

NUOVE ICONOCLASTIE NEL TEMPO DELLA CANCEL CULTURE: IL REVENGE PORN. NOTE SEMIOTICHE PER UNA RICERCA

FILIPPO SILVESTRI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

Abstract – Revenge Porn, and its closely-related Cancel Culture, are aesthetic and political, psychological and delinquent phenomena, whose traits are still poorly defined, not only on a legal level. This essay tries to address Revenge Porn particularly by reading it in the light of a certain philosophical tradition (Foucault, Barthes, Baudrillard, Hegel, Nietzsche, Wittgenstein and others). This philosophical tradition can help further multiply the contradictions in which the phenomenon manifests itself, in all its cruel reality often made of the flesh (Merleau-Ponty) of the other, the victim of the Revenge Porn, reduced to her image shared without consent.

Keywords: Images, *Revenge Porn*, *Cancel Culture*, Philosophy, Semiotics

La fotografia non è un'immagine in tempo reale. Essa mantiene il momento del negativo. La suspense del negativo, quella leggera sfasatura che permette all'immagine di esistere, prima che il mondo e l'oggetto scompaiano nell'immagine – il che non possono fare nell'immagine di sintesi, in cui il reale è già scomparso. La fotografia preserva il momento della scomparsa, e dunque il fascino del reale come di una vita anteriore. (Baudrillard 1995)

0. Alcune premesse teoriche sul rapporto tra le *parole* (le immagini) e le *cose* (gli uomini, le donne, la vita) e qualche parere discordante



La Trahison des images (René Magritte, 1929)

Tra il 1928 e il 1929 René Magritte dipinge *La Trahison des images*. Il quadro è stato molto discusso perché è un enigma. È un quadro, una vignetta, un'immagine pubblicitaria, un'illustrazione da sussidiario (Marrone 2018, p. 35)? Il suo senso sembra ovvio ma resta sfuggente, è *evidente* ma anche oscuro. Il *buon senso* ovvero il *senso comune* sono messi in discussione dalla *Trahison des images*. Certamente non si tratta di una pipa vera e propria e

Gianfranco Marrone, leggendola, compie un passaggio che sarà molto importante nell'economia complessiva del nostro lavoro, quando scrive:

Le immagini, se ben fatