



Le 120 giornate di Masterchef. Appunti per una semiotica dei dispositivi

Ruggero Eugeni

Questo intervento nasce da un'osservazione empirica, un'esigenza teorica e un'inquietudine politica.

L'osservazione empirica è la seguente. Nella sua analisi di *Masterchef* Marrone (2016: 319-352, in part. 333-334) ha opportunamente sottolineato la gestione "militaresca" del potere all'interno dello show. Si può insistere su questa prospettiva e leggere *Masterchef* come la messa in scena di un *dispositivo di potere*: questa lettura spiegherebbe alcune analogie tra il format del noto talent gastronomico e alcune grandi opere sadiane²: stessi ambienti chiusi all'esterno, regole meticolose, prove, giudizi inappellabili, punizioni, e così via. Di qui l'idea di un confronto tra le due costruzioni discorsive, che occuperà il paragrafo 1.

L'esigenza teorica deriva da una disamina del complesso dibattito sul dispositivo che, pur affondando le sue radici nel dibattito degli anni settanta, ha conosciuto più di recente un consistente revival. Ritengo che la discussione abbia focalizzato bene cosa *sia* un dispositivo, ma abbia omesso di domandarsi come esso *funzioni*. E penso che la ragione di tale esclusione sia l'assenza di un approccio specificatamente semiotico e di conseguenza la mancanza di una componente *narrativa* nell'analisi

dei dispositivi e del loro funzionamento. Affronterò questo aspetto nei paragrafi 2 e 3.

Infine, l'inquietudine politica deriva dalla incertezza circa il senso di una esibizione sostanzialmente ludica e "gamificata" del potere in *Masterchef* – e più in generale nei talent e nei reality show contemporanei. Quanto è da prendere sul serio tale fenomeno? Cosa esso ci dice delle reali trasformazioni del potere nella nostra condizione postmediale? A questo argomento riserverò qualche veloce riflessione conclusiva nel paragrafo 4.

1. Come si costruisce un dispositivo

Inizierò dunque mettendo in evidenza alcuni aspetti che accomunano le costruzioni sadiane e quelle del format *Masterchef*. Lo farò utilizzando come tramite due ulteriori discorsi. Il primo è il film *Salò, o le 120 giornate di Sodoma*, che Pier Paolo Pasolini ha tratto nel 1975 dal libro di Sade. Come ha messo bene in evidenza Roland Barthes, il film di Pasolini al tempo stesso "prende alla lettera" Sade e ne dà una lettura fortemente politica, costruendo un legame analogico tra dispositivi di potere sadiani e Fascismo (con tutti i rischi e i limiti del caso)³. Questa mossa mi porterà a restringere la mia attenzione su *Les 120 journées de Sodome* (1785), un romanzo che incarna al massimo grado i caratteri dei dispositivi sadiani.

In secondo luogo, filtrerò la lettura di questo romanzo attraverso l'analisi che Barthes 1971 fa dell'opera di Sade. In questo scritto come è noto il semiologo francese unifica tre figure di "logoteti" o inventori di lingue (Donatien-Alphonse-François Marchese de Sade, Jean Baptiste Joseph Fourier e Ignazio di Loyola) a partire da quattro grandi operazioni che li accomunano. Interpretaré questi quattro gesti fondativi di una lingua come altrettante mosse di costituzione di un dispositivo – ipotesi che mi sembra autorizzata dall'idea di "lingua" come struttura significante rigida e "fascista" che inquieta Barthes in quegli anni (Marrone 2001). Seguiamo dunque le quattro operazioni di fondazione del dispositivo sadiano e valutiamone l'applicabilità al dispositivo di *Masterchef*.

La prima operazione è l'*isolamento*: "La lingua nuova deve scaturire da

un vuoto materiale" (Barthes 1971: xxii⁴). Nel caso delle *120 journées* tale separazione dal mondo è particolarmente insistita, con una elencazione parossistica di barriere naturali e architettoniche che scandiscono il percorso di accesso al castello di Sillings e ne assicurano la inaccessibilità.

La chiusura sadiana [...] ha una duplice funzione; in primo luogo isolare, proteggere la lussuria dalle spedizioni punitive del mondo [...In secondo luogo essa] fonda un'autarchia sociale. Una volta rinchiusi i libertini, i loro aiutanti e i loro soggetti formano una società completa, fornita di un'economia, di una morale, di una parola e di un tempo, articolato in orari, lavori e feste (Barthes 1971: 6-7)

Un simile isolamento delle microsocietà sadiane è ben espresso da Pasolini nella sua versione cinematografica, con la scelta (soprattutto per gli esterni) di due grandi ville patrizie costruite tra il seicento e l'ottocento (Villa Aldini, sui colli bolognesi e Villa Sorra presso Castelfranco Emilia), dotate di ampi ed esibiti spazi vuoti circostanti.

