



Citation: Eduardo Lautaro Galak (2022)
La configurazione di una grammatica
corporale. Il visibile, l'invisibile e il non
visibile come fondamento delle imma-
gini e dei corpi in movimento. *Rivista di
Storia dell'Educazione* 9(2): 87-95. doi:
10.36253/rse-12800

Received: February 11, 2022

Accepted: November 2, 2022

Published: February 1, 2023

Copyright: © 2022 Eduardo Lautaro
Galak. This is an open access, peer-
reviewed article published by Firenze
University Press (<http://www.fupress.com/rse>) and distributed under the
terms of the Creative Commons Attri-
bution License, which permits unre-
stricted use, distribution, and reproduc-
tion in any medium, provided the origi-
nal author and source are credited.

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

Competing Interests: The Author(s)
declare(s) no conflict of interest.

Editor: Rossella Raimondo, Università
di Bologna.

La configurazione di una grammatica del corporale Il visibile, l'invisibile e il non visibile come fondamento delle immagini e dei corpi in movimento¹

A bodily grammar configuration The visible, the invisible, and the non-visible as the foundation of images and bodies in motion

EDUARDO LAUTARO GALAK

Università Nazionale di La Plata - Università Nazionale Pedagogica - CONICET (Argentina)
eduardo.galak@unipe.edu.ar

Abstract. The birth of cinematography as a device that acts on bodies allows us to think of informative documentary cinema as a resource to understand what is considered right to show and interpret the senses of reality that we intend to project through this show. With the mass production of celluloid-based films in the 1920s and 1930s, moving images gave new meaning to what can be considered correct movement, thereby establishing a bodily grammar. That implies methods, sequences, distances, and distinctive harmonies: film editing has produced particular ways of perceiving bodies in motion, articulated in the construction of a correct narrative, with the establishment of certain techniques. For this reason, the proposal is to analyze old images of bodily practices filmed for educational purposes, which represent a succession of documentary shots of people who perform physical activities in front of the camera with the intent of transmitting a message from reproduction. It is thus possible to observe a clear distance with the current registers and a homogenization, succession, and simultaneity of the techniques (corporeal and cinematographic), which produce the configuration of what is visible, invisible, and non-visible in images and in moving bodies. In the background, I propose to think of the oldest surviving moving images of L'École Normale Militaire de Gymnastique de Joinville-Le-Pont, the place where (modern) physical education and the technology that allowed cinema was born, thanks to the works of scientists Étienne Jules Marey and Georges Demeny.

Keywords: Body, Movement, Techniques, Cinematography, Image.

¹ Questo testo è stato pubblicato in spagnolo in Galak, E. (2020). "¿Una gramática de lo corporal? Lo visible, lo invisible y lo no-visible en el fundamento de las imágenes y cuerpos en movimiento. Saberes Y prácticas." *Revista De Filosofía Y Educación*, 5(2), 1-13. Recuperato da: <http://revistas.uncuyo.edu.ar/ojs/index.php/saberesypracticas/article/view/3885>

Riassunto. La nascita della cinematografia come dispositivo che agisce sui corpi ci permette di pensare al cinema documentario informativo come una risorsa per comprendere cosa si ritiene giusto mostrare e interpretare i sensi della realtà che si intendono proiettare attraverso questo spettacolo. Con la produzione di massa di pellicole a base di celluloidi negli anni '20 e '30, le immagini in movimento hanno dato un nuovo significato a ciò che può essere considerato un movimento corretto, stabilendo in questo modo una grammatica del corporale. Quest'ultima implica metodi, sequenze, distanze e armonie distintive: il montaggio cinematografico ha prodotto modi particolari di registrare corpi in movimento, articolati nella costruzione di una narrazione corretta, con lo stabilirsi di determinate tecniche. Per questo motivo la proposta è quella di analizzare vecchie immagini di pratiche corporee filmate con finalità didattiche, in quello che rappresenta un susseguirsi d'inquadrature documentarie di persone che svolgono attività fisiche di fronte alla macchina da presa con l'intento di trasmettere un messaggio da riprodurre. Si può così osservare una netta distanza con i registri attuali e un'omogeneizzazione, successione e simultaneità delle tecniche (corporee e cinematografiche), che producono la configurazione di ciò che è visibile, invisibile e non-visibile nelle immagini e nei corpi in movimento. Sullo sfondo propongo di pensare le più antiche immagini in movimento sopravvissute de L'École Normale Militaire de Gymnastique de Joinville-Le-Pont, il luogo dove è nata l'educazione fisica (moderna) e la tecnologia che ha permesso il cinema, grazie alle opere degli scienziati Étienne Jules Marey e Georges Demeny.

Parole chiave: corpo, movimento, tecniche, cinematografia, immagine.

