



www.ec-aiss.it

.....
Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)
.....

© EIC - tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

La sadica cerimonia del cibo nel Mukbang

Giulia Raciti

Abstract

Il nostro testo analizza la cerimonia di *potlatch*, dono e *dépençe* del *Mukbang* e rintraccia dei punti di continuità tra una simile pratica e le retoriche del cinema culinario. Successivamente inquadra il *Mukbang* come dispositivo di socializzazione potmediale che veicola una forma alternativa di convivialità. Infine, evidenzia le modalità di erotizzazione di questa recente frontiera del *food porn* e mette in relazione i regimi del gusto e del disgusto con la *phonè* del godimento sensoriale inscenata dal *performer*.

“La teoria degli alimenti è di grande importanza etica e politica. I cibi si trasformano in sangue, il sangue in cuore e cervello, in materia di pensieri e di sentimenti. L'alimento umano è il fondamento della cultura e del sentimento. Se volete far migliorare il popolo [...], dategli un'alimentazione migliore, poiché l'uomo è ciò che mangia” (Feuerbach 2015, pp. 50,51).

Con simili parole Feuerbach esplicita il nesso fra alimentazione e politica ed evidenzia altresì la dimensione simbolica del cibo, motore di cultura e pensiero. L'universo alimentare dell'uomo, infatti, oltre a essere funzionale a soddisfare un bisogno primario o un godimento sensoriale, è anche e principalmente un sistema di segni (Marrone, 2014a, p. 14). Non stupisce allora che oggi accrescano in maniera esponenziale i discorsi intorno al gusto, rinsaldando di conseguenza la relazione tra gastronomia e media; termometri da cui inferire le nuove tendenze culinarie e della commensalità.

Così, nasce in Corea del Sud, ma si diffonde capillarmente in tutto il mondo, il *Mukbang* – crasi in lingua coreana delle parole: *muk-ja* (mangiare) e *bang-song* (andare in onda) –, recente frontiera del *food porn* nella quale un pubblico pagante partecipa in diretta *online* al convivio pantagruelico di un *performer* gastronomico, chiamato *Bj* (abbreviazione *broadcast-jokeys*), che con sapiente teatralità enfatizza al massimo il piacere sensoriale del gusto, mentre ingolla sino a scoppiare la profusione di portate solennemente disposte nell'agape.

Cercheremo nel nostro saggio di analizzare questa pratica di *food porn* che, rimbalzando dalle piattaforme come *Afreeca TV* e *Youtube*, ai *social*, in particolare *Facebook* e *Instagram*, si è diffusa capillarmente dalla Corea al globo tutto, trovando i più disparati epigoni e provocando veri e propri casi di divismo “dal basso”.

1. Mediatizzazioni del cibo: il cinema culinario “antenato” del *Mukbang*

L'aumento quotidiano di *youtuber* che consumano i loro pasti in diretta online è verosimilmente dovuto al fatto che, grazie all'immediatezza sensazionalistica della rete, ciascuno può facilmente ambire a raggiungere, parafrasando Warhol, i suoi quindici minuti di celebrità.

Non è allora un caso che sia stato proprio il genio della Pop Art statunitense a esibirsi per primo in quella che possiamo considerare una forma *ante litteram* di *Mukbang*, ossia *Burger*, il video in cui Warhol scarta, condisce e consuma un hamburger. In realtà, il cibo è stato da sempre una delle ossessioni del direttore della *Factory*, che nel 1963 firma *Eat*, il film sperimentale di quarantacinque minuti in cui, per l'intera durata, l'artista pop Robert Indiana è impegnato a mangiare – o meglio masticare, succhiare e avere un rapporto amoroso che coinvolge esclusivamente l'orifizio orale – un alimento non bene identificato, simile a un fungo.

Il cinema quindi, ancor prima della rete, è stato il *medium* che ha invitato lo spettatore a “sedersi a tavola”, assolvendo alla funzione di lente riflettente nella quale si sono specchiati i regimi di gusti e le loro sinestesi.

Non potendo nemmeno toccare la complessità dei rapporti tra cinema e cibo – per i cui studi rinviamo, tra gli altri, a Bower (2004), Keller (2006), Bragaglia (2002) –, ci limitiamo in questa sede a chiamare in causa alcuni testi filmici nei quali il cibo è evocato secondo modalità e sistemi di comunicazione apparentabili a quelli che agiscono nel *Mukbang*.

Il *Mukbang*, difatti, si delinea in qualità di dispositivo erotico mediante diverse forme di valorizzazione della bocca, che vanno dal trucco alla *phonè* del godimento, fino alla retorica della degustazione¹. Una siffatta retorica è impiegata in moltissimi film, tra cui ricordiamo *9 settimane e ½* di Adrian Lyne (1986), con riferimento particolare alla scena in cui Kim Basinger è bendata, dunque privata del più corruttibile dei sensi, ovvero la vista, ed è imboccata da Mickey Rourke, il quale le fa assaggiare una varietà di cibi testando la sua capacità riconoscere gli ingredienti. Un gioco estremamente sensuale, insomma, che veicola l'associazione mangiare-baciare presente nel *Mukbang*, poiché indirizza la comunicazione del cibo esclusivamente sulla bocca, enfatizzando il gusto per mezzo della privazione momentanea della vista. Lo slittamento metonimico alla fase orale è inoltre un *topos* ricorrente nella filmografia di Abdellatif Kechiche, che sia in *Cous Cous* (2008) sia ne *La vita di Adele* (2013) indugia sovente in inquadrature incentrate sulla fissazione feticistica della bocca divorante.

