del Maestro Fassi – altro insegnante di ginnastica – che ne esalta l'estetica del gesto:

Ma come esecutrice, non ce n'è un'altra. Già, madre natura l'ha fabbricata per quello: le ha dato le proporzioni scheletriche più perfette che io abbia mai viste, una cassa toracica che è una meraviglia. L'osservavo giusto ieri nella rotazione del busto, che faceva per esperimento. Ha la flessibilità d'una bambina di dieci anni. E mi vengano a dire i signori estetici che la ginnastica sforma il bel sesso! Quella maneggia i manubri come un uomo, e ha il più bel braccio di donna, se lo vedesse nudo, che si sia mai visto sotto il sole (AEG, p.3)³⁶.

e nello sguardo di Celzani, il coprotagonista-spasimante che rappresenta una certa piccola borghesia clericale pruriginosa di fine Ottocento.

Felicemente ed appassionatamente consacrata alla causa della ginnastica come principio pedagogico, etico di igiene e civiltà, la ventisettenne insegnante porta avanti la sua missione con fierezza «senza avvedersi né dei mille sguardi che si avvolgevano da ogni parte intorno al suo bellissimo corpo, né delle invidie e delle gelosie che suscitava». Definita «refrattaria all'amore, e quasi priva d'istinto sessuale» «vulneratrice invulnerabile», tale che l'amore potesse essere per lei elemento perturbante l'omeostaticità del «suo bell'organismo solido e sano» (De Amicis, 1890, p. 278), è mancante di senso dell'umorismo, poco avvezza a vestire in modo curato ed il suo portamento virile è motivo di difettosità nella sua complessiva immagine di bellezza possente e travolgente.

Ora, si è più volte scritto che il personaggio di Maria Pedani rappresenti una nuova figura muliebre nella ideale galleria dell'Italia umbertina: tale è, almeno, l'intento dell'operazione della voce narrante, che attraverso la corrispondenza e la triangolazione degli sguardi altrui, compone il ritratto di una nuova classe magistrale, incardinata nella questione femminile, attraverso il precipitato dell'ironia sui discorsi e sulle situazioni dell'intreccio. Tale assunto troverebbe sostegno anche nell'abitudine di De Amicis di raccontare di tematiche di cui ha fatto personale esperienza, come l'entusiasmo verso lo studio e la pratica della ginnastica (Ubbidente, 2013).

In realtà, come si dirà più avanti, è proprio lo sguardo, in particolare sull'estetica del gesto atletico, a disvelare nuovi significati e offrire spunti interessanti di riflessione anche di natura metatestuale.

³⁶ L'edizione di riferimento per le citazioni, abbreviata in AEG con numero di pagina, è E. De Amicis (2010), *Amore e Ginnastica*, Einaudi, 2010.

Nella scansione delle unità narrative del testo, la percezione sociale della protagonista è sostanzialmente affidata al collega-avversario Fassi, che ne stigmatizza per invidia le capacità intellettuali («una bella macchina»), esaltandone quelle di esecuzione al compito: «È veramente una maestra di ginnastica. Non dico per scrivere: ciascuno ha le sue facoltà. E poi, nella ginnastica, come scienza, il cervello d'una donna non sfonda, si sa». (AEG, p.3).

Secondo Fassi, dunque, nel gesto atletico compiuto come atto risiede la forza ed il fascino della Pedani. Tuttavia, della purezza del gesto tout court egli trova un insormontabile confronto con la sua visione professionale – tesa in senso potenziale al gesto e mero calcolo di fama e strumento di orgoglio personale, che si polarizza – inevitabilmente – con una schietta invidia sociale.

Diverso e più articolato è quanto restituisce lo sguardo di Don Celzani, il quale ostinatamente e platealmente invaghito della protagonista, nonostante l'indisponibilità dell'interessata, è esaltato dall' "eidolon" atletico di lei (ad esempio, «braccia gagliarde che scattavan nell'aria sopra il suo capo»); la sua tendenza immaginifica lo conduce, infatti, a ripercorrere mentalmente ogni piccolo episodio, anche nel racconto di terzi, in un escalation ossessiva – riconducibile alla limerenza (Bradbury, 2025) – che lo conduce ad un investimento metonimico sull'oggetto (desiderare gli attrezzi usati dalla donna, iscriversi all'attività ginnica con conseguenze tragicomiche, studiarne la teoria per sostenere conversazioni con lei), fino al ludibrio sociale degli appostamenti e delle dichiarazioni plateali.

Nell'estetica del gesto atletico egli trova l'acmé dell'esca erotica:

Egli risali sul soppalco, a inginocchiarsi tra la polvere e le foglie secche. col viso all'abbaino, e la vista di lei, che dava allora le sue lezioni col busto scoperto, mostrando nude le larghe spalle e le braccia stupende, lo martoriava; e anche quando non la potea vedere, stava alle volte un'ora a sentir la sua voce, e quei comandi: "Prona, supina, palme in avanti, palme indietro, slancio simultaneo delle braccia" gli risonavano nell'anima come esclamazioni d'amore. (AEG, p.72).