SEQUENZA INIZIALE

Partendo dalla concezione che ciò che si intende per corpo è scandito dagli usi (teorici o pratici) che gli vengono conferiti, lo scopo di questo lavoro è mettere in discussione le forme in cui storicamente si sono formati i modi di narrare ciò che è corporale. In altre parole, si intende affermare che se i corpi esistono in maniera performativa nelle pratiche (Galak 2019), esiste anche l'intenzione di interpretare le modalità storiche con le quali tali pratiche, che hanno per oggetto i corpi, vengono narrate. Così come è possibile identificare le modalità moderne con le quali si forniscono legittimità e delegittimità ai corpi, stabilendo ad esempio la concezione dominante per la quale lo spirito, la mente o l'anima sarebbero superiori alla carne, l'idea che la materialità fisica sia la rappresentazione stessa del corpo, che l'anatomia sia concepita come il principale fattore condizionante della sessualità o che sia accettato che ci siano pratiche definite secondo sesso, età o classe sociale, è possibile identificare l'esistenza di un modo di narrare le pratiche dei corpi? C'è una logica particolare nei modi d'espone i corpi? Inoltre, se si assume che esistano corpi culturalmente corretti, esistono anche modi corretti di mostrare i corpi in movimento? E modalità non corrette?

Ad un primo rapido sguardo si direbbe di sì: esistono modi corretti per mostrare corpi corretti che eseguono movimenti corretti. Si potrebbe iniziare osservando come ad esempio in ogni trasmissione di mega eventi sportivi viene messo in atto un protocollo che definisce la giusta successione di immagini da mostrare, quando mostrare i replay, gli angoli di ripresa, la durata di ogni cambio di inquadratura, e così via. Tutto ciò che si vede sullo schermo nelle trasmissioni sportive internazionali è protocollato: è protocollato ad esempio inquadrare il

pubblico, ma non tutte le immagini del pubblico vengono mostrate, e non in qualsiasi momento. A differenza di qualche anno fa quando la trasmissione di un evento sportivo poteva fungere da palcoscenico perché qualcuno diventasse famoso o famosa, a partire dai Mondiali 2018, la Fédération Internationale de Football Association (FIFA) ha stabilito da regolamento che non si riprendessero primi piani di donne, soprattutto se considerate di bell'aspetto, a causa delle critiche ricevute per i messaggi sessisti che queste possono trasmettere. Ma ci sono anche immagini che si decide esplicitamente di non mostrare al pubblico: se qualcuno irrompe in campo, le telecamere repentinamente puntano su qualcos'altro, come accadde nella finale di Champions League 2018-2019 a Madrid, quando con l'ingresso in campo di Kinsey Wolanski intento a guadagnarsi un momento di notorietà, la trasmissione ufficiale cambiò rapidamente inquadratura riprendendo un offuscato Jürgen Klopp.

La routine di qualsiasi evento sportivo è regolamentata nel minimo dettaglio. Continuando con l'esempio del calcio, la FIFA ha stabilito che la discesa in campo delle squadre deve avvenire sei minuti prima dell'inizio delle partite e quattro minuti prima del fischio d'inizio queste devono formare una linea per la cerimonia degli inni nazionali². Ciò significa, ad esempio, che la squadra di calcio neozelandese non può mettere in scena la tradizionale "haka" così come si fa prima delle partite di rugby o che, visto che gli inni non devono superare i 90 secondi e quello argentino dura 3 minuti e 40 secondi, i tifosi lo intonino più come un coro che come la propria canzone nazionale.

² Per un'analisi della televisione sportiva, vedere "Espectáculo futbolístico y comunicación televisiva" (2005) e "Realización de deportes en televisión" di Antonio Jesús Benítez Iglesias (2013).

Ora, è interessante capire come si sono formati questi modi legittimi di narrare le pratiche corporee, perché per mezzo di questa narrazione si configuravano forme esplicite, implicite e persino nulle di concepire i corpi, che, ai fini di questo ragionamento, tratteremo come il visibile, il non visibile e l'invisibile alla base dell'immagine in movimento. Per mezzo di una serie di documentari storici sulle pratiche corporee, cercheremo di osservare come il processo che ha portato la cinematografia a entrare a far parte dell'industria culturale, soprattutto a partire dagli anni '20 e '30, abbia portato anche a configurare le prime modalità di proiettare i modi corretti di muoversi sotto forma di esercizi fisici, non solo in termini di riprese – cioè di cosa vale la pena filmare e cosa no – ma anche rispetto alle tre classici oggetti di studio della teoria cinematografica: il piano, l'inquadratura e il montaggio. Nel piano, poiché non è uguale vedere la stessa sequenza di immagini dal basso, dall'alto o dalla prospettiva frontale. L'esperienza estetica delle immagini iniziali di "Garrincha, alegria do Povo" di Joaquim Pedro de Andrade, filmate nel 1962, mostrano il gioco dalla prospettiva del torcedor (tifoso) in un Maracanà che aveva ancora la tribuna popolare sepolta, è molto diversa da quella del piano dal basso (low-angle shot), o dall'alto su tutto il campo (high-angle shot), che non coglie più il dettaglio delle gambe che corrono, ma l'imponenza del povo, il popolo degli spettatori. Nell'inquadratura, perché chiaramente la definizione di ciò che è dentro o fuori dall'obiettivo della fotocamera è un aspetto cruciale della registrazione cinematografica. Se, come direbbe Jacques Rancière (2013), l'obiettivo della fotocamera è la soglia del visibile, si può pensare che funzioni anche come soglia del sensibile, come delimitazione tra visibile, non visibile e invisibile. E, infine, nel montaggio, perché in definitiva è l'ordine delle immagini, quello che Gilles Deleuze (1983) chiamava "Idea" filmica, che organizza il registro sensibile. La sedimentazione di un modo di narrare pratiche corporee, di corretti tipi di piano, inquadratura e montaggio, è ciò che costituisce la configurazione della grammatica del corpo.