Il binomio cibo/gioco sessuale è quindi palesemente presente nelle pellicole sopra citate, mentre, quello cibo/sfida si riscontra distintamente in *Baaria* di Tornatore (2009). Così, nella sequenza della scampagnata l'occhio della m.d.p. indugia su tonnellate di spaghetti al pomodoro, per poi slargare lo sguardo a una folla di persone con le mani legate dietro la schiena che li trangugia avidamente: è il gioco dell'esuberato, dello spreco e dell'eccedenza, sicché vincerà colui che sarà in grado di finire per primo la pasta riversata nella sua spazio. Insomma, è la stessa sfida del *Mukbang*, intesa come *agon*, vale a dire competizione regolata e tesa a trionfare, in cui il gioco si configura come attività rigorosamente separata dal resto della vita e connotata dal mero e gratuito dispendio di energie (Huizinga, 1967). In aggiunta, l'abbondanza smodata di pasta al sugo che giace sul tavolo non può non far venir in mente per assonanza quantitativa quella che probabilmente è la più nota iperbole visiva del cinema – almeno del cinema italiano –, cioè il bicchierone di nutella sovradimensionato, quasi fosse un oggetto firmato da Claes Oldenburg, che “nutre affettivamente” Nanni Moretti in *Bianca* (1984).

Una siffatta retorica dell'esagerazione, marca visiva ricorrente nei banchetti allestiti dal *Bf*, è intimamente connessa alla retorica dell'abbuffata. Come non ricordare, allora, l'abbuffata giocosa di Lino Banfi in *Spaghetti a mezzanotte* di Detto Mariano (1981) o quella di Bud Spencer e Terence Hill in *Io sto con gli ippopotami?*

Ma la giocosità non tarda a trasformarsi nel suo contrario. Così, in *Seven* di David Fincher (1995) l'abbuffata è messa in relazione alla retorica del peccato. Il vizio capitale della gola, che ha indotto un uomo a sformare il suo corpo sino all'obesità, è punito all'insegna della legge del contrappasso, secondo cui chi di gola ferisce di gola perisce, sicché il peccatore è costretto da un giustiziere seriale a

¹ Sul cinema e le retoriche del cibo vedi Fausto C. D'Aloia A., 2014.

mangiare sino a morire. In relazione a questo film non possiamo fare a meno di chiederci quale sia il prezzo che devono pagare gli *showman* del *Mukbang*, i quali per l'appunto sono obbligati dalla regola del gioco stesso a misurare l'abilità della loro pratica sulla capacità di soccombere totalmente ai languori della gola. Invero, crediamo che il *voyeur* gastronomico si ponga la medesima domanda e sia alla perenne ricerca dei segni della gola sul corpo del *Bj*. Tuttavia, il suo desiderio viene il più delle volte frustrato, in quanto le stimate della gola, trasfigurate in tessuto adiposo, raramente si depositano sulla lussureggiante *silhouette* del *performer* che, tra una sezione e l'altra di *Mukbang*, è solito sottoporsi a un massacrante *training* fisico per "evitare di trasformarsi in un maiale"². Lo spettatore ha così l'illusione che sia possibile poter mangiare a dismisura senza ingrassare; senza incorrere cioè nella punizione della gola, ossia l'obesità, segno visivo di una diversità che si installa nella demonizzazione millenaria del sovrappeso.

La retorica dell'abbuffata fino alla morte, stavolta non connessa al peccato bensì al cibo e al sesso, agisce nel masochistico convivio a oltranza officiato dai protagonisti de *La grande abbuffata* di Ferreri (1973) che, in ode a un arbitrario *cupio dissolvi*, scelgono di morire di eccedenza.

E la morte, infine, non può che saldarsi alla retorica del cannibalismo (Colombo F., D'aloia A., 2014), fulcro del film *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* di Greenaway (1989); storia di cinema culinario in cui l'occhio tattile si trasforma in occhio divorante: una donna chiede al cuoco di cucinare il suo amante morto, in modo tale da poterlo mangiare e incorporare per sempre. Si tratta di un gesto estremo d'amore che sarà infine compiuto non la donna, bensì dal marito di quest'ultima. Nella richiesta di cibarsi delle carni del proprio amato si riscontra una letteralizzazione dell'atto metaforico relativo alla "metabolizzazione il lutto", scandagliabile nel *file rouge* che collega il pasto antropofagico consumato nell'orda primitiva (Freud 1973) a quello di Pentesilea (Kleist 1989), che si pasce del cibo di morte dell'amato Achille per saziare la famelica brama amorosa e divenire corpo in più, accresciuto dal pasto dell'Altro.