Sul terzo punto di vista, quello del narratore, che vede nelle caratteristiche fisiche, professionali, morali integerrime della Pedani la sintesi di un nuovo modello magistrale femminile, dove la virilità ha una valenza di normalizzazione ed equilibrio psichico nella costruzione dell'individuo (Ubbidiente, 2013), secondo un principio enunciato già dal De Sanctis – estensore del provvedimento 1878, n. 4442, che aveva

introdotto la ginnastica educativa in tutto il sistema scolastico – si osserva che tale modello è costruito come funzionalmente a contrasto, speculare e contrario a quello di Don Celzani, che, oltre al fisico gracile e poco gradevole, presenta una personalità incline all’emotività e un comportamento con scarso controllo nel pubblico e nel privato, una fragilità emotiva, al tempo attribuita alle donne, secondo i dettami dell’*hysterical wave*, che avrà alla fine dell’Ottocento il suo picco massimo (Porter, 2024).

Tale contrasto è reso in modo perspicuo proprio dalla differenza del gesto fisico e dalla coordinazione motoria:

La Pedani fu presa da un principio d’impazienza, e facendo un passo avanti, allungò la mano per pigliar la ricevuta. Per istinto il segretario le afferrò la mano, e fu come una vertigine: cadde ginocchioni d’un colpo e, accecato, supplicando, s’avvicinò furiosamente alle ginocchia di lei, strofinando il viso convulso contro la sua veste. Fu un baleno però: due mani gagliarde sciolsero le sue dita incrocicchiate, e con una spinta virilmente impetuosa lo misero in piedi d’un balzo, sbalordito. (AEG, p.59).

Tratti che consentirebbero all’Autore di predisporre il finale a sorpresa, a tratti non privo di incertezze e difficoltà interpretative per alcuni aspetti criptici³⁷.

Che lo sguardo del narratore, poi, non sia così neutro rispetto ad un certo tipo di atteggiamento verso le donne, lo si intuisce dalla descrizione delle alpiniste tedesche cui De Amicis dedica più di un servizio giornalistico³⁸.

³⁷ Trova consenso l’ipotesi (Cepparrone, 2010); Ubbidente, 2013); che il momento di intimità finale sulle scale tra i due personaggi apra ad una *situationship* non allineata con la coppia tradizionale ed avvenga nel momento in cui Celzani ha acquisito alcune caratteristiche virili (decisionismo, riserbo nei sentimenti, ecc.), e la Pedani una certa disposizione d’animo al sentimento. In realtà, alla luce della riconciliazione finale con l’amica Zibelli – sul cui rapporto con la Pedani, Calvino (1971), in primis, ipotizzava un legame amoroso – tale proposta interpretativa non è del tutto perspicua. Ciò considerato, anche – a nostro avviso – che il mondo interiore della Pedani, sia di fatto, inaccessibile anche al narratore stesso, che fa dire al Ginoni «Una ragazza è sempre un mistero; non c’è che fidarsi al suo viso e all’ispirazione del proprio cuore». (AEG, p.50).

³⁸ «Andiamo: potete ben dire che v’urtano i nervi le donne virili, ma non negare che avreste un gran piacere a vedervi sfilare dinanzi tutte queste; e forse molte volte, durante la sfilata, mentalmente se non altro, mettereste la punta delle dita alla punta delle labbra e poi allunghereste la mano, nell’atto di gettar qualche cosa tra le file» (De Amicis, 1903).

In realtà, a ben guardare, nell'opera si ravvisa una quarta direttrice di osservazione, di carattere contrastivo rispetto a quelle finora prese in esame, rispondente alla stessa Pedani, perché prive di sessismo, pregiudizio e strumentalizzazione:

Alla prima occhiata riconosceva se una ragazza avesse attitudine o no alla ginnastica, esaminava i corpi mal formati, cercava le spalle asimmetriche, i petti gibbosi, gli addomi prolassati, le ginocchia torte e studiava di correggere ciascun difetto con un ordine particolare d'esercizi. (AEG, p.23).

E altrove:

Ed io, oramai, le conosco alla prima occhiata, la prima volta che si presentano, che non è poi tanto facile». (AEG, p.68).

Si tratta di uno sguardo che coglie e accoglie l'altro fenomenologicamente senza alcuna pretesa di oggettificazione del gesto atletico e che contrasta fortemente, ad esempio, con le suggestioni di «delizie mentali» voluttuosamente trasognate, perfino dall'anziano zio di Celzani che presenza a tutti i saggi ginnici delle fanciulle, per fini, ovviamente, meno nobili. Uno sguardo risoluto e concreto di una corporeità gestuale e pedagogica consapevole ed agita per sé e per la gioventù.

In questo sta lo scarto con la collega Zibelli, che rappresentando la corrente obermanniana, con una fisicità gradevole; eppure, appassita che ricorda i ritratti delle insegnanti ne «Il Romanzo di un maestro», mostra la sua inconsistenza caratteriale, soggiacendo alle dinamiche ed ai valori del pensiero dominante, che vuole, in ogni caso, la donna a caccia del solito partito (Ubbidente, 2013; Valentini, 1998).