D'altra parte l'isolamento è anche un evidente carattere di *Masterchef*: nella spazialità esibita dal format televisivo

[...] è in gioco una grande opposizione fra interno ed esterno, /studio televisivo/ e /mondo 'là fuori'/ [...a delimitare e individuare uno] spazio che è separato in modo netto e ipersignificante da tutto ciò che, distinguendosi da esso, gli dona un'identità [...] (Marrone 2016: 328-329).

Il secondo gesto "logotetico" consiste per Barthes nella *articolazione*: perché vi sia un dispositivo occorre disporre di un sistema di elementi di base e di una serie di regole che ne consenta l'aggregazione in unità di ordine superiore. In Sade un simile sistema articolatorio è la condizione indispensabile del godimento: in lui "non c'è erotica [senza un assoggettamento del crimine] al sistema del linguaggio articolato; ma anche [una combinazione delle azioni specifiche della lussuria] secondo regole precise, in maniera da fare di queste serie e gruppi una nuova 'lingua' non più parlata ma agita" (Barthes 1971: 16). Si costituisce in tal modo un modello generativo della lussuria che comprende una serie di com-

ponenti via via più complesse: la *posa*, unità minimale, enumerabile e contabilizzabile; l'*operazione*, che combina differenti pose in figure sincroniche oppure in episodi diacronici; quindi la *scena* o *seduta* che combina più operazioni, per arrivare infine al *racconto* o *dissertazione*.

Questa forte armatura linguistico-narrativa (o, se si preferisce, questo algoritmo per la generazione di racconti erotici) si ritrova esplicitato all'interno delle *120 journées* nelle meticolose forme di enumerazione, classificazione e (si potrebbe dire) "contabilità" dei personaggi, delle loro passioni, delle loro caratteristiche fisiche e morali, ecc. Una stessa complessa articolazione determina d'altra parte la minuta regolamentazione, ora per ora, della giornata a Silling. Pasolini nel suo film riprende questo criterio organizzativo a due livelli: in primo luogo una lunga sequenza è destinata alla illustrazione dei regolamenti, proclamati dal Presidente, affacciato al balcone della villa, alla piccola folla delle giovani vittime riunite nel prato; in secondo luogo, l'intera struttura narrativa del film è improntata alla reiterazione delle stesse unità narrative, in base alla scansione in quattro grandi episodi (Antinferno, Girone delle Manie, Girone della Merda e Girone del Sangue).

Masterchef si basa su una analoga procedura di articolazione: il repertorio di pose prestabilite che costituiscono le pratiche elementari della preparazione culinaria si combinano in unità via via maggiori (la singola prova, la prova complessiva, l'intero episodio). Possiamo d'altronde osservare che una simile articolazione si ritrova ovunque nell'universo del cibo, a partire dal genere della *ricetta* (regole di preparazione del cibo) fino alla costruzione del *menu* (regole di presentazione: Marrone, Giannitrapani 2012).

La terza operazione logotetica consiste per Barthes lettore di Sade nell'*ordinamento*, ovvero

non più semplicemente organizzare dei segni elementari ma sottoporre la grande sequenza erotica [...] a un ordine superiore che non è più quello della sintassi ma quello della metrica.

C'è sempre qualcuno per regolare (ma non per regolamentare) [...] l'orgia, ma questo qualcuno non è un soggetto; direttore dell'episodio, non ne è altro che un momento, niente di più che un morfema di reggenza, un ope-

ratore di frase [...] La vacanza finale [l'estasi sadiana], che è la negazione di ogni economia di ricettamento, si ottiene solo, a sua volta, attraverso un'economia (Barthes 1971: xxxii).

Non bastano dunque una serie di elementi minimi e una serie di regole per la generazione di strutture complesse: occorre "enunciare" la lussuria, sia raccontandola sia praticandola. O, se si preferisce, non bastano delle regole di mercato: occorre che si attivi la circolazione di una effettiva *economia* della lussuria (un termine che ritroveremo più avanti). Di qui nelle *120 journées* la "direzione di scena" assunta ora dall'uno ora dall'altro dei soggetti dominatori e, in *Masterchef*, le indicazioni, gli incitamenti e le rampogne che i quattro giudici rivolgono incessantemente ai concorrenti.

Infine, il quarto operatore di costruzione di una nuova lingua è per Barthes la *teatralizzazione*, che consiste in un

sostituire alla piatezza dello stile [...] il volume della scrittura. [...] Via via che lo stile si assorbe in scrittura, il sistema si disfa in sistematica, il romanzo in romanzesco [... finché dell'autore] non resta che uno scenografo.