E sono proprio simili retoriche del cibo, quella cannibalica *in primis*, a essere esplicitamente mobilitate nel dispositivo di erotizzazione del *Mukbang*.

2. Il Mukbang: una pratica di socializzazione postmediale

Nel 2009 un anonimo utente carica in internet un video in cui una persona consuma in solitudine un pasto, conclamando l'inizio di una nuova pratica di *food porn*: "The genesis of Mukbang on the internet are not clear, but it is supposed that Mukbang started on Afreeca TV in 2009 by an anonymous internet user" (Kim 2019). Entriamo così in quella che in Korea del Sud viene nominata come "l'era del *Mukbang*", nella quale ciascuna persona può soddisfare il proprio desiderio narcisistico attraverso la messa in immagine del sé, guadagnare e divenire una celebrità ma, soprattutto, può mitigare la solitudine della propria vita invitando, benché in maniera virtuale, milioni di persone a sedersi a tavola. In merito a quest'ossimorico intreccio di isolamento nel mondo reale e condivisione in quello virtuale, su cui si ipostatizza la specificità del *Mukbang*, scrive Kim: "The contradictory interweaving of the emptiness of actual life and excessiveness of virtual mediation, and actual loneliness and virtual togetherness have brought numerous young people in the state of Mukbang, as one of the few happy, cosy, and accessible space available to them" (Ivi).

Le parole dello studioso sembrano trovare una risonanza con le affermazioni delle *celebrities* di una siffatta pratica di *food porn* intervistate nel documentario *The Food Porn Superstars of South Korea*. Afferma infatti Joon Ha Park, uno dei più rinomati *Bj* del *Mukbang*: "It does feel like a family. [...] In the past eating after work was an important aspect of Korean culture. At present more and more people are living alone and that tradition is fading and people are feeling lonely"³. Dunque, l'isolamento in cui attualmente vivono molti coreani, nonché la conseguente perdita della relazionalità veicolata dalla condivisione del cibo, sono tra le cause principali che hanno concorso a determinare la nascita di questa inusuale pratica alimentare.

² https://www.vice.com/en_us/article/vvx53d/munchies-presents-mukbang

³ https://www.vice.com/en_us/article/vvx53d/munchies-presents-mukbang

Da una simile prospettiva, potremmo dire che il *Mukbang* mobilita un alternativo ritorno alla convivialità, da intendere sulla scia di Illich (1974), ovvero come basilare umanizzazione dei rapporti tra uomo e ambiente. Ma di ambiente si sta parlando? A essere chiamato in causa è quello della cosiddetta “condizione postmediale”, connotata dalla polverizzazione dei media digitali, che perdono la loro natura apparatica e si vaporizzano nell’aria che respiriamo, tale per cui: “I media sono ovunque e noi stessi siamo i media. Ed è per questo che i media non esistono più” (Eugeni 2015, p. 28). Ne deriva che l’ambiente in cui vive l’uomo contemporaneo è letteralmente innervato dai dispositivi (Benjamin 2012, p. 26), estensioni degli organi sensoriali dell’uomo, la cui sensibilità è naturalmente predisposta a prolungarsi negli artefatti tecnici (McLuhan 1965). Si profila per tal via una relazione chiasmatica tra media ambientali e ambienti medialità che, nell’ottica del *couplage* tra l’uomo e la macchina, configura ambienti tecnologici e naturali al tempo stesso, apparentabili al concetto di *milieu associé* proposto da Simondon, secondo cui individuo e società si formano mediante una compenetrazione di sensibilità, tecnica e natura (1958). Onde, nella condizione postmediale sono i dispositivi a configurare l’esperienza, indirizzare le relazioni e divenire sostegni materiali dell’affettività dei soggetti (Eugeni 2017).

Da una tale angolazione, ci è più facile comprendere come la convivialità, metafora della celebrazione spontanea della tavola (Illich 1974), possa essere condivisa in internet, dove il cibo assume sempre un carattere politico (Mangiapane 2014).

Così, il *Mukbang* si connota come pratica atta a condividere, benché virtualmente, il pasto con milioni di spettatori della debordiana società dello spettacolo, che in tempo reale interagiscono tramite *chat* con il *performer*. Il *Bj*, difatti, di tanto in tanto interrompe il suo *show* mangereccio per leggere ad alta voce i commenti scritti dai *viewers*, in modo da creare un senso comunitario tra i fruitori *online*. Insomma, il *Mukbang* si adempie all’insegna dell’*epos* della socializzazione che si esperisce fra le maglie della rete, consentendo a coloro i quali vi partecipino di “abitare” lo stesso luogo e sentirsi parte della medesima comunità. Tuttavia, parlando dell’*epos* della socializzazione, sottolinea Eugeni:

“In una condizione postmediale di legami sociali fluidi, veloci, legati al loro svolgimento presente; legami che non possono spesso contare su un territorio fisico e uno spazio visibile di memorie e di vincolo istituzionali su cui radicarsi; in un simile contesto la rappresentazione del farsi del legame stesso costituisce una componente non accessoria ma, sostanziale del suo effettivo verificarsi e svilupparsi. Il ‘sentire’ il legame sociale nel suo farsi e disfarsi [...] è appunto il nocciolo dell’*epos* della socializzazione” (Eugeni 2015, pp.74-75).