3. Körperbild e desiderio

Sebbene quello della protagonista sia spesso indicato come un modello femminile nuovo di corporeità, atletico, dunque tipologicamente vicino alla Brunilde Wagneriana (Valentini, 1998), una attenta disamina delle matrici culturali di riferimento indica una cesura meno netta con la tradizione. Partendo dalla constatazione che l'aggettivo virile, riferito ad una donna, trova tracce sia nel lessico manzoniano (riferito a Geltrude, ne i «Promessi Sposi», 1840), che in quello scapigliato (riferito a Rosilde ne «Memorie del Presbiterio. Scene di provincia», 1881), è certamente suggestivo che la, la candida politezza statuaria, l'assenza di imperfezioni e, soprattutto la perfezione armoniosa del körperbild winckelman-

niano riecheggino nell'epifania efrastica della Pedani, come fonte di un piacere estetico visuale e potenzialmente tattile, nella fascinazione erotica, ben rappresentata nella cultura classicistica ed antiquaria coeva (Costazza, 2017). Lo stesso teorico Angelo Mosso (1911), aveva sostenuto nel 1892: «le modelle che servirono per fare la Venere di Cnido e di Milo dovevano certo essere delle donne esercitate nella ginnastica, e nei giuochi». Né sfugge che oltre al corollario di derivazione letteraria evidentemente greco-latina – come ad esempio, l'amazzone guerriera, il braccio bianco della Pedani – l'atteggiamento di Celzani sia quello canonico di un supplice dinanzi alla divinità³⁹.

Il discorso sulla nudità, come ben evidenzia Ubbidiente (2013), conaturato all'ideale classico di bellezza femminile, è ben rappresentato in «Amore e Ginnastica» e disvela nel meccanismo narrativo di rappresentazione del movimento, del gesto atletico, del temporaneamente accessibile – rendendo accettabile ad una platea umbertina la rappresentazione di parti del corpo femminili scoperte – un sottotesto più profondo che – a nostro avviso – va oltre il semplice voyeurismo.

Nella frammentazione narrativa delle parti del corpo della Pedani – che vengono rese una ad una e mai contemporaneamente, sia nella percezione sensibile che nell'immaginazione solitaria – si attiva il dispositivo del desiderio, che dove i dettagli si rincorrono metonimicamente nell'inseguimento della mancanza dell'altro, irriducibile come unità sine-stetica, esaltando i cinque sensi ed evidenziando i limiti del linguaggio, nella dicibilità dell'esperienza – alimentando la tensione stessa del desiderio (Carmagnola, 2014).

Tale aspetto appare ancor più evidente all'esito della trasposizione cinematografica del romanzo breve, a firma di Luigi Filippo D'Amico nel 1972.

Benché l'opera filmica – secondo l'opinione di diversi critici (Ubbidiente, 2013) – non sia riuscita a cogliere la freschezza del libro, il dispositivo di transcodifica sottostante opera una interessante distinzione su due piani di analisi: quello del prodotto cinematografico tout court e quello semiotico della significanza barthesiana.

Cronologicamente, la lavorazione del film coincide con la stagione di fermenti politici e sociali, in cui progressivamente si afferma una nuova modalità di messa in scena del corpo femminile: è attraverso il desiderio

³⁹ Cfr. a titolo esemplificativo: Partenio di Astimelusa di Alcmane (PMGF 3 = 26 Calame): «se mi rivolgesse lo sguardo, se mai .../ fattasi più vicina, prendesse la mano delicata, / subito supplice di quella io diverrei» (Caciagli, 2017, vv. 79-81)

che ha origine e si compie la materia narrativa (De Pascalis, 2019), soprattutto nel cinema di genere, che conoscerà una stagione assai fortunata negli incassi. Si tratta di produzioni di qualità ed autorialità varia, spesso incanalate in filoni ripetitivi, che elicitano un pubblico maschile con il piacere del voyeurismo cameratesco da consumare in una risata di gruppo tra spettatori.

Su questo sostrato, soprattutto in Italia, si afferma, parallelamente un filone che fa della retorica della nostalgia – in particolare della *belle époque* come origine di tutte le nostalgie mediali - aggiornata al comune senso del pudore e ai *gaps* culturali del presente (Morreale, 2008) dove spesso i pattern stilistici come il flou, il ralenti sono slegati dal referente storico cronologico.

Nel caso del film di D'Amico:

[...] l'occhio dello spettatore, non disturbato dalla necessità di cogliere nella recitazione degli attori sottintesi o allusioni, scorre pacificamente sulle strade di Torino, sui salotti soffici e ingombri, sugli oggetti d'epoca scelti con molta cura (Ghiotto, 1977)

Il gesto atletico si disperde nella stasi dei piani americani, dei piani medi e nei pochi semi totali, e il ritmo della parola scritta si diluisce nel fluire ordinario delle inquadrature.

Coerentemente, la comunicazione pubblicitaria del film aggira i pattern sessualizzanti presenti nelle locandine di quegli anni (Di Chiara, 2021), con la proposta di un manifesto garbatamente vintage (uso del tratto invece che dell'immagine fotografica) dove vi è il gesto atletico, ma in un contesto allusivo, in ogni caso.

La salienza del precipitato filmico si apprezza, invece, nelle brevi sequenze dell'epifania del desiderio, dove l'immagine del corpo di Maria Pedani-Senta Berger, in una pura metrica cinematografica, si fa presenza dell'inatteso e proietta «il desiderio al di là di ciò che essa dà a vedere». La sinesteticità del linguaggio cinematografico abilita, così, il passaggio barthesiano dallo *studium* al *punctum* (Barthes, 1980), dove l'immagine costruita sulla retorica della nostalgia lascia spazio al referente, senza mediazioni linguistiche, all'enigma del desiderio di Celzani-Lino Capolichio.