Nel castello di Silling, il luogo sommo è il teatro di lussuria [in cui] tutti sono attori e spettatori. In esso quindi lo spazio è al tempo stesso quello di una mimesis, qui puramente uditiva, affidata al racconto della Storica, e di una praxis... Fra la Mimesis [il cui luogo è il Trono] e la Praxis (i cui luoghi saranno le ottomane e i gabinetti dell'ammezzato) si estende così uno spazio intermedio, che è quello della virtualità: il discorso attraversa questo spazio, in questa traversata si trasforma gradatamente in pratiche.

Il discorso coglie le figure di lussuria non solo disposte, architettate, ma soprattutto fissate, inquadrare, illuminate; le tratta da tableaux vivants... Al «gruppo», che è in realtà un fotogramma di lussuria, si contrappone la scena in moto (Barthes 1971: xxiv; 134; 141-142).

Questo aspetto di "teatralizzazione" è particolarmente evidente nelle *120 journées*, sia da un punto di vista tematico che strettamente architettonico (Le Brun 1989; Thomas 1994: 205-28; Vidler 1994; Weiss 1998). Pasolini riprende il carattere teatrale della rappresentazione in molti modi, dalla costruzione scenografica (la scala da cui entrano le

narratrici cita le forme del varietà del periodo fascista) alle sequenze di vestizione e preparazione delle narratrici stesse; dall'utilizzo di inquadrature centrate dal gusto teatrale e pittorico fino alla sequenza finale delle torture, con i quattro signori che assistono a distanza con un piccolo cannocchiale da teatro.

Anche in *Masterchef* d'altra parte l'aspetto teatrale è molto evidente: il set è costruito per dar luogo a giochi di sguardo e di spettatorialità che si svolgono tra i concorrenti e i giudici, tra i giudici e i concorrenti, tra gli stessi concorrenti (la balconata). Più ancora, l'aspetto rituale dei vari passaggi è insistentemente costruito, con una particolare evidenza per i riti di degradazione e di eliminazione, agiti sul piedistallo-palcoscenico dove trovano tipicamente spazio i giudici e le altre figure sanzionate.

Isolamento, articolazione, ordinamento e teatralizzazione: questi dunque per Barthes i quattro gesti di fondazione di una lingua – e, per noi, le quattro operazioni che fondano l'esistenza di un dispositivo. A partire da qui mi sembra che non solo le costruzioni sadiane (messe "letteralmente" in evidenza da Pasolini nella traduzione filmica delle *120 journées*) ma anche la strutturazione del format *Masterchef* costituiscano una calzante applicazione e una icastica esibizione di tali gesti fondativi.

2. Che cos'è un dispositivo

Ho parlato fino a questo punto di "dispositivi" in senso un po' generico: intendo ora recuperare nelle sue linee essenziali il dibattito su questo concetto; potrò in tal modo valutarne nel paragrafo successivo tanto l'utilità per un'analisi dei dispositivi che abbiamo fin qui intercettato quanto eventuali punti ciechi e insufficienze da colmare.

Il concetto di "dispositivo" e quello collegato di "apparato" conoscono un certo successo alla metà degli anni settanta con alcuni interventi di Louis Althusser (gli "apparati ideologici di Stato"), Jean-François Lyotard (i "dispositivi pulsionali"), Jean-Louis Baudry (il "dispositivo filmico"). In modo differente, questi interventi assumono la metafora della "macchina" per spiegare varie forme di "economia", intesa in senso ampio come circolazione controllata e controllabile di flussi energetici:

da quelli psichici a quelli economici a quelli dell'immaginario (Carnagola 2015; Eugeni 2017).

L'idea di dispositivo viene piegata verso una prospettiva più ampia da Michel Foucault in una conversazione-intervista del 1977 con un gruppo di psicanalisti lacaniani. Per il filosofo francese un dispositivo è

un insieme decisamente eterogeneo, che comporta discorsi, istituzioni, pianificazioni architettoniche, decisioni regolamentari, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali, filantropiche; in breve il detto ma anche il non-detto [...]. Il dispositivo in sé è l'intreccio che si può stabilire tra questi elementi. [...] Tra questi elementi – discorsivi e non – c'è qualcosa come un gioco: cambiamenti di posizione, modificazioni di funzioni, che possono essere, a loro volta, molto diverse. Il dispositivo è [...] sempre iscritto in un gioco di potere, ma anche sempre legato a uno o a più limiti che nascono dal sapere ma anche lo condizionano. Il dispositivo è questo: *strategie di rapporti di forze che sostengono dei tipi di sapere, e che sono sostenute da essi* [...] (Foucault 1994, trad. it.: 156-158, sottolineatura mia).