In breve, la logica *social* messa in campo dal *Mukbang* non potrebbe essere compresa senza considerare il radicale cambiamento dei pubblici dei media, i quali non si limitano più a fruire passivamente i contenuti del *web* ma li manipolano divenendo dei *prosumer*, interpreti attivi di quella cultura partecipativa di cui parla Jenkins (2010), costitutiva della società delle reti (Castells 2014).

3. La cerimonia del cibo

Abbiamo visto che, nell’interazione in tempo reale fra gli spettatori e il *performer*, il *Mukbang* si connota in qualità di dispositivo relazionale in grado di creare legami sostitutivi, validi tanto per i *Bj*, che dichiarano: “It’s like a big family”; “I will keep doing *Mukbang* until I have a family”⁴, quanto per i *viewers*, in grado di condividere virtualmente il pasto con lo *showman* di turno.

Ma, dal momento che il cibo è “[...] un sistema di comunicazione, un corpo di immagini, un protocollo di segni” (Barthes, 1960, p. 33), possiamo notare che nel *Mukbang* un siffatto protocollo è rigidamente regolamentato da una parola chiave: eccesso. Straripanti e incontenibili piatti di *comfort food*, infatti, sono ordinatamente disposti nel sontuoso banchetto che il *Bj* allestisce all’interno della propria abitazione. Lo scopo finale dell’iperbolico pasto è per l’appunto quello di ingurgitare queste

⁴ https://www.vice.com/en_us/article/vvx53d/munchies-presents-mukbang

esorbitanti quantità di cibo che trascendono il fabbisogno nutritivo di ogni essere umano, onorando il solo imperativo categorico del *Mukbang*: consumare rigorosamente tutto. Potremmo dire allora che il *Bj* officia una cerimonia di *potlatch* (Boas 2001), finalizzata alla distruzione sacrificale dell'eccedenza; un'eccedenza da esorcizzare, incorporandola sino all'ultimo boccone.

Il *performer*, quindi, si immola nell'altare sacrificale della sua tavola, celebrando un rituale di accumulo e dispendio in cui brucia *en dépence*, divenendo un corpo batailliano che esibisce lo spreco al di là di ogni economia dell'utile e di ogni logica del consumo (Bataille 2015).

Ma, oltre a essere esplicitamente mobilitata l'economia del dono di cui parla Mauss (2002), nella cerimonia del cibo del *Mukbang* agiscono all'unisono due diversi sadismi: quello del *performer*, incentrato sulla valorizzazione della fase orale/cannibalica, legata al piacere libidinale dell'introiezione del cibo (Freud, 1963) e quello degli spettatori che, al primo segno di sazietà dell'*host*, lanciano nel suo piatto monete virtuali convertibili in valuta per esortarlo a mangiare ancora e ancora, testando sadicamente il limite estremo del corpo scenico. A mettere puntualmente in luce il sadismo dei *viewers* è l'esegesi di Tairan:

“With Muk-bang, the viewer never really devours anything. [...] the only sense organ resorted to is the eye, rather than the mouth. Thus, Muk-bang is not about the oral-sadism as such; it is about the voyeurism of the oral-sadism. [...] And given that Muk-bang viewers spend money to make the host ingurgitate more ravenously, their gaze can not only be erotic, but must also be sadistic” (Tairan, 2017 pp. 89, 93).

Il sadismo di questa non convenzionale pratica di *food porn* è perciò da ricercare nella *scopophilia* del *voyeur* gastronomico, la quale si pasce della “golosità cannibale dell'occhio” ben descritta da Bataille sia nella sua *Storia dell'occhio* (1980) – seppur non espressamente – sia alla voce occhio del suo *Dizionario critico*, in cui leggiamo:

“L'occhio, nella raffinata espressione di Stevenson, *golosità cannibale*, è per noi oggetto di una tale inquietudine che non lo morderemo mai [...]. Si dice comunemente “mangiare con gli occhi” [...]. Guardare un oggetto con desiderio è un atto di appropriazione e di godimento. Desiderare è contaminare; desiderare è prendere” (1974, pp. 181-182).

Anche Jean-Paul Sartre parla di golosità cannibale dell'occhio per esplicitare l'unione epistemologica tra conoscenza e alimentazione:

“La mangiava con gli occhi”: frase [...] secondo la quale conoscere è mangiare. [...] Oh filosofia alimentare! Nulla, d'altra parte, sembrava più evidente: la tavola non è forse il contenuto attuale della mia percezione, la mia percezione non è lo stato presente della mia conoscenza? Nutrizione, assimilazione” (1963, p. 279).

Parlare di golosità cannibale dell'occhio equivale, allora, ad assimilare in simbiosi vista e gusto; del resto “il cibo mediatico si mangia più che altro con gli occhi” (Marrone, 2015 p. 4).