Bibliografia

- Ascenzi A. (2019). *Drammi privati e pubbliche virtù. La maestra italiana dell'Ottocento tra narrazione letteraria e cronaca giornalistica*. Pisa: ETS.
- Barthes R. (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (trad. R. Guidieri). Torino: Einaudi.
- Bradbury P., Short E., Bleakley P. (2025). Limerence, hidden obsession, fixation, and rumination: A scoping review of human behaviour. *Journal of Police and Criminal Psychology*, 40, 417-426.
- Brambilla A. (2025). *Per Edmondo De Amicis. Uno scrittore europeo fra letteratura e impegno civile*. Milano: Biblion.
- Brunetta G. P. (2007). *Il cinema italiano contemporaneo. Da «La dolce vita» a «Centochiodi»*. Roma-Bari: Laterza.
- Caciagli S. (2017). Chi ama Astimelusa? Gli attori di Alcman PMGF 3 nel loro contesto. In Caciagli S. (a cura di), *Eros e genere in Grecia arcaica* (Eikasmos Studi 28) (pp. 51-84). Bologna: Pàtron.
- Cepparrone L. (2010). La ginnastica in condominio. Su «Amore e ginnastica» di De Amicis. *Studi e problemi di critica testuale*, 80, 181-214.
- Costazza A. (a cura di). (2017). *Il romantico nel classicismo / Il classico nel romanticismo*. Milano: LED.
- De Amicis E. (1890). *Il romanzo d'un maestro*. Milano: Fratelli Treves.
- De Amicis E. (1903, aprile). Le grandi alpiniste tedesche. *Il Secolo XX*, 2(4).
- De Pascalis I. A. (2019). Cartografie immaginarie e politiche sessuali in *Mimi metallurgico ferito nell'onore*. In Parigi S. (a cura di), *Cinema e identità italiana* (pp. 211-220). Roma: Roma TrE-Press.
- Di Chiara F. (2021). *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Ferrara P. (1992). *L'Italia in palestra. Storia, documenti e immagini della ginnastica dal 1833 al 1973*. Roma: La Meridiana.
- Ghiotto R. (1977, 18 dicembre). [Recensione film "Amore e Ginnastica"]. In *L'Espresso*, n. 50 (copertina: "Scioperi che fanno arrabbiare").

- Guazzoni D. (2017). L'insegnante femminile di ginnastica-educazione fisica nel processo di emancipazione femminile piemontese. *La Camera Blu*, 17, 283-306.
- Morreale E. (2009). *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*. Roma: Donzelli.
- Mosso A. (1911). *L'educazione fisica della gioventù – della donna*. Milano: Fratelli Treves.
- Porter R. (2024). THREE. The body and the mind, the doctor and the patient: negotiating hysteria. In *Hysteria Beyond Freud* (pp. 225-285). Berkeley: University of California Press.
- Praga E. (1967). *Memorie del presbitero. Scene di provincia*. Roma: Gherardo Casini.
- Ubbidiente R. (2013). Amore e ginnastica tra pagina e schermo. In *L'Officina del poeta. Studi su Edmondo De Amicis* (pp. 259-277). Berlin: Frank & Timme (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik, 4)
- Valentini D. (1998). Amore e ginnastica. *Annali d'Italianistica*, 16, 103-119.

CULTURA ESTETICA E SPORT IN PUGLIA TRA XIX E XX SECOLO

Vittoria Bosna

Università degli Studi di Bari Aldo Moro
vittoria.bosna@uniba.it

1. Introduzione

Un primo modello di educazione fisica si può rintracciare nell'età ellenica che, attraverso la ginnastica, auspicava alla formazione dell'eroe agonale, capo politico e militare, un genere di educazione che andava insieme all'educazione morale e intellettuale e che trovava nei giochi (tra cui quelli Olimpici) (Frasca, 2007) la massima espressione dei valori della comunità. In tempi successivi, si fece riferimento alla ginnastica medica di Mercuriale (*De Arte Gymnastica*, 1569), intesa come uno strumento di cura, di igiene e di prevenzione delle malattie. Poi con Pestalozzi si fece riferimento alla *Gymnastique intellectuelle*, introducendo un insieme di attività e di azioni finalizzate allo sviluppo armonico della persona sul piano "fisico, morale e intellettuale" (Pestalozzi, 1974, p. 203). In questo modo si volle andare oltre la ginnastica fisica, indicando un insieme di attività graduali e integrate per lo sviluppo armonico della persona tesa a collegare corpo, mente e spirito attraverso esercizi progressivi dal più semplice fino al più complesso, una tecnica preparatoria ad una formazione integrale del corpo.

Dall'Unità d'Italia in poi lo sport, in modo particolare l'insegnamento della ginnastica, ebbe un ruolo importante nella formazione fisica e morale degli italiani. Infatti, già Gabrio Casati nel 1859 con l'omonima legge, inserì l'insegnamento della ginnastica nei programmi scolastici sia per le bambine che per i bambini "assumendo la denominazione di ginnastica educativa" (Cagnolati, 2011, p.66). Il saggio ha come obiettivo quello di ripercorrere il concetto di sport non solo da un punto di vista legislativo, nel 1878 De Sanctis propose la ginnastica obbligatoria per tutti, comprese le scuole femminili dove doveva avere "un carattere esclusivamente educativo con norme speciali" (Idem). Importante raccontarne l'effetto legato alla socializzazione e all'indottrinamento, si veda durante il ventennio fascista, il passaggio da

sport elitario a sport di massa, nacquero molte palestre e campi sportivi, in più ogni manifestazione rappresentava un indottrinamento.

Infine, si sottolinea l'attenzione alla cultura estetica femminile nello sport, facendo riferimento agli abbigliamenti sportivi femminili, agli esempi di sport per donne, quindi ai processi di emancipazione derivanti dagli sport e, in particolare dall'uso della bicicletta.