Dunque per il filosofo francese esistono dei "dispositivi" in senso ristretto: per esempio alcune strutture architettoniche deputate a preordinare una serie di relazioni di potere – come il *Panopticon* di Bentham analizzato da Foucault 1975 quale prototipo di dispositivo di sorveglianza – ; ma esiste anche un gioco di correlazioni e trasformazioni reciproche tra tali specifici dispositivi e la galassia di discorsi e poteri propri di una certa epoca, gioco che costituisce a sua volta un Dispositivo (che indico con la maiuscola per non rischiare confusioni). L'importanza di tale gioco emerge chiaramente se si considera che "Il potere non esiste. [...] Il potere, in realtà, è fatto di relazioni, è un fascio più o meno organizzato, più o meno gerarchizzato, più o meno coordinato, di relazioni", sia in verticale (dal Dispositivo di saperi e poteri ai dispositivi che chiamo situazionali ed esperienziali) sia in senso inverso.

Negli anni successivi due interventi di rilievo ritornano su questa concezione foucaultiana; essi recano lo stesso titolo, semplice e diretto: "Che cos'è un dispositivo?". Deleuze 1989 propone di considerare

tutta la filosofia di Foucault come una analisi di concreti “dispositivi”, intesi come costrutti molteplici, di carattere storico e culturale, volti a sostituire gli universali ontologici (l’Uno, il Tutto, il Vero, ma anche la Ragione, il Potere, ecc.). I dispositivi sono per Deleuze sistemi “rizomatici”, grovigli multilineari dinamici in cui ogni linea è sottoposta a variazioni di direzione, derivazioni o interruzioni. I due aspetti che emergono per primi nel lavoro foucaultiano sono quelli della *visibilità* e della *enunciazione*: i dispositivi sono macchine ottiche e regimi di produzione degli enunciati. Subentra poi il problema del *potere*: nei dispositivi irrompono linee di forza capaci di determinare gli andamenti di quelle del visibile e dell’enunciabile. Ecco quindi apparire nell’ultimo Foucault (all’incrocio dei due filoni: il “far vedere / sapere” da un lato e il “far fare” dall’altro) la questione della *soggettivazione*, (che potremmo definire del “far essere”) ossia della costituzione del soggetto nelle sue dimensioni più intime e proprie:

I dispositivi hanno dunque come componenti linee di visibilità, di enunciazione, linee di forze, linee di soggettivazione, linee di incrinatura, di fessurazione, di frattura, che si incrociano e si intrecciano tra loro, e di cui le une ricostituiscono le altre o ne originano altre attraverso variazioni oppure mutazioni di concatenamenti [*agencement*] (Deleuze 1982, trad. it.: 282).

Per Deleuze la trasformazione dei processi di *soggettivazione* ha condotto al passaggio da dispositivi *disciplinari* chiusi a dispositivi di *controllo* aperti. Se il soggetto *disciplinare* viene costituito dai dispositivi in cui è preso, il “nuovo” soggetto liberato dalla disciplina soggiace comunque a processi di *controllo* e di sorveglianza.

Più di recente anche Agamben 2006 ha avanzato l’ipotesi che il dispositivo giochi un ruolo centrale nel pensiero di Foucault, sostituendo i grandi universali metafisici; e ne ha fornito una motivazione più articolata (ma anche più personale) rispetto a Deleuze. Se il nocciolo del pensiero foucaultiano sta infatti nella relazione tra la naturalità dei soggetti e le costruzioni e costrizioni della cultura e della storia, il suo interrogativo centrale consiste nell’ “investigare i modi concreti in cui le positività (o i dispositivi) agiscono nelle relazioni, nei meccanismi e nei

‘giochi’ del potere” (Agamben 2006: 12). Il termine dispositivo rimanda più esattamente non a un oggetto o una rete di oggetti quanto a un tipo di pratica radicato a ben vedere nella teologia occidentale: la *oikonomia* greca, la *dispositio* latina, il *Gestell* di Heidegger, ossia in ogni caso un *disporre il e del mondo che prescinda sistematicamente dal suo essere*:

Generalizzando ulteriormente la già amplissima classe dei dispositivi foucauldiani [sic], chiamerò dispositivo letteralmente *qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi*. [...]

Abbiamo così due grandi classi, gli esseri viventi (o le sostanze) e i dispositivi. E, fra i due, come terzo, i soggetti. *Chiamo soggetto ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi* (Agamben 2006: 21-22, sottolineatura mia).

Nella categoria dei dispositivi entra dunque un po’ di tutto: istituzioni, pratiche, situazioni, ecc. Se per un verso l’invenzione del dispositivo costituisce per Agamben una componente essenziale del processo di ominazione, per altro verso il capitalismo avanzato contemporaneo è caratterizzato da una gigantesca proliferazione di dispositivi; questo implica una ipersoggettivazione, che si traduce però in una desoggettivazione, ossia in una scomparsa o “spetttralizzazione” dei soggetti che vengono ridotti a puri oggetti di *oikonomia / management*. Liberarsi dei dispositivi (Agamben fa l’esempio del telefonino) non è tuttavia un gesto semplice, e implica una strategia di “profanazione”: con questo termine, desunto dalla concezione religiosa del mondo classico, Agamben intende “il controdispositivo [rispetto al sacrificio] che restituisce all’uso comune ciò che il sacrificio aveva separato e diviso” (Agamben 2006: 28) – ossia il vivente in quanto *ingovernabile*.

3. Come funziona un dispositivo

Provo a riassumere le linee essenziali del dibattito in tre punti.

In primo luogo si può definire “dispositivo” in senso ampio qualunque strumento di gestione automatizzata e di amministrazione depersonalizzata di eventi, desideri, discorsi, pratiche, credenze etc. Sotto questo aspetto il dispositivo si può descrivere sia come lo strumento di una

“economia” (Agamben) sia come un mezzo di messa in relazione e sostegno reciproco di rapporti di forze e di saperi (Foucault)³.

In secondo luogo (e a partire da qui), ogni dispositivo situazionale ed esperienziale in senso stretto (il *Panopticon* di Bentham, il castello di Silling, il set di *Masterchef*, ecc.) vive di un gioco di *agencement* (Deleuze) e di scambi *reciproci* con conformazioni discorsive e strategie di potere più ampie che esso riattiva ed esprime: nel caso di Sade, l'ideologia del Terrore (Blanchot 1969); nel caso di Pasolini il Fascismo e la sua pulsione di morte (Barthes 1976); nel caso di *Masterchef* (possiamo ipotizzare) una politica del gusto che affida alla cerchia degli esperti la determinazione del dover-gustare e del non-poter-non-godere della bellezza visiva e della bontà palatale dei piatti. I dispositivi situazionali vengono così risucchiati in quel gioco che con Foucault chiamiamo Dispositivo.

In terzo luogo, infine, i Dispositivi producono una serie di effetti individuabili: essi determinano una *visibilità*, una *enunciabilità*, una *agency* e soprattutto una *soggettività*. Quest'ultimo aspetto sembra saliente in quanto per un verso riassume gli altri aspetti (Deleuze) e per altro verso rimanda a quell'assoggettamento degli esseri viventi che ne segna la “gestibilità” e dunque la cooptazione all'interno del dispositivo (Agamben).

Ora, una simile rilettura non può esimersi dall'idea che permangano nel dibattito alcune piste non battute e alcuni angoli ciechi; ne intravedo in particolare due. In primo luogo: come dotarci di strumenti per interpretare il passaggio dalle conformazioni discorsive e dalle strategie di potere ai concreti dispositivi situazionali/esperienziali e viceversa? In altri termini: *come funziona il gioco del Dispositivo* di cui parla Foucault? In secondo luogo: come riescono i dispositivi situazionali / esperienziali a intercettare gli esseri viventi, a cooptarli e a mantenerli al proprio interno producendo soggetti? In altri termini: *come funzionano i particolari dispositivi situazionali ed esperienziali?*

Insomma: la riflessione ha insistito molto come abbiamo visto sulla domanda “cos'è un dispositivo”, mentre è rimasta in ombra una domanda complementare ma altrettanto importante: “come funziona un dispositivo”? Avanzero di seguito due ipotesi che vorrebbero avviare una risposta a queste due domande.

Anzitutto, ritengo che i quattro gesti di fondazione di una lingua di cui parla Barthes anche a proposito di Sade ci aiutino a comprendere in che modo si passi da sistemi di poteri e saperi generali a specifici dispositivi situazionali ed esperienziali – e contribuiscono dunque a rispondere alla questione “come funziona un Dispositivo”: perché si produca un dispositivo situazionale/esperienziale occorre anzitutto perimetrare un ambito di azione gestionale (*isolamento*); quindi introdurre una serie di componenti di base e di regole per la loro combinazione che individui il visibile e l'enunciabile (*articolazione*); poi mettere in azione effettivamente i flussi di forze in gioco mediante una economia di andamenti regolati (*ordinamento*); e infine esibire a sé stesso questo funzionamento in forma organizzata, riflessiva ed esibita (*teatralizzazione*). Occorrerebbe analizzare ovviamente con più attenzione in che modo ciascuno di questi passaggi per un verso attinge a sistemi di sapere e a strategie di potere e per altro verso riformula, rinforza o modifica saperi e poteri.