Il senso della vista, però, non è da intendersi nei termini di visione a distanza bensì come prossimità contaminate e digestiva, in grado di operare uno slittamento dall'ottico all'aptico. A vivificare ulteriormente la messa in campo di uno sguardo tattile è il *Bj* che, prima di incorporare l'oggetto del desiderio, ossia il cibo, avvicina la pietanza all'occhio della telecamera, in modo tale da interpellare direttamente gli spettatori e creare con loro una distanza intima. Lo *zooming* sulle vivande è perciò funzionale a far emergere la “sostanzialità della materia in sé”: l'alimento, la presunta materia prima del discorso (Ivi, p. 5). Inoltre, a sottolineare con maggiore incisività questo sguardo tattile è il *performer* che, contravvenendo a ogni prescrizione relativa al galateo, tocca il cibo con le mani, leccandosi frequentemente le dita. Invero, possiamo rilevare che le mani del *Bj* non si limitano semplicemente a toccare le vivande ma, parafrasando Didi-Huberman (2014), ne aprono il corpo, nel senso che letteralmente sezionano il bolo prima di inserirlo in bocca, esercitando sul cibo quella coazione a mostrare che Baudrillard addita come osceno:

“Quando le cose diventano troppo reali, spogliate della loro dimensione metaforica, rese fruibili alla vista, poste brutalmente nel reale [...], si cade nell’oscenità. [...] Sicuramente scena, e *osceno* non hanno la stessa etimologia, ma il confronto fra questi due termini è allettante, poiché, quando c’è scena c’è sguardo e distanza, gioco e alterità. Lo spettacolo è in rapporto con la scena. Invece, quando si è nell’oscenità non c’è più scena né gioco: la distanza dello sguardo scompare” (2002, pp. 32, 31).

Il concetto di oscenità non a caso è messo in relazione dal filosofo francese con la pornografia: “La pornografia non maschera assolutamente nulla [...]. In realtà la pornografia non è che il limite paradossale del sessuale. Esasperazione realistica, ossessione maniacale del reale: questo è l’osceno, etimologicamente e in tutti i sensi” (1995, pp. 55-56). Dopotutto, è di *food porn* che stiamo parlando. È doveroso però sottolineare che il *Mukbang* non è una forma convenzionale di *food porn*, in quanto il gusto non è surrogato dalla vista per polimorfia sensibile, ma è esplicitamente chiamato in causa. Insomma, il *Mukbang* coniuga l’ipertrofia del visivo con l’ipertestesia del gusto.

Il *Bĵ*, difatti, teatralizza al massimo il *gustoso* e il *saporito*, forme del linguaggio culinario (Mangiapane, in Marrone 2014b, p. 155) che enfatizza mediante l’accumulo sonoro di masticamenti, risucchi e miagolii. L’estasi sensoriale del *performer* è amplificata oltremodo dai plurimi microfoni posti in bella vista sul banchetto/set, che concorrono a propagare il suono dei trituramenti e i miagolii sensibili di apprezzamento, come anche i frequenti rutti e meteorismi bassi del *Bĵ*, inevitabili segni fisiologici dovuti all’eccesso dell’incorporazione. Ci sembra pertanto che l’*ensemble* acustico messo in scena nel *Mukbang* sia saldamente connesso al corpo a perdere. Per tal via, nel dispendio connotativo di questa performance mangereccia, l’erotismo volge nella sua antitesi: la visione diviene antivisione, il gusto muta in disgusto, l’introiezione richiama l’espulsione. Insomma, nell’incessante ruminare orificiale del *performer* risuona l’eco del ciclo bocca/ano.

4. Gusto e disgusto

Il gusto è dunque rappresentato da una siffatta *phonè* del godimento in cui riecheggia anche la flatulenza della perdita, esito residuale dell’ingestione. Del resto il gusto è il più corporeo dei sensi. Ne deriva che il *Mukbang* deflagra l’interdetto kantiano⁵ e gioca apertamente con la grammatica passionale del gusto mettendo in scena il “corpo proprio senziente come medium di ogni risonanza” (Schmitz 2005, p. 57).

Inoltre, il senso del gusto è anche evocato da una prospettiva specificamente estetica e formale, connessa alla presentazione delle pietanze a livello visivo. Lo sguardo è infatti rapito dalle ciclopiche e policrome vivande che ornano le tavole del *Mukbang*. A un primo acchito, tuttavia, è impossibile cogliere sia la forma sia il contenuto dei molteplici manicaretti, dei quali emerge solo la rilucente e diffusa viscosità. Siamo immersi nella categoria del ricoperto di cui parla Barthes:

“In questa cucina la categoria sostanziale dominante è il ricoperto: ci s’ingegna visibilmente a con forza solo glassare le superfici, ad arrotolare, a sommergere la vivanda sotto il levigato sedimento delle salse, delle creme, dei *fondants* e delle gelatine. Ciò è in rapporto con la finalità stessa della copertura che è di ordine visivo” (Barthes 1974, p. 125).