IL FONDAMENTO DELL'IMMAGINE DEI CORPI IN MOVIMENTO

Pensare all'ordine delle cose ci induce a rivedere le loro origini, le forme con cui queste sono state organizzate sin dalla propria genesi. L'ipotesi che ne segue è che la riflessione sul fondamento dell'immagine-movimento ci permetta di comprendere i modi in cui la grammatica del corporale si struttura visivamente. In altre parole, il modo in cui viene costruita una corretta immagine in

movimento dei corpi è coerente con la proiezione delle immagini dei corpi nei corretti movimenti.

Individuare con precisione quali siano le prime immagini cinematografiche che hanno registrato delle pratiche corporee è estremamente difficile. Non solo perché si tratta di un oggetto epistemico diffuso, ma anche perché metodologicamente è estremamente complicato ripercorrere tale percorso, dato l'immenso lavoro che richiederebbe il recupero dei primi fotogrammi, la scarsa documentazione e la complessa conservazione di tali documenti. A titolo di esempio, si stima che rimanga solo un decimo del cinema muto prodotto prima degli anni '30. Pertanto, è teoricamente impraticabile individuare esattamente quali siano le prime immagini cinematografiche di attività fisiche, che, seguendo la storia della cinematografia, potrebbero risalire circa alla fine del XIX o all'inizio del XX secolo.

Nonostante questa difficoltà storiografica nell'individuazione delle fonti, è possibile ricostruire la storia del significato di queste immagini: lo sfondo di questa analisi è composto da una serie di filmati storici realizzati nello stesso luogo in cui sono state registrate le prime immagini in movimento. Occorre sottolineare che, in linea di massima, le basi scientifiche del cinema e della moderna cultura fisica hanno una matrice comune dato che due dei padri dell'educazione fisica francese, i fisiologi Étienne Jules Marey e Georges Demeny³, sono gli stessi che, nel loro desiderio di misurare, cronometrare e controllare i corpi utilizzando apparati scientifici, hanno creato l'appareil de chronophotographie, il dispositivo meccanico che di lì a poco avrebbe funzionato come base per l'invenzione del cinematografo. La cronofotografia sviluppata da Marey e assecondata da Demeny consisteva infatti in uno strumento composto da una macchina fotografica montata su un fucile in grado di scattare foto a intervalli di tempo regolari. Le immagini riprese a intervalli costanti, una volta esposte in modo equidistante, hanno dato vita alla cinematografia: la proiezione delle immagini uniformemente alla stessa distanza rende possibile l'effetto del movimento dell'immagine⁴.

In altre parole, il cinema nasce da un'invenzione fisiologica per la misurazione dei corpi, grazie a due scienziati che sono anche considerati precursori dell'e-

³ Alcune fonti si riferiscono a "Demeny" o "Demenji" (Gleyse e Bui-Xuân 2002).

⁴ Per Gilles Deleuze (1983), la rivoluzione tecnica e filosofica scaturita dal cinema è stata quella di aver fuso l'immagine e il movimento in una cosa sola: "immagine-movimento". In effetti, il cinema non è il susseguirsi d'immagini o la rigida riproducibilità meccanica della celluloide, ma piuttosto una struttura che cancella i confini tra i fotogrammi, fondendoli in un tutto, in ciò che Deleuze crede sia l'idea, che non può essere diluita nell'unione tra immagine e movimento.

ducazione fisica francese: Étienne Jules Marey diede vita e presiedette nel 1888 la Ligue Nationale de l'Éducation Physique, mentre Georges Demeny è considerato il padre dell'Éducation Physique Scientifique, educazione fisica scientifica, con una vasta produzione che copre più di due decenni e un ruolo fondamentale nella professionalizzazione di questa disciplina. Inoltre, entrambi hanno collaborato alla creazione della Station Physiologique de Paris a partire dal 1882 nel Bois de Bologne, un'istituzione sovvenzionata dallo stato nazionale francese con lo scopo di studiare i movimenti della macchina umana e animale. Un altro importante set delle prime immagini del cronofotografo, nel quale hanno lavorato Marey e Demeny (Andrieu 2003; Simonet e Veray 2003), fu registrato presso l'École Normale Militaire de Gymnastique de Joinville-le-Pont, una scuola di ginnastica militare creata nel 1852, culla dei primi professionisti francesi della cultura fisica e dell'istituzione che ha influenzato anche altre latitudini come l'Argentina (Scharagrodsky e Gleyse, 2013) o il Brasile (Soares, 1994). Insomma, è possibile osservare una radice comune di razionalità scientifica dei movimenti nella nascita del cinema documentario e in quella dell'educazione fisica⁵.