In secondo luogo, ipotizzo che il funzionamento di quello che ho chiamato un dispositivo situazionale ed esperienziale possa essere analizzato facendo riferimento allo schema narrativo canonico e in particolare al percorso narrativo del soggetto. Azzardo anche l'ipotesi che tale percorso sottenda i quattro gesti di fondazione del dispositivo in modo tale che a ciascuno di essi corrisponda una fase del percorso. Il gesto dell'*isolamento* implica infatti un'opera di selezione e di esclusione dei soggetti dal dispositivo, opera che si manifesta per esempio nei tredici giorni del severissimo esame dei giovani da portare a Silling, riassunti da Pasolini in alcune sequenze dell'Antinferno. Allo stesso modo, dalla circoscrizione del luogo di svolgimento del contest *Masterchef* derivano

nella prima puntata di ogni edizione della trasmissione, i calcolati riti di passaggio che permettono a chi sarà selezionato con cura certosina e selvaggia di poter aver accesso allo studio, ossia, appunto, a MC in quanto tale, di avere la possibilità di far parte integrante di quel mondo tanto competitivo quanto dorato. E da qui, all'inizio di ogni puntata della medesima edizione, la messa in mostra della facciata dell'edificio, dove campeggia in grande rilievo – a mo' di insegna – il logo del programma, nonché della cancellata che occorre varcare per tornare ‘lì dentro’, dove metodicamente i tre giudici accolgono

i concorrenti ancora in gara con un saluto tanto cortese quanto beffardo: “benvenuti a MC, siete rimasti in ...” (e lì un numero, puntata dopo puntata, sempre più esiguo) (Marrone 2016: 329)

Ora, questo attento lavoro di selezione, controllo e ammissione dei soggetti all'interno del dispositivo appare a prima vista come focalizzata sulla performance del soggetto: essa costituisce per certi aspetti quella che nello schema narrativo di Greimas, Courtés 1979 è una *prova qualificante*. Tuttavia si presti attenzione al tipo di sanzione che tale prova implica: il riconoscimento del saper fare e saper essere del soggetto (da parte dei libertini delle *120 journées* o dei giudici di *Masterchef*) implica che questi assuma un ulteriore poter/voler essere e poter/voler fare. Il superamento della prova qualificante coincide dunque con una fase di *contratto* tra il soggetto performatore Destinatario e il gruppo dei manipolatori Destinanti, tale per cui “[i Destinanti-manipolatori] spingono il Destinatario-manipolato verso una posizione di mancanza di libertà (*non poter non fare* [e *non poter non essere*, corrispondenti rispettivamente a una condizione di *obbedienza* e di *necessità*]), al punto che quest'ultimo è obbligato ad accettare il contratto proposto” (Greimas, Courtés 1979: 193 trad. it.).

È importante osservare attentamente in cosa consiste questo contratto, che reggerà tutto il racconto a seguire. In esso c'è evidentemente l'impegno del soggetto a svolgere una serie di programmi narrativi in cambio di una sanzione finale; per ciò stesso, esso implica che il soggetto venga costituito come tale a partire da una drastica selezione e riduzione dei suoi tratti pertinenti: la bellezza di alcune parti anatomiche (e quindi la utilizzabilità sessuale) per i giovani delle *120 journées*; le capacità culinarie (unitamente ad alcuni aspetti del carattere, come vedremo meglio) per i concorrenti di *Masterchef*. In altri termini l'inaugurazione del dispositivo si basa su un lavoro di *pertinentizzazione* dei soggetti che consenta di definire i criteri e le isotopie dei loro comportamenti e quindi i meccanismi di sanzione che ne decideranno le sorti. O, in altri termini: un dispositivo nasce dalla definizione di uno spazio di sanzione della più alta semplicità possibile e dunque non ulteriormente negoziabile.

Da questa fase inaugurale derivano quelle successive, che esamino più rapidamente. All'operazione della *articolazione* è infatti sottesa la fase della *competenza* del soggetto, consapevole tanto del suo status quanto delle sue capacità. La fase dell'*ordinamento* rinvia alle operazioni di *performance*: lo svolgimento delle differenti prestazioni sessuali dei giovani a Silling, le prove di cucina sostenute dai concorrenti di *Masterchef*. Su questo punto peraltro occorrerà osservare uno scostamento tra il dispositivo di Sade e quello di *Masterchef*: nel primo la pertinentizzazione è assoluta e dunque la performance (e la sanzione) sono praticamente automatici e concernono la qualità della prestazione sessuale dei giovani (e di quella narrativa delle matrone). In *Masterchef* entrano invece in gioco due tipi di pertinenza dei soggetti, e dunque due isotopie complementari che decidono del loro operare e del loro vincere o perdere: alla capacità di cucinare e allestire piatti e menù si affianca il loro carattere, con una serie di qualità quali la simpatia, la cordialità, l'affidabilità, l'umiltà – o al contrario l'antipatia, l'arroganza, l'incapacità di lavorare in gruppo e così via⁶. Questo rende il dispositivo di *Masterchef* più complesso ma anche un po' meno efficiente (il giudizio deve essere soppesato con più cura).