Parafrasando il semiologo francese, potremmo dire quindi che la cucina del *Mukbang* è essenzialmente una cucina per la vista, fatta da ricoperti e glassati decorativi che travestono la natura degli alimenti; segni di una cucina sintetica che amalgama tutti gli ingredienti senza renderli riconoscibili (Montanari,

⁵ Nel famoso paragrafo 48 della *Critica del Giudizio* Kant accenna al disgusto, che vieta mettendolo in rapporto con l’impossibilità di rappresentazione: “Le furie, le malattie, le devastazioni della guerra, e simili, possono essere cose dannose molto ben descritte e rappresentate nei quadri; una sola specie di cose brutte non può essere rappresentata secondo natura, senza che vada distrutto ogni piacere estetico, e quindi la bellezza d’arte, cioè quelle che ispirano disgusto” (Kant 1994, p. 136).

2004). Una siffatta cucina sintetica è sagacemente apparentata da Mangiapane allo stile visivo del barocco:

“Il barocco [...] punta sulla *non-distinguibilità* degli elementi. La composizione barocca esonda lo spazio della rappresentazione, i contorni degli elementi che la costituiscono sbiadiscono e le forme si ibridano. Attraverso scintillii e giochi di luce, la composizione barocca assorbe gli elementi nel *tutto* della rappresentazione, affastellandoli senza una chiara logica formale”
(Mangiapane, in Marrone 2014b, p. 140).

L'*horror vacui* regna infatti sovrano nei banchetti del *Mukbang*, traboccanti da smisurate portate consumate dal *Bj* all'insegna dell'eccedenza e del dispendio. Mentre si produce in questa cerimonia dello spreco, il *performer* gioca sapientemente con i regimi del gusto, ovvero, passa senza continuità da un alimento all'altro, omogeneizzando sapori e dissapori, gusto e disgusto, capriccio e raccapriccio.

5. *Mukbang: un dispositivo metadiscorsivo*

Nei paragrafi precedenti abbiamo esaminato il rapporto amoroso col cibo rappresentato dal *Bj*, che si esibisce in un'orgia sensoriale volta a relazionare l'ipertrofia del visivo con il tatto e l'udito, cioè con l'iperestesia del gusto, per mettere in scena ciò che abbiamo definito come *phonè* del godimento.

Ma a caratterizzare il *Mukbang* in qualità di dispositivo erotico sono anche i microfoni a vista che, anziché essere miniaturizzati e nascosti allo sguardo dello spettatore, sfoggiano enfaticamente la loro natura apparatica. Non è raro infatti imbattersi in rete in video di *Mukbank* in cui i soli elementi distintamente inquadrati sono i microfoni e la bocca divorante del *performer*, una sineddoche che riflette esplicitamente sul *Mukbang* come dispositivo di seduzione incentrato sulla fase orale-cannibalica. A volte le labbra dell'*host* sono accentuate da copioso rossetto indelebile; marca visiva presente soprattutto in quei video nei quali il *Bj* non è ripreso nella sua interezza ma restituito come *pars pro toto*, ossia solamente per il tramite della bocca.

Un ulteriore marca enunciativa del *Mukbang* sono gli schermi. Nelle cerimonie del cibo officiate dai più rinomati *Bj*, infatti, è possibile notare la presenza di svariati i monitor corredati di *webcam* che, oltre a riprendere l'evento da più angolazioni, divengono dei veri e propri elementi di “scrittura scenica” funzionali a dare informazioni concernenti la produzione e fomentare il metadiscorso (Fabbri 2001). Ma il *Mukbang* si costituisce nel regime schermico non solo a livello produttivo ma anche fruitivo, dal momento che i *voyeur* gastronomici “partecipano” al pasto tramite *pc*, *tablet*, *smartphone*; insomma, godono della convivialità per mezzo di una relazione di interfaccia. I *monitor* esibiti sul set veicolano perciò una riflessione sulla società contemporanea, connotata da una onnipresente pluralità di schermi che ci seducono in senso etimologico, ovvero ci sviano per portarci altrove (Carbone 2016).

Inoltre, a puntare ulteriormente l'accento sulla dimensione metadiscorsiva è la fase propedeutica all'allestimento del banchetto, ossia la cottura delle vivande. Si tratta di un processo che segue un protocollo piuttosto stereotipico, che inizia con la meticolosa descrizione degli ingredienti da parte del *Bj*. Il *performer* informa gli spettatori sulla provenienza geografica degli alimenti, la loro origine animale o vegetale, le proprietà nutritive, sciorinando la sua sapienza culturale, tecnica ed esperienziale, e seguita a indirizzare interpellazioni ai *viewers* mentre procede con i vari passi della preparazione, sino alla trasformazione degli ingredienti in portate. Lo scopo dell'interazione diretta con la materia prima del discorso è dunque costruire una storia attorno ai piatti culinari, in modo da mettere in relazione il piano del cibo e quello dell'esposizione verbale. Per tal via l'enunciazione assume un ruolo rituale che si esplica nella trasfigurazione del racconto verbale in atto scenico (Colombo F., D'Aloia A., p. 89). Invero, nella presentazione degli alimenti che precede al momento del consumo conviviale è possibile individuare tutte le funzioni della comunicazione:

“[...] quella referenziale nella descrizione del cibo manteria-prima, quella sociale nella ritualità della presentazione, quella pragmatica nella guida all'assaggio, quella identitaria nella



sottolineatura della particolarità e unicità della creazione culinaria, quella metacomunicativa nell'esplicitazione del processo di preparazione e della scelta negli accostamenti sul piatto" (*Ibidem*).