Le immagini che supportano questa analisi non sono datate con precisione, ma si può presumere che si tratti di un registro visivo realizzato nel periodo tra le due guerre, molto probabilmente la metà degli anni '20. Questa ipotesi si basa principalmente sulla qualità delle immagini e sul fatto che, secondo il titolo iniziale, sono state prodotte da "La cinémathèque Robert Lynen de la Ville de Paris", una società dedicata al cinema educativo creata nel 1925. Seguendo il motto *Faire du cinema un support pédagogique, un spectacle récréatif et un objet de culture* ("fare del cinema un supporto pedagogico, uno spettacolo ricreativo e un oggetto culturale"), questa società si proponeva di concepire la cinematografia come "mezzo sensibile applicato all'insegnamento". Secondo gli archivi de Lynen cinémathèque, ci sono tre film dedicati a lanci, salti e marce, i primi due del 1924 e l'ultimo del 1926, tutti realizzati da Emile Labrély, esperto produttore di materiale scientifico-pedagogico (Cépède 2018) e dall'importante produttore Pathé.

Il luogo dove le immagini sono state girate risulta essere quello in cui l'École de Joinville nella quale Le Pont ha operato fino alla seconda guerra mondiale, che attualmente è l'INSEP, l'Institut National du Sport de l'Expertise et de la Performance, che appartiene al Comitato Olimpico francese⁶. Oltre a riconoscere gli



Fig. 1. Fotogramma di "Le course", La cinémathèque Robert Lynen de la Ville de Paris, circa 1924.

edifici che compaiono sullo sfondo, è possibile apprezzare la trasmissione di discorsi bellici, legati soprattutto al lancio di granate e all'allenamento di forza e resistenza, come per esempio tecniche per sopportare il peso dell'equipaggiamento, consolidando l'ipotesi che le immagini siano state girate in un'istituzione militare come l'École de Joinville.

Si può quindi ipotizzare che queste immagini acquisiscano una certa significatività storica essendo i più antichi filmati girati del luogo in cui sono nate sia l'educazione fisica che il cinema e al tempo stesso essendo fotogrammi che hanno un significato chiaramente pedagogico. Cioè, sono immagini che sono state proposte come potenziali dispositivi didattici da proiettare e riprodurre come modalità corrette. Questo utilizzo delle risorse visive come supporti educativi avviene in un contesto come quello del secondo quarto del Novecento, in cui si assiste a una massificazione esponenziale del cinema informativo documentario come primo mezzo di comunicazione che pone il movimento come suo asse centrale (Serra 2011; Galak e Orbuch 2021), consentendo la configurazione e la riproduzione di un modo corretto di narrare le pratiche corporee.

In modo più diretto: la protocollazione dei modi di narrare un evento che riguarda le pratiche corporee ha come antenato diretto quello che è noto come cinema

⁵ Per approfondire questo aspetto, vedere *La Science en mouvements: Étienne Marey et Georges Demeny (1870-1920)* (Pociello 1999).

⁶ Questa ricerca è il risultato di un'istanza accademica sviluppata in Francia nel 2018, in particolare presso il Centre d'Études, de Documen-

tation et de Recherches en Histoire de l'Éducation (CEDRHE) dell'Université de Montpellier, e che ha reso possibile documentare il materiale filmato dall'Iconoteca dell'INSEP, una collezione situata a Vincennes, alla periferia di Parigi. L'autore ringrazia espressamente Jacques Gleyse per aver promosso questo soggiorno accademico e l'Università Nazionale di La Plata per il finanziamento.

informativo documentario, ovvero le riprese di eventi culturali e la loro proiezione di massa nelle sale cinematografiche. La cinematografia documentaria informativa consisteva in una tecnologia che in passato aveva un'importanza significativa con uno specifico formato, generalmente notiziari settimanali, come registrazione di ciò che accade per trasmettere un messaggio volto a informare, ma allo stesso tempo a formare, una visione della realtà. Un'educazione con lo sguardo, ma anche una formazione dello sguardo, di ciò che vale la pena vedere e di ciò che è corretto vedere (Dussel e Gutiérrez, 2009; Cuarterolo 2015; Galak 2017).