Infine, l'operazione di *teatralizzazione* si collega alla fase della *sanzione*, sia questa pragmatica (vertente sul suo fare) o cognitiva (riguardante il suo essere), e sempre in base a quanto “pertinentizzato” nella fase del contratto iniziale: il momento dei “rituali di degradazione”, della esclusione, dell'umiliazione o del supplizio dei soggetti che hanno fallito le prove o non hanno corrisposto al modello esistenziale loro assegnato (come anche il successo e le ricompense per chi invece ha corrisposto al meglio agli impegni contrattuali) avvengono davanti a tutti gli altri concorrenti, in una posizione fortemente teatralizzata e ritualizzata.

4. Poteri gamificati

Masterchef non è l'unico esempio di riattivazione di dispositivi di potere all'interno del panorama televisivo e mediale contemporaneo. Lasciando pure da parte il fiorire di distopie totalitarie in ambito letterario e cinematografico (si pensi alle serie cinematografiche *Divergent* e *Hunger*

Games, rispettivamente dai romanzi di Veronica Roth e di Suzanne Collins; alla serie televisiva *The Handmaid's Tale*, dal romanzo di Margaret Atwood, ma gli esempi potrebbero essere molti altri), e concentrandosi sui format di intrattenimento televisivo, troviamo almeno due varianti del fenomeno. Per riprendere la distinzione di Deleuze 2003, diremo che alla messa in scena e in atto di dispositivi *disciplinari* come *Masterchef* si accosta la celebrazione televisiva di dispositivi *di controllo*, per esempio in *Big brother*⁷ e i suoi derivati.

Come interpretare questo interesse spettacolare per i grandi dispositivi di potere della modernità? Come analizzare il “gioco” delle relazioni tra questi dispositivi situazionali/esperienziali e i sistemi di potere e di sapere del nostro tempo? Questa l'inquietudine politica che, come ho detto all'inizio, ha contribuito a muovere questo intervento. Non posso dare una risposta esaustiva a questa domanda – che implicherebbe peraltro il prendere in considerazione la dimensione comunicativa ed enunciativa dei testi, dimensione che ho escluso per rapidità dalla mia analisi. Tenta però due ipotesi.

La prima è che le riattivazioni televisive dei dispositivi di potere novecenteschi costituiscano delle *archeologie ludiche del potere*: gli assolutismi vengono messi in scena in una modalità gamificata che ne celebra al tempo stesso l'arcaismo e la distanza dal panorama sociale e politico contemporaneo.

La mia seconda ipotesi coincide con la prima ma aggiunge un passo ulteriore: queste rappresentazioni ludiche e derisorie del potere non sono del tutto innocenti, e se da un lato marcano il distacco dai sistemi politici del novecento, dall'altro occultano nuovi dispositivi di potere che giocano su meccanismi di costituzione e di funzionamento *differenti e opposti* rispetto a quelli novecenteschi: non sul delimitare ma sull'aprire, non sull'articolare ma sul disgregare, non sull'ordinare ma sull'accumulare, non sul teatralizzare ma sull'immergere⁸.

Note

1 Ricordo che *Masterchef* è un *cooking show* competitivo ideato da Franc Roddam in UK e trasmesso per la prima volta nel 1990 senza grande successo; il format è stato rilanciato dalla BBC nel 2005 ottenendo un nuovo consenso globale, e viene diffuso attualmente in più di 40 paesi. *Masterchef* è approdato in Italia nel 2011 sulle reti Sky e viene tutt'ora prodotto in diverse varianti (oltre allo show base, esistono le versioni *Junior*, *Celebrity* e *All Stars*).

2 Sul valore politico delle opere di Sade (anche in relazione ai suoi scritti strettamente politici) hanno insistito varie voci della “Sade Renaissance” dalla fine degli anni quaranta a oggi: si pensi a Blanchot 1969. Più di recente si vedano Fradinger 2010 in part. Part II; Dalton e Severino 2010. Sul tema si veda anche avanti, sulle connessioni tra Sade e Pasolini.

3 “Ciò che colpisce, ciò che fa effetto in *Salò*, è la lettera... La lettera deforma gli oggetti di coscienza rispetto ai quali noi siamo tenuti a prendere posizione. Restando fedele alla lettera delle scene sadiane, Pasolini giunge a deformare l'oggetto-Sade e l'oggetto-fascismo... [Tuttavia se consideriamo non il “sistema-fascismo” ma la “sostanza-fascismo” e la intendiamo come pulsione di morte, possiamo dire che] è questa sostanza che *Salò* risveglia a partire da un'analogia politica” (Barthes 1976).