Sono importanti a questo punto anche le ricerche di storia locale, si fa riferimento in tal caso alle vicende della Puglia, con particolare riferimento alla realtà di Bari. Si precisa anche che spesso, in assenza di una chiara e prescrittiva normativa nazionale, l'insegnamento dell'educazione fisica venne introdotto nei programmi degli istituti primari solo grazie all'iniziativa delle singole amministrazioni comunali (Sani, 2003, p. 12).

Nel corso del Novecento la disciplina ha subito notevoli cambiamenti in virtù di contingenze storico-politiche e culturali che, orientando le riforme scolastiche e i provvedimenti ministeriali, hanno determinato un'evoluzione dell'Educazione fisica che da essere vicina al percorso militare, dunque, priva di identità libera da un punto di vista educativo, raggiunse una dimensione disciplinare autonoma nei contenuti e negli obiettivi di apprendimento.

2. Lo sport come strumento di preparazione ai valori nella società: alcuni modelli educativi a confronto

Dopo aver esaminato i contenuti di questi diversi percorsi, è necessario spostare l'attenzione sulle ricadute che lo sport ebbe in realtà locali. Si può dire che nell'Italia meridionale, dove lo sport incontrò molte difficoltà, prima di tutto perché c'erano altri problemi da risolvere come quello dell'analfabetismo, era ancora considerato un fenomeno elitario. Per i figli del popolo non restava altro che rifugiarsi per strada con una palla e praticare il gioco del calcio, oppure far parte dei circoli di parrocchia, gli "oratori" che nel tempo in modo particolare nel Mezzogiorno, hanno salvato generazioni di ragazzi poco fortunati dalla legge impietosa della strada.

Si veda la parrocchia del Redentore in un quartiere popolare della città (AA.VV, 1997, p.484). Poi la Società ginnastica barese pro-patria e agli inizi del Novecento, su iniziativa di insegnanti, creò il ricreatorio Civile dedicato al pedagogista Andrea Angiulli, originario di Castellana grotte (Bari). Questo luogo diventerà nel 1912 una Società ginnastica (come lo è ancora oggi) (AA.VV. 1997, Adda p. 491).

Accanto agli oratori è interessante inserire una breve riflessione sull'operato delle scuole statali come la scuola media Amedeo D'Aosta in Bari per via delle iniziative che nel secondo dopoguerra vennero condotte in tema sportivo. Dai saggi ginnici a chiusura dell'anno scolastico, ai saggi di ginnastica ritmica femminile l'idea dell'allora preside illuminato Adamo Mastroilli, uomo di cultura e noto per la sua passione educativa si mostrò particolarmente vincente. Infatti, in un clima di difficoltà e scarsa scolarizzazione, tentò di attrarre gli alunni e le alunne con iniziative sportive, nelle quali spesso prevaleva un sano spirito di competizione e di agonismo, nonché un polo di attrazione che induceva i ragazzi ad una frequenza più assidua.

Il 7 maggio 1952 venne creata una Associazione dei genitori dell'Amedeo D'Aosta il cui scopo (art.3), consisteva nel "collaborare con la scuola, con tutti mezzi, alla elevazione morale e spirituale degli alunni, attraverso la realizzazione di tutte quelle opere ed iniziative che valgano ad attuare le finalità che la scuola persegue nel campo, istruttivo, ricreativo, sportivo e assistenziale" (AA.VV., 1997, p.300).

Molte iniziative si susseguirono nella scuola media statale, tutte volte a creare aggregazione, motivazione, spirito di squadra ed anche agonismo. Si parlò in tal senso di saggi agonistici di ritmica e pattinaggio per le ragazze, tornei come quello di "palla rilanciata maschile e femminile". Insomma, possiamo affermare che questa esperienza di sport in ambito scolastico ha offerto per lungo tempo negli anni del secondo dopoguerra un modo di stare insieme al di là dell'oratorio.

Accanto allo Stato nelle scuole e al socialismo nelle associazioni dei lavoratori, anche la Chiesa contribuì alla diffusione dello sport e della ginnastica riconoscendone potenzialità educative. La Federazione delle Associazioni Sportive Cattoliche Italiane (FASCI), nell'atto di riunire tutte le forze sportive cattoliche, ebbe il compito di promuovere una sana educazione fisica, unitamente alla educazione religiosa. Inoltre, lo sport divenne un mezzo di aggregazione importante delle masse popolari e giovanili, come si è già detto. L'attività preferita rimase la ginnastica perché aggrega, ma sviluppa anche spirito di obbedienza. Tra le scuole cattoliche che organizzarono "balli ginnici", unitamente alla semplice educazione fisica, l'Istituto Borea Angeli in Bari (AA.VV., 1997, Adda p.300).

3. Emancipazione e cultura estetica nello sport: il caso della bicicletta al Sud Italia

Lo sport può essere oltre che un modo per educare il corpo e l'anima, anche un'espressione di bellezza e di armonia, come ad esempio la grazia di un atleta in movimento e l'abbigliamento sportivo usato. Infatti, tra fine Ottocento e i primi anni del Novecento l'abbigliamento sportivo iniziò a prendere forma, per esempio con gli sport come il tennis, l'equitazione e la bicicletta praticati dalle élite che influenzarono la moda.

Si pone come esempio il caso della bicicletta, le donne iniziarono a sfidare le convenzioni sociali non solo usandola, ma anche utilizzando un abbigliamento non convenzionale per i tempi, infatti, era prevista una decisa semplificazione degli abiti.