GRAMMATICHE

La cinematografia informativa documentaria ha di fatto configurato performativamente la realtà dalla proiezione di una particolare realtà, avvalendosi dell'istituzionalizzazione di due dei principali fondamenti del registro filmico: omogeneità e simultaneità come tecniche specifiche per raccontare il corporale⁷. Un'omogeneità che è supportata da un'universalizzazione dei significati etici, estetici e politici del corpo, dove l'uniformità è una parola chiave per pensare all'educazione dei corpi, soprattutto in termini morali come metodo di formazione delle sensibilità: essere omogeneo, essere normale, è chiaramente un valore nella prima metà del XX secolo. Questa omogeneità non è un'omogeneità statica, ma piuttosto dinamica: si adatta agli sviluppi dei discorsi politici, estetici ed etici dominanti. In senso cinematografico, si può dire che è un'omogeneità che radica le sue potenzialità nella seguente caratteristica: perché per il cinema si costituisca come tale, sono necessarie non solo immagini uguali e omogenee, ma anche il loro movimento, la loro proiezione a intervalli regolari. Come sostiene Dziga Vertov (1974) nella sua "teoria degli intervalli", il cinema non sono tanto le immagini, ma piuttosto la distanza tra queste immagini, o come sostiene Walter Benjamin (2017), la successione delle immagini permette al cinema di far riposare l'immaginazione dell'osservatore attraverso il fascino dell'immagine.

Mentre il secondo fondamento, la simultaneità, rielabora in parte il significato di Comenius di fare tutto, fare lo stesso, e farlo allo stesso tempo, una logica tipicamente moderna. Non a caso le immagini più ricorrenti di corpi in movimento ritrovate nel cinema documentario informativo del secondo quarto del Novecento sono le tipiche dimostrazioni di ginnastica di massa,



Fig. 2. Fotogramma di "Sauts en hauteur", La cinémathèque Robert Lypsen de la Ville de Paris, circa 1924.

con decine di corpi giovani (maschili) in uno stadio che fanno la stessa cosa contemporaneamente. Tuttavia, le immagini tipiche di centinaia di persone che riproducono gli stessi gesti contemporaneamente non corrispondono ai fotogrammi analizzati della cinematografia educativa di Robert Lypsen. Queste immagini funzionano con finalità didattiche poiché ogni azione è anticipata da una didascalia esplicativa su cosa focalizzare l'attenzione, l'uso delle velocità per romanzare l'analisi della realtà. Sono usati come dispositivo didattico perché un tipo di piano frontale e centrata all'altezza di un osservatore ha la priorità, una inquadratura che attira lo sguardo su ciò che deve essere visto centralmente, un montaggio che mette in sequenza il movimento corretto. Queste immagini, che possono essere viste come una sorta di versione primordiale dell'uso della cinematografia per studiare corpi e movimenti, danno più importanza alla specificità rispetto alla generalità. Mostrano l'importanza di apprendere la tecnica corretta. Ripetute in contesti diversi, da persone diverse, per usi diversi. Ripetute a velocità normale o tramite la tecnica cinematografica dello slowmotion, il rallentatore. Ripetute fino alla stanchezza, ma sempre le stesse. E di nuovo ci appare, passo dopo passo, la gradualità: l'esempio.

Le immagini esibiscono precisamente corpi e movimenti omogenei, simultanei e successivi, che riproducono gli stessi gesti, si vestono in modo identico, e cercano di essere uguali. Quindi, ci appare come il modo di filmare, montare e proiettare le immagini selezionate abbia configurato una grammatica del corporale sul movimento dei corpi e delle immagini: la congiunzione della cattura delle immagini come modo di registrare la realtà e

⁷ Per approfondire questo punto, vedi "Corpo, modernità, immagine e movimento. La formazione della percezione estetica e politica del corporeo" (Galak 2019).



Fig. 3. Fotogramma di “Sauts en hauteur”, La cinémathèque Robert Lynen de la Ville de Paris, circa 1924.

l'educazione del corpo come risorsa politica hanno fatto della cinematografia documentaria un dispositivo per la riproduzione di una razionalità scientifica dei movimenti, una razionalità che consente di esibire la corretta simultaneità e omogeneità che forgia una grammatica del corporale.

La grammatica, intesa come arte di parlare e scrivere correttamente in una data lingua, sta all'origine del modo in cui, per noi come per gli altri, il mondo viene ordinato. Come è noto, il linguaggio ha la caratteristica di dare un nome alle cose a condizione di astrarle, privandole di tutte le loro proprietà. Senza confonderlo con la fissazione per il lessico, il linguaggio diventa chiaramente universalizzante quando soggetta la parola alla cosa⁸. Tuttavia, non si tratta di parole e cose che si intendono tematizzare, né del linguaggio stesso, ma piuttosto di grammatica in senso figurato, come quell'insieme di norme che prescrive gli usi corretti, ma soprattutto l'ordine corretto di quegli usi⁹. Partendo dal riconoscere che la grammatica prescrive i suoi stessi limiti, determinando gli ordini che non possono essere sovvertiti. In base a questo senso figurativo della grammatica, negli ultimi tempi si sono sviluppati vari usi concettuali: diversi autori fanno riferimento alla grammatica di ogni lingua, alla grammatica del pensiero, alla grammatica sentimentale, eccetera.