Per tal via il cibo diviene un dispositivo relazionale configurante esperienza, condivisione ed esposizione del sé. Ed è proprio dalla capacità di sapersi esporre e "mettere in immagine" che nasce il divismo del *Mukbang*. È il caso, per esempio, di Park Seo-Yeon, una trentaduenne dai capelli rossi e dalla linea invidiabile, che è diventata una delle tante icone del *Mukbang* di fama mondiale. Conosciuta col nome d'arte The Diva, l'amatissima super star del *food porn* guadagna l'equivalente di circa novemila euro mensili grazie ai milioni di spettatori che pagano per assistere ai suoi luculliani convivi di oltre sei ore, nelle quali The Diva ingurgita senza requie e con estrema eleganza tonnellate di cibo⁶. The Diva, similmente ad altri *foodblogger* diventati un fenomeno divistico del *Mukbang*, ha molti epigoni sparsi nei vari continenti. Si registra difatti un aumento crescente di *youtuber* di diversificate fasce d'età (benché vi sia una netta prevalenza di giovani e giovanissimi) e nazionalità che si esibiscono in simili *show* del cibo e, imitando le star del *food porn*, condividono i loro pasti in rete, concorrendo a sdoganare nel mondo il *Mukbang*.

6. Conclusioni

Nella nostra analisi abbiamo cercato di mettere in luce come una simile pratica di *food porn* possa trovare delle filiazioni con le retoriche del cibo spesso impiegate nel cinema culinario. Successivamente ci siamo soffermati sulle modalità tramite le quali il *Mukbang* possa creare dei legami compensativi e fluidi esperiti nella cosiddetta società delle reti all'insegna dell'*epos* della socializzazione postmediale, in cui la convivialità del cibo è virtualmente condivisa con milioni di spettatori tramite dispositivi di interfaccia.

Inoltre, abbiamo provato a esaminare da vicino i regimi del gusto e del disgusto mobilitati all'unisono dal *Mukbang* attraverso l'enfasi estrema della sfera sensoriale, rilevando come quest'ultima sia ottenuta per mezzo dello slittamento dall'ottico all'aptico, e coniughi l'ipertrofia del visivo che vivifica il tatto con l'iperestesia del gusto mediante ciò che abbiamo definito nei termini di *phonè* del godimento.

Infine ci siamo concentrati sulle marche di enunciazione che concorrono a determinare il *Mukbang* in qualità di dispositivo di erotizzazione, una cerimonia sadica e cannibalica, nella quale l'incorporazione del cibo è un atto estremo di *dépense* consumato nell'azzardo di un *Eros* ritmante col suo *Thanatos*.