Una nuova cura per l'estetica legata al modo di vestirsi, generando anche una trasformazione fra donne e uomini, per via della rivoluzione culturale in corso, con una mentalità maschilista che "costituiva un tessuto culturale impermeabile alle tendenze emancipazioniste provenienti dall'estero legate anche all'abbigliamento sportivo" (Cagnolati, 2011, p.38). Le donne libere da bustini e gonne lunghe, incominciarono ad usare pantaloni alla zuava, oppure gonne – pantalone per poter pedalare con maggiore facilità, ma ancora piene di pregiudizi.

Cagnolati scrive a tal riguardo, che Susan B. Anthony, femminista attivista statunitense affermò nel 1900 che nulla aveva contribuito ad aiutare le donne ad emanciparsi come il velocipede, per via della sensazione di libertà e di indipendenza che donava (Cagnolati, 2011, p.38). Indipendenza che mal si comprendeva al Sud Italia, dove la cultura tradizionale e cattolica, influenzò moltissimo l'estetica e l'abbigliamento delle donne in bicicletta.

Le donne meridionali dovevano bilanciare la loro voglia di libertà e di indipendenza facendo i conti con le aspettative della società e della famiglia, poiché farsi veder in sella ad una bicicletta era considerato sconveniente e troppo moderno. Quindi, al Sud Italia si incominciarono a vedere donne in bicicletta soltanto nel secondo dopoguerra.

Tutto questo ci conduce a parlare di estetica delle donne, di modernità, ma anche di valorizzazione della loro fisicità e della loro libertà di movimento. Inoltre, si ricordano alcune influenze artistiche dell'*art nouveau* e del modernismo che influenzarono l'estetica delle donne in bicicletta ritraendole con forme fluide e morbide rappresentanti di una modernità ed emancipazione che si stava con fatica realizzando.

4. Conclusioni

L'estensione del processo di comunicazione e di educazione, portato in modo equanime alle nuove generazioni, indipendentemente dal sesso, si rileva proprio nelle attività sportive e con l'approccio alla corporeità. Questo contribuì fortemente alla costruzione del processo a democratico e paritetico fra i generi.

Bibliografia

- AA.VV., (1997). *Società cultura e sport. Immagini e modelli in Puglia dall'antichità al XX secolo*, Adda: Bari.
- Becchi E. (a cura di) (1974). *Popolo, lavoro, educazione di Johann Heinrich Pestalozzi*, La Nuova Italia: Firenze.
- G. Bonetta, (1990) *Corpo e nazione L'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale*, FrancoAngeli: Milano.
- Cagnolati A. (a cura di) (2011). *Donne in bicicletta. Una relazione pericolosa?* Roma: Aracne.
- Cereda F. A. (2016). Attività fisica e sportiva a scuola: tra l'educazione della persona e le necessità per la salute, *Formazione e Insegnamento*, 14, 2, 345-356.
- D'Elia F., Raiola G., (2019). La progettazione delle attività motorie e sportive nella scuola italiana, *Formazione e Insegnamento*, 17, 2, 25-37.
- Frasca R., (a cura di), (2007), *Religio athletae. Pierre de Coubertin e la formazione dell'uomo per la società complessa*, Roma: Società Stampa sportiva.
- Sani, R. (2003). Scuola e istruzione elementare in Italia dall'Unità al primo dopoguerra: itinerari storiografici e di ricerca. In Sani, R., & Tedde, A. (Eds.), *Maestri e istruzione popolare in Italia tra Otto e Novecento. Interpretazioni, prospettive di ricerca, esperienze in Sardegna* (pp. 3-17). Milano: Vita e Pensiero.

BIO-BIBLIOGRAFIA DELLE AUTRICI/AUTORI

Andrea L. Baldini è Changjiang Chair Professor presso la Scuola d'Arte dell'Università di Pechino. Ha conseguito un dottorato in Filosofia alla Temple University e un dottorato in Scienze del testo presso l'Università di Siena, affermandosi come studioso di rilievo internazionale nei campi dell'estetica, della filosofia dell'arte, della cultura visiva urbana e del diritto dell'arte. La sua ricerca indaga l'intersezione tra creatività, diritto e politica, con particolare attenzione a graffiti, street art, arte pubblica e patrimonio culturale. È autore di tre monografie, tra cui *A Philosophy Guide to Street Art and the Law*, e pubblica su riviste internazionali di riferimento in filosofia, estetica e visual culture. Attualmente sta completando il progetto editoriale *Radical Graffiti in China: Hidden Transcripts of Spray-Can Calligraphers*. È inoltre fondatore e redattore capo di *East Asian Journal of Philosophy* e ha contribuito alla costruzione di reti accademiche, conferenze e piattaforme di collaborazione tra Europa e Asia orientale. Accanto all'attività universitaria, si occupa di pratiche curatoriali e politiche culturali, partecipando ai dibattiti su proprietà intellettuale, accesso e libertà artistica nelle società contemporanee.

Vittoria Bosna è Professoressa Associata in Storia della Pedagogia presso l'Università di Bari "Aldo Moro", dove insegna anche Letteratura per l'infanzia. Idonea alla funzione di Professoressa Ordinaria nel suo settore scientifico-disciplinare, è responsabile scientifico di vari programmi Erasmus e fa parte di numerosi comitati scientifici, con particolare interesse per l'internazionalizzazione della ricerca storico-educativa. Docente in vari corsi e master in Italia e all'estero, collabora a progetti accademici e culturali su tematiche di genere, etica e pedagogia. È membro attivo di associazioni scientifiche come SIPED e CIRPAS ed è autrice di numerose pubblicazioni su temi educativi e storici.