Prima di proseguire su questa grammatica del cor-

porale, è opportuno fare un breve accenno alla grammatica visiva. Quest'ultima può essere interpretata come l'effetto di un ordine d'immagini percepito come prestabilito. Questo è ciò che nel caso del cinema risulta dal montaggio, ciò che Gilles Deleuze (1983) chiama l'idea cinematografica. Questa grammatica visiva ordina le immagini in un modo particolare, seguendo una narrazione senza la quale il messaggio da trasmettere non sarebbe compreso. Vale la pena fare un semplice esempio: senza i messaggi “sei anni dopo” o “tre mesi prima” che compaiono nei film, la narrativa del film molto spesso non verrebbe compresa. Ed è per questo che la logica della grammatica visiva cinematografica, come in quasi tutte le narrazioni, è cronologica. Senza che nessuno spieghi nulla in anticipo, quando si osserva una sequenza che ne segue un'altra, si interpreta automaticamente che la seconda è preceduta dalla prima. Senza questo passaggio, la trama non potrebbe essere compresa. In breve, la grammatica visiva governa le immagini ordinandole in modo comprensibile, adattandole alle regole incorporate.

La seconda grammatica che vale la pena affrontare è la cosiddetta grammatica scolastica. La nascita dei moderni Sistemi Educativi, come braccio fondamentale dell'istituzionalizzazione dell'educazione per la riproduzione della politica, è emersa in tutti gli Stati-nazione seguendo tre direzioni: gradualità, omogeneità e simultaneità nell'insegnamento. Questo è in parte ciò che Larry Cuban e David Tyack chiamavano grammatica scolastica o grammatica della scolarità: Il modo in cui le scuole dividono tempo e spazio, valutano gli studenti e li assegnano a classi diverse, dividono la conoscenza per materie danno voti e ‘crediti’ come prova del loro apprendimento (Tyack e Cuban, 1995). Una modalità relativamente universale, o almeno percepita come tale, che organizza l'intera griglia curricolare e il lavoro educativo che si svolge nelle scuole, strutturando in modo particolare non solo le condizioni materiali associate al lavoro scolastico, ma anche le condizioni simboliche è costituita dallo stabilire prima quale conoscenza è legittima e quale è illegittima. Si costituisce così il piano di studi e ciò che Elliot Eisner (1985) ha consacrato come curriculum esplicito, implicito e nullo, organizzando le discipline per gradi di priorità, ponendo per esempio la matematica sopra le arti plastiche, la lettura-scrittura sopra il canto, l'educazione civica sull'educazione fisica. Conseguentemente vengono strutturate anche le forme d'insegnamento ritenute valide, relativamente universali, anche se con particolarità diverse a seconda del contenuto. Sebbene questa grammatica scolastica sia caratterizzata da un'elevata stabilità nel tempo e nello spazio, nel definire ciò che è inteso dalla scuola, dallo studioso, dal-

⁸ Tesi che trova sostegno nella lettura classica di Michel Foucault su Le parole e le cose (1966).

⁹ Cioè sull'uso corretto, dato che la grammatica risponde ad una maggiore elasticità rispetto al lessico, così come storicamente lo fa la poesia e il linguaggio delle nuove generazioni.

lo (bravo) studente o dal (bravo) insegnante, Inés Dussel (2003) sottolinea che non si debba cadere in una nozione della grammatica scolastica come universale e astorica, ma piuttosto considerarla un effetto delle contingenze pratiche tradizionali¹⁰.

In questo registro si identifica una grammatica del corporale quando si osserva la presenza di norme accettate tatticamente come relativamente universali che stabiliscono gli usi “corretti” dei corpi. Ovvero, l’insieme delle prescrizioni e delle leggi che regolano la creazione delle strutture che significano i corpi e che li conducono a legittimi aggiustamenti legati alla configurazione del corporale. Questa grammatica del corporale opera attraverso la congiunzione di sensi etici, estetici e politici che ordinano – in tutti i significati del termine – tempi e spazi, concedendo loro le proprietà dominanti che li abilitano a rendere quei tempi e spazi appropriati o, altrimenti, a sanzionarli come inappropriati. Una grammatica del corporale che esercita il suo potere, a sua volta, accreditando o screditando conoscenze, pratiche e discorsi che corrispondono a usi legittimi: ad esempio, configurando il corpo corretto secondo criteri anatomici – come la genitalità che determina i colori da indossare o lo sport da praticare a seconda che tu abbia un pene o una vagina – secondo criteri evolutivi – come le pratiche di routine associate all’essere neonati, ragazzi e ragazze, adolescenti, adulti o anziani – o semplicemente secondo abitudini culturali – come l’uso di vestiti diversi a seconda il tipo di contesto sociale o l’uso di bagni divisi per sessi tra uomini e donne e non per esempio per corporatura tra grassi e magri, o bagni separati per bianchi o neri, come è stato solo 50 anni fa nel paese più civilizzato del mondo. Tutto questo è l’effetto di una grammatica del corporale.