⁶ https://www.vice.com/en_us/article/vvx53d/munchies-presents-mukbang



Bibliografia

- Barthes, R., “La cuisine ornamentale”, in 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil; trad. it. “La cucina ornamentale”, in *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi 1974
- Barthes, R., 1960, “Pour une psycho-sociologie de l’alimentation contemporaine”, in *Annales*, 16, 5, pp. 977-86; trad. it. *L’alimentazione contemporanea* in G. Marrone, a cura di, *Scritti*, Torino, Einaudi 1998, pp.31-40
- Bataille, G., 1929, “Dictionaire” in *Documents*, n. 4, settembre; trad. it. “Dizionario critico”, in *Documents*, Bari, Dedalo 1974
- Bataille, G., 1967, *Histoire de l’oeil*, Paris, Pauvert; trad. it. *Storia dell’occhio*, Roma, Gremese 1980
- Bataille, G., 1967, *La part maudite: essai d’économie générale*, Paris, Éditions de Minuit; trad. it. *La parte maledetta, preceduto da La nozione di dépense*, Torino, Bollati e Boringhieri 2015
- Baudrillard, J., 1992, *De la séduction*, Paris; Denoël; trad. it., *Della seduzione*, Milano, ES 1995
- Baudrillard, J., 2001, *Mots de passe*, Paris, Le livre de poche Biblio essais; trad. it., *Parole chiave*, Roma, Armando 2002
- Benjamin, W., 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in *Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schwepenhäuser, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a. M.1974-1989, VII.1, trad. it. *L’opera d’arte nell’era della sua riproducibilità tecnica*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e Choc*, Torino, Einaudi 2012
- Boas, F., 1970, *The social organization and the secret societies of the kwakiutl Indians*, New York, Johnson Reprint Corporation; trad. it. *L’organizzazione sociale e le società segrete degli indiani kwakiutl*, Roma, CISU 2001
- Bower, A. L., 2004, *Reel Food: Essays on Food and Film*, London-New York, Routledge
- Bragaglia, C., 2002, *Sequenze di gola, cinema e cibo*, Firenze, Cadmo
- Carbone, M., 2016, *Filosofia schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina
- Castells, M., 2009, *Communication power*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. *Comunicazione e Potere*, Milano, Egea 2014
- Colombo, F., D’Aloia, A., “Gastronomia mediale. Riti e retoriche del cibo nella gastronomia e nella rete”, in Botturi, F., Zoboli, R. a cura di, 2014, *Attraverso il convivio. Cibo e alimentazione tra bisogni e culture*, ebook Social DRM, pp. 88-99
- Didi-Huberman, G., 1999, *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard; trad. it., *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Milano, Abscondita 2014
- Eugeni, R., 2015, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola
- Eugeni, R., 2017, “Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media”, pp. 5-43, in J.-L.Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, a cura di Eugeni R. e G. Avezzi, Brescia, La Scuola.
- Fabbri, P., 2001, *La svolta semiotica*, Roma, Laterza
- Feuerbach, L., 1862, *Das Geheimnis des Opfers oder der Mensch ist was er ißt*, Wilhelm Bolin and Friedrich Jodl, Stuttgart, trad. it. *L’uomo è ciò che mangia*, Torino, Bollati Boringhieri 2015.
- Freud, S., 1919, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke; trad. it. *Tre saggi sulla sessualità*, Milano, Dall’Oglio 1963
- Freud, S., 1972, *Totem und Tabu*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main; trad. it. *Totem e Tabù*, Milano, Garzanti 1973
- Huizinga, J., 1938, *Homo ludens*, Amsterdam, Apress; trad. it., *Homo ludens*, Torino, Einaudi 1972
- Illich, I., 1974, *Tools for Conviviality*, New York, Haper & Row; trad. it. *La convivialità*, Milano, Mondadori 1974
- Jenkins, H., 2009, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge & London, Mit Press; trad. it. *Culture partecipative e competenze digitali: media education per il 21st Secolo*, Milano, Guerini 2010
- Kant., I., 1922, *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig, Meiner, trad. it. *Critica del Giudizio*, Roma-Bari, Laterza 1994
- Keller, TH., 2006, *Food, Film and Culture: A Genre Study*, Jefferson-London, McFarland & Co.
- Kim, Y., 2019, “Sell your lowliness. Mukbang culture and multisensorial capitalism in South Korea”, in L. Lim, H.K. Lee, *Routledge Handbook of Cultural and Creative Industries in Asia*, edizione Kindle 2019.
- Kleist, H., 1917, *Penthesilea*, München, Goltz; trad. it., *Pentesilea*, Torino, Einaudi 1989
- Mangiapane, F., 2014, “Scontri etnici e corpi gloriosi. Mangiare al cinema” in Marrone, G., 2014, pp.133-166
- Marrone, G., 2014, *Buono da pensare*, Roma, Carocci.
- Marrone, G., 2015, “Food porn: l’esposizione del cibo”, in Abbruzzese A. e Massidda D., *Expo 1851-2015. Storie e immagini delle grandi esposizioni*, Torino, Utet, pp. 3-13.
- Marrone, G., 2014a, “Introduzione”, in Marrone, G., 2014, pp. 11-17.



- Mauss, 1923-1924, “Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques”, in *L'Année sociologique*”; trad. it. *Saggio sul dono*, Torino, Einaudi 2002
- McLuhan, M., 1965, *Understanding media: the extensions of man*, New York, McGraw
- Montanari M., 2004 *Il cibo come cultura*, Roma-Bari, Laterza
- Sartre, J. P., 1939, “Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité”, in *Situations, vol I*, Paris, Gallimard; trad. it. “Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità”, in *Che cos'è la letteratura vol. 1*, Milano il Saggiatore 1963
- Schmitz, H., Soht W., 2005, *Hermann Schmitz. Im Dialog. Neun neugierige und Kritische an die Neue Phänomenologie*, Berlin, Xenomoi
- Simondon, G., 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier
- Tairan, A., 2017, “Muk-bang: an Implicit Scoposito-philia”, in *The International Journal of Desire and Curiosity*, n. 01 Spring/Summer, pp.81-93

Filmografia

- La Graine et le Mulet*, (Abdellatif Kechiche, 2007; versione it. *Cous Cous*)
- La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013; versione it. *La vita di Adele*)
- La grande abbuffata* (Marco Ferreri, 1973)
- Seven* (David Fincher, 1995)
- The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (Peter Greenaway, 1989; versione it., *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*)
- Burger*, in *66 Scenes from America* (Jørgen Leth, 1982)
- 9½ Weeks* (Adrian Lyne, 1986; versione it. *9 settimane e ½*)
- Spaghetti a mezzanotte* (Detto Mariano, 1981)
- Bianca* (Nanni Moretti, 1984)
- Baaria* (Giuseppe Tornatore, 2009)
- Eat* (Andy Warhol, 1963)
- Io sto con gli ippopotami* (Italo Zingarelli, 1979)

Sitografia

https://www.vice.com/en_us/article/vvx53d/munchies-presents-mukbang, consultato il 31/05/2019