Matteo Cacchiarelli è laureato in filosofia presso l'Università di Macerata. Ha conseguito il dottorato di ricerca in scienze dello sport (linea di ricerca in pedagogia ed etica dello sport) presso l'Università di Roma "Foro Italico". Si dedica allo studio della trasmissione dei valori e all'influenza dei comportamenti genitoriali sui figli e le figlie nelle competizioni sportive giovanili. Tra le sue pubblicazioni si segnala la monografia *Sport e fenomenologia. Dall'evento al corpo* (2017) oltre a contributi ap-

parsi su riviste dell'area delle *sport humanities*, nei quali ha approfondito, tra l'altro, il tema della creatività nella performance sportiva. Già atleta pallavolista e giocatore di serie A nel ruolo di libero, campione d'Olanda, lavora attualmente come allenatore presso la società sportiva Colombier Volley, in Svizzera.

Anna Consiglio è dottoranda di ricerca in Psicometria presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" e cultrice della materia in Storia dell'estetica presso lo stesso ateneo. I suoi interessi di ricerca riguardano i processi di umanizzazione della cura attraverso l'arte, le architetture e l'art therapy nei contesti sanitari, nonché la storia culturale e del patrimonio, con particolare attenzione all'architettura religiosa pugliese e alla memoria della Grande Guerra sul fronte adriatico. È autrice di numerose pubblicazioni e di contributi di carattere metodologico dedicati agli archivi partecipati e alla costruzione della memoria collettiva.

Patrick Findler ha conseguito il BA presso la Simon Fraser University e il MA e il PhD presso la University of California, Davis. I suoi interessi di insegnamento e ricerca riguardano l'etica, la filosofia dello sport e la metafisica. È co-autore, con Doran Smolkin e Warren Bourgeois, del volume *Debating Health Care Ethics: Canadian Contexts*, attualmente in preparazione della terza edizione. La sua ricerca più recente si concentra soprattutto sulle questioni etiche connesse alla pratica degli sport pericolosi. Attualmente è Visiting Scholar presso l'Università di Roma "Foro Italico".

Luca Grion è professore associato – abilitato alla funzione di professore ordinario – di Filosofia morale presso l'Università degli Studi di Udine e presidente dell'Istituto Jacques Maritain. La sua ricerca si concentra sui principali snodi dell'etica contemporanea, con particolare attenzione alle trasformazioni introdotte dalla tecnica, al postumano, alla neuroetica e ai temi del potenziamento umano; si è inoltre occupato di etica dello sport, con specifico interesse per la questione del doping. È direttore della SPES – Scuola di Politica ed Etica Sociale (Arcidiocesi di Udine) e co-direttore di *Anthropologica. Annuario di studi filosofici*. Affianca all'attività accademica un impegno divulgativo, collaborando con *La Repubblica dei runner* attraverso interventi dedicati all'etica dello sport.

Emanuele Isidori è Professore Ordinario di Pedagogia Generale e sociale presso l'Università di Roma "Foro Italico", dove dirige il Labora-

torio omonimo e insegna anche Etica e Filosofia dello sport e dell'educazione Olimpica.

Martina Petrini è dottoressa in ricerca e ricercatrice a tempo determinato presso il Dipartimento di Scienze Filosofiche, Pedagogiche e Sociali dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. I suoi interessi di ricerca muovono dalla filosofia dell'educazione e si concentrano sul rapporto tra educazione, movimento e corporeità e sulle potenzialità inclusive delle attività motorie e sportive, con particolare attenzione alla formazione degli educatori sportivi e degli insegnanti di educazione fisica. Il suo percorso di ricerca si avvale anche di un background sportivo nell'Atletica Leggera, in qualità di atleta e istruttrice.

Sonia María Martínez Castro è docente presso l'Università Internazionale de La Rioja (UNIR), Spagna, dove ricopre attualmente il ruolo di Direttrice Accademica. Dopo aver conseguito la laurea in Geografia e Storia, con specializzazione in Storia Moderna, ha ampliato il proprio percorso formativo ottenendo un diploma in Magistero, un post-laurea di Abilitazione Pedagogica, un Master in Bioetica e un Dottorato di Ricerca nell'ambito delle scienze sociali e dell'educazione. Docente dal 2010, ha maturato esperienza nell'insegnamento in corsi di laurea, master e formazione professionale. Dal 2018 ricopre incarichi dirigenziali, tra cui quelli di Vicepreside e Direttrice dei corsi di Educazione e Formazione Professionale per l'Infanzia. Le sue ricerche si concentrano sui processi di insegnamento-apprendimento, sull'educazione ai valori e sulle politiche educative, a livello sia nazionale che internazionale. Attualmente insegna nel Master Universitario in Didattica Universitaria Avanzata presso la sua Università.