Ora, questa grammatica del corporale è il prodotto di quella che Pierre Bourdieu (2012) chiama la “retorica dell’ufficiale”: quell’azione che gli Stati attuano attraverso le proprie ramificazioni che mostra una (con) fusione di ciò che è strettamente ufficiale-statale con significati che sono performativamente ufficializzati dalla legittimazione del suo mandato e dall’efficacia del suo funzionamento. Come parte di quello stesso dispositivo, si costituisce un quadro che fa dell’ufficiale un sinonimo del legittimo e dell’universale. In altre parole: è la produzione di sensi dominanti interpretati come legittimi, la conversione di ciò che è legittimo in vero e di ciò che è vero in univer-



Fig. 4. Fotogramma di “Les lancements”, La cinémathèque Robert Lyautey de la Ville de Paris, circa 1924.

sale. Questo passaggio dal dominante all’universale configura una legittima (di)visione del sociale: suppone la conformazione di un modo di vedere il mondo, ma è un modo di vedere il mondo duale, che implica l’aver accettato preventivamente, in un modo tacito, anche il suo contrario: è l’effetto di definire le cose per la loro identificazione, ma anche per la loro opposizione. La fissazione delle parole sulle cose è allora prodotta simultaneamente da un’identità della cosa, sebbene sia sempre delimitata da una sorta di “esterno costitutivo”: il suo opposto. Non a caso Bourdieu (1998) definisce questa (di)visione del sociale, in *La Domination masculine*, attraverso l’iscrizione delle condizioni culturali quotidiane percepite come naturali, trasformate nel corpo, incarnate, incorporate. Di fronte a questa (di)visione del sociale, la grammatica del corporale racchiude in un ordine di priorità le sue componenti. Ad esempio, nella ben nota ponderazione della mente sulla forza o, a seconda dei casi, del cuore sulla ragione. Oppure nella valutazione distintiva della temperatura corporea secondo la pratica: la temperanza come moderazione virtuosa dei piaceri e delle passioni carnali è un merito in alcune situazioni (qualcosa del tipo “chi si arrabbia perde”), ma in altre, come nel sesso, l’ardore è apprezzato – ma sempre con moderazione, mai in eccesso –.

UNA GRAMMATICA DEL CORPORALE CHE FONDA L’IMMAGINE-MOVIMENTO?

Ma allora, come si produce questa priorità tra le componenti della grammatica corporale? La tesi che

¹⁰ È possibile individuare in questa “grammatica scolastica” una “lingua scolastica”, che va dal sollevare la mano per essere in grado di parlare, previa autorizzazione da parte dell’autorità, al chiedere il permesso di andare in bagno, passando attraverso il vestiario, fino ai protocolli di saluti in tutti gli eventi scolastici. Tutto ciò costituisce una “lingua scolastica”.

segue è che la ponderazione universale delle cose si apprende come effetto dell'iscrizione d'immagini in movimento: uguali, per tutti e allo stesso tempo. Contemporaneamente, successivamente e in modo omogeneo. È l'affascinante conseguenza dell'aver sovrapposto alla nostra immaginazione immagini in movimento, e quindi di aver adottato un'omogeneizzazione della percezione dei corpi che produce un'universalizzazione estetica (Galak 2019).

La grammatica del corporale riproduce, come tutta la grammatica, un senso cronologico delle sue componenti. Ma oltre a questo, replica dalla grammatica visiva e scolastica i fondamenti della gradualità, successione, omogeneità e simultaneità, tutti percepiti come relativamente universali. Prima d'imparare una mossa, la vediamo. Non è un caso che la dimostrazione di un esercizio sia la principale risorsa di cui storicamente la cultura fisica si è avvalsa. Ciò che si sostiene è che la configurazione di quella grammatica del corporale deve in gran parte la sua efficacia, la sua rilevanza e anche la sua pretesa di universalità alla configurazione d'immagini corrette, di movimenti corretti, su corpi corretti. Deve il suo significato al fatto che la registrazione documentaria della realtà, come risultato della sua esposizione massiccia, simultanea, omogenea e persino sistematicamente scientifica, viene trasformata performativamente nella realtà stessa.

In conclusione si delineano alcune riflessioni sul visibile, l'invisibile e il non visibile delle immagini in movimento di corpi in movimento, tre categorie centrali per pensare alla grammatica del corporale. Innanzitutto ripensare a ciò che è visibile, a ciò che entra nell'inquadratura, ciò che l'immagine mostra, in modo articolato con il piano che permette di generare una percezione, o come si dice colloquialmente: un punto di vista. Il visibile esibisce l'omogeneo, il simultaneo, il successivo: dell'immagine, del concatenamento delle immagini.

In secondo luogo, l'invisibile è inteso come ciò che è al di fuori della soglia del visibile. Anche non sia la stessa, si può interpretare che è analoga alla configurazione della base della soglia del sensibile, che è ciò che è insopportabile, ciò che non può essere visto. Ciò non significa vedere i resti del mondo, ciò che è fuori dal quadro, ma la possibilità di osservare il quadro stesso: la dimostrazione della cornice di ciò che ogni immagine esibisce, può esibire e cessa di esibire. E quindi, i corpi disabili, il torso nudo delle donne, un gesto tecnico mal eseguito, la flaccidità o l'obesità, le smagliature della pelle, un escremento o le mestruazioni sono fuori dal quadro della camera di ciò che il corpo corretto "è". Si può anche sottolineare che ciò che viene tralasciato è l'eterogeneità, a cui si sovrappone una massivi-

tà che universalizza ciò che è normale, come dimostrano le immagini della ginnastica di massa, o una particolarità che insegna lo spazio entro il quale si muove la normalità, così come viene proiettata l'individualizzazione nelle immagini che riprendono una persona e mostrano un gesto tecnico corretto, come nelle immagini analizzate.