4 Le citazioni che seguono sono riferite all'edizione italiana citata di Barthes 1971.

5 Sotto questo aspetto mi sembra difficile accettare l'idea di sottrarre l'aspetto del potere dall'idea foucaultiana di dispositivo, come propongono Albera, Tortajada 2011, pena il ridurre drasticamente il suo portato epistemologico.

6 Si potrebbe leggere il fenomeno come una interferenza tra ruoli attanziali e ruoli tematici: “per veicolare l'idea di una ‘passione’ culinaria per la cucina del tutto sganciata da una preliminare acquisizione di competenza, [...] la galleria dei concorrenti si configura come una teoria di ‘personaggi’ che sono altrettanti tipi umani e sociali [...] Tutti *ruoli tematici* ben precisi, che portano con sé le varieghe potenzialità del loro agire prossimo venturo, intrecciando la provenienza sociale e professionale con l'abilità ai fornelli” (Marrone 2016: 325). Non ho purtroppo lo spazio per analizzare le forme di coinvolgimento dello spettatore nelle operazioni di sanzione di cui vive *Masterchef*, ma si può ipotizzare che in esse i ruoli tematici giochino un ruolo maggiore rispetto a quelli attanziali, riguardo ai quali la competenza giudicativa resta saldamente in mano ai giudici.

7 Il format, ideato da John de Mol nel 1999, è oggi un franchise diffuso in 54 nazioni.

8 Per alcuni spunti su questi temi rimando a Colombo 2013.

Bibliografia

Agamben, G.

2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.

Albera, F., Tortajada, M.

2011, *Le dispositif n'existe pas!* in Eid. (Dirs.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Age d'homme, pp. 13-38 ("Il dispositivo non esiste!"), in A. D'aloia, R. Eugeni (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2017, pp. 327-350).

Barthes, R.

1971 *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil (trad.it. *Sade, Fourier, Loyola, seguito da Lezione*, Torino, Einaudi, 2001).

1976, *Sade-Pasolini*, in "Le Monde", 16 giugno (trad.it. *Sade-Pasolini*, in Id., *Sul cinema*, Genova, il Melangolo, 1997, 158-160).

Blanchot, M.

1969 *L'Entretien infini*, Paris, Seuil (trad.it. *La conversazione infinita*, Torino, Einaudi, 2015).

Carmagnola, F.

2015 *Dispositivo. Da Foucault al Gadget*, Milano-Udine, Mimesis.

Colombo, F.

2013 *Il potere socioevole. Storia e critica dei social media*, Milano, Bruno Mondadori.

Dalton, J., Severino, E.

2010, *The Position is Arranged. Sade and Abu Ghraib*, in "Angelaki: Journal of Theoretical Humanities", 15:1, 61-76.

Deleuze, G.

2003 "Qu'est-ce qu'un dispositif?", in Id. *Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*, Paris, Minuit: 316-325 (trad.it. "Che cos'è un dispositivo?" in Id., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino, Einaudi, 2010: 279-287).

Eugeni, R.

2017 "Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media", in J.- L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, Brescia, La Scuola: 5-43;

Foucault, M.

1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Seuil (trad.it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993).

1994 *Le jeu de Michel Foucault (1977)*, in Id., *Dits et Ecrits II. 1976-1979*, Paris, Seuil: 299-329 (trad.it. *Il gioco di Michel Foucault*, in Id., *Follia e psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, Milano, Feltrinelli, 1994: 155-191).

Fradinger, M.

2010 *Binding Violence. Literary Visions of Political Origins*, Stanford (Cal.), Stanford University Press.

Greimas, A. J., Courtés, J.

1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Larousse (trad.it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007).

Le Brun, A., (ed.)

1989, *Petits et grands théâtres du Marquis de Sade*, Paris, Paris Art Center.

Marrone, G.

2001 "Introduzione alla presente edizione", in Barthes 1971 ed. it.: ix-xix.

2016 *Semiotica del gusto*, Milano-Udine, Mimesis.

Marrone, G., Giannitrapani, A., (a cura di)

2012 *La cucina del senso. Gusto, significazione, testualità*, Milano-Udine, Mimesis.

Thomas, C.

1994 *Sade*, Paris, Seuil.

Vidler, A.

1987 *The Writing of the Walls*, New York, Princeton Architectural Press.

Weiss, A. S.

1998 *The Libidinal Sublime*, in Id., *Unnatural Horizons. Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*, New York, Princeton Architectural Press: 64-82.