Antonio Sánchez Pato è docente presso la Universidade de A Coruña e svolge attività didattica anche presso UNIR - Universidad Internacional de La Rioja. Filosofo dello sport e studioso di etica ed educazione in ambito motorio-sportivo, ha partecipato a 41 progetti di ricerca (responsabile scientifico in 10) ed è autore di 60 articoli scientifici, 30 capitoli e 31 libri; conta inoltre circa 160 contributi a congressi e oltre 110 tra conferenze e seminari. Ha ricevuto il Premio per l'Innovazione di European Athletics. La sua formazione comprende la laurea in Filosofia presso la Universidad de Santiago de Compostela, la laurea e il Dottorato Europeo in Scienze dello Sport, ed è Allenatore Nazionale di Atletica della Real Federación Española de Atletismo. Ha maturato oltre

vent'anni di esperienza accademica e gestionale presso UCAM - Universidad Católica San Antonio de Murcia, ricoprendo incarichi di responsabilità in ambito dipartimentale e nella direzione di percorsi master e dottorali. Le sue ricerche si concentrano su filosofia dello sport, educazione ai valori, violenza nello sport e carriera duale; ha fondato e coordinato il gruppo Areté: Educación física, salud y rendimiento e guida attualmente il gruppo Nike.

Roberto Terrosi Roberto Terrosi ha compiuto studi in Storia dell'arte e Antropologia presso l'Università di Roma "La Sapienza" e ha conseguito la laurea in Filosofia e il dottorato di ricerca in Filosofia presso l'Università di Roma "Tor Vergata". Negli anni Novanta ha partecipato attivamente al movimento cyberpunk italiano, curando iniziative culturali e collaborando con la rivista Codici Immaginari. Ha successivamente sviluppato un profilo accademico articolato e internazionale, svolgendo attività di insegnamento e ricerca in diverse istituzioni universitarie in Italia e in Giappone, tra cui l'Kyoto University, la Tohoku University e la Tokyo University of Foreign Studies. I suoi interessi scientifici si collocano all'intersezione tra estetica, antropologia filosofica e tecnologia, con particolare attenzione ai mutamenti delle categorie del bello e dell'arte nell'orizzonte della contemporaneità tecnico-culturale. È autore di numerosi contributi in forma di monografie e articoli su tali tematiche. Tra le principali pubblicazioni si segnalano: *La filosofia del postumano* (1997), *Storia del concetto d'arte* (2006), *La bellezza in Oriente* (2014) e, più recentemente, *A New Cultural Theory of Aesthetics* (2023).

Maristella Trombetta è docente presso l'Università di Bari "Aldo Moro", si è laureata con lode in Estetica con una tesi su Baltasar Gracián e il Barocco, perfezionandosi in Etica Sociale presso le Università di Valencia e Braunschweig. Ha partecipato a progetti ministeriali sull'estetica settecentesca, pubblicando saggi, volumi e curatele. Dal 2004 è Professoressa Aggregata di discipline estetiche, contribuendo alla promozione culturale con mostre e convegni. Attualmente è impegnata in ricerche finalizzate allo studio delle basi neurali della creatività e dell'esperienza estetica.

Summary

Essays in the Aesthetics of Sport is a scholarly collection that consolidates the aesthetics of sport as a rigorous field of inquiry, irreducible to the celebratory rhetoric of the “beautiful gesture” or to purely technical accounts of performance. Across its contributions, the volume argues that sport generates meaning through embodied events that are at once rule-governed and radically contingent: actions become aesthetically salient not simply because they display grace or efficiency, but because they appear as intelligible forms—figures of effort, risk, mastery, vulnerability, belonging—within historically and socially situated “competences of looking.” In this sense, the book treats sporting experience as a cultural and educational phenomenon: what is admired, narrated, remembered, and shared in sport is shaped by interpretive communities, media devices, and normative frameworks, all of which participate in the production of value.

A central thread running through the essays is the claim that sporting beauty is inseparable from fallibility. The fascination of sport, the volume contends, would evaporate in a world where outcomes could be technically guaranteed or optimized without remainder. Aesthetics therefore emerges at the threshold where intention meets resistance: the resistance of the body, of the opponent, of the environment, and of time itself. Many chapters develop this insight by distinguishing event from function and by emphasizing the “internal goods” of sporting practices—those forms of excellence that can be recognized only from within the logic of a discipline and its constitutive rules.

Under this perspective, elegance is not the exclusive or even primary criterion of beauty. What becomes admirable may be economy of movement, creative improvisation under constraint, the courage to inhabit uncertainty, or the capacity to transform error into solution. The book thus proposes an aesthetics of measure—an education of perception oriented toward limits—standing in critical tension with contemporary imaginaries of boundless efficiency, technological enhancement, and performance at any cost.

The volume also expands the aesthetic horizon of sport beyond classical models of harmony by exploring the roles of the sublime, of environmental exposure, and of spatial practices. Sporting meaning is shown to arise in the encounter with forces that exceed control—mountain, sea, weather, urban architecture—where the athlete’s vulnerability becomes a decisive component of experience. In this direction,

the essays address modern and emergent practices such as parkour, where the city is not a neutral backdrop, but a repertoire of possibilities rewritten by movement. Here, aesthetics becomes inseparable from politics of space: bodies redistribute what can be seen and done, altering the sensory order of everyday environments.

Finally, *Essays in the Aesthetics of Sport* foregrounds the mediations through which sport becomes visible and culturally durable. Images, narratives, and iconographies are not merely representations but active operators that select, intensify, and stabilize forms of admiration and recognition. By insisting on a “grammar of the gaze,” the collection encourages a reflective stance toward the ways in which spectatorship, storytelling, and institutional discourse shape aesthetic judgement.

Overall, the book offers a coherent theoretical platform and a set of conceptual tools for researchers in sport humanities, philosophy, and pedagogy. It demonstrates that sport’s aesthetic dimension is not an accessory to its ethics and education, but one of the principal sites where values are sensed, learned, contested, and transmitted.