In terzo e ultimo luogo, si postula che il non visibile dell'immagine in movimento costituisca il territorio dell'estetica, formi l'immagine che delinea lo spettatore e la sua percezione. La famosa quarta parete che ogni performance ha, che in questo caso è l'interpretazione dello spettatore, è l'effetto della distribuzione relativamente sistematica che risulta dal piano, dall'inquadratura e dal montaggio. Come in quella quarta parete dello spettatore che organizza il visibile, l'invisibile e il non visibile con l'apprezzamento del suo sguardo, questo testo si chiude con l'analisi del suo potenziale lettore, sempre condizionato dalla previsione di una grammatica incorporata.

BIBLIOGRAFIA

- Andrieu, Gilbert. 2003. "L'École de Joinville contrainte au changement (1872-1914)." *Cahiers de l'INSEP*, numéro especial, 31-45.
- Benítez Iglesias, Antonio Jesús. 2005. *Espectáculo futbolístico y comunicación televisiva*. Tesis de Doctorado Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- Benítez Iglesias, Antonio Jesús. 2013. *Realización de deportes en televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Benjamin, Walter. 2017. *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*. Milano: Bompiani.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La Domination masculine*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 2012. *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989-1992*. Paris: Seuil et Raisons d'agir.
- Cépède, Frédéric. 2018. "Cinéma, mesure des émotions et diffusion: le docteur Toulouse, le biologiste Cépède et le service scientifique des établissements Pathé frères (1918-1919)." *1895* 2 (85): 32-51.
- Cuarterolo, Andrea. 2015. "El cine científico en la Argentina de principios del siglo 20: entre la educación y el espectáculo." *História da Educação* 19 (47): 51-73.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma I. L'image-mouvement*. Parigi: Minuit.
- Dussel, Inés. 2003. "La gramática escolar de la escuela argentina: un análisis desde la historia de los guardapolvos." *Anuario. Historia de la Educación* 4: 11-36.

- Dussel, Inés, e Gutiérrez, Daniela. 2006. *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: OSDE.
- Eisner, Elliot. 1985. "Los tres currículos que enseñan todas las escuelas. El currículum nulo", *The educational imagination: on the design and evaluation of School programs*. New York: Mac Millan.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard.
- Galak, Eduardo. 2017. "Educar (con) la mirada. Discursos políticos y sentidos estéticos sobre la cultura física en noticieros cinematográficos." In *Gregorio Weinberg: escritos en su honor*, a cura di G. Ossenbach Sauter, 55-74. Buenos Aires: CLACSO.
- Galak, Eduardo. 2019. "Corpo, modernità, immagine e movimento. La formazione della percezione estetica e politica del corporeo." In *Le pieghe del corpo*, a cura di Antonio Donato, Leonardo Tonelli, Eduardo Galak, 33-52. Milano: Mimesis Edizione.
- Galak, Eduardo. 2020. "¿Una gramática de lo corporal? Lo visible, lo invisible y lo no-visible en el fundamento de las imágenes y cuerpos en movimiento." *Saberes Y prácticas. Revista De Filosofía Y Educación* 5(2): 1-13.
- Galak, Eduardo, e Orbuch, Iván. 2021. *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Gleyse, Jacques, e Bui-Xuân, Gilles. 2002. *L'émergence de l'éducation physique. Georges Demenij (1850-1917) et Georges Hébert (1875-1957)*. París: Hatier.
- Pociello, Christian. 1999. *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Demeny (1870-1920)*. París: PUF.
- Rancière, Jacques. 2013. *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editor.
- Scharagrodsky, Pablo, e Gleyse, Jacques. 2013. "El Dr. Enrique Romero Brest, las visitas a instituciones europeas de formación y el Congreso de Educación Física realizado en 1913 como indicadores de la globalización y la nacionalización de la «cultura física»." *Staps* 100: 89-107.
- Serra, María Silvia. 2011. *Cine, escuela y discurso pedagógico: articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo XX en Argentina*. Buenos Aires: Teseo.
- Simonet, Pierre, e Veray, Laurent. 2003. "L'empreinte de Joinville: 150 ans de sport." *Les cahiers de l'INSEP*, INSEP.
- Soares, Carmen. 1994. *Educação Física: raízes europeias e Brasil*. Campinas: Autores Associados.
- Tyack, David, e Cuban, Larry. 1995. *Tinkering toward Utopia: A Century of Public School Reform*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vértov, Dziga. 1974. *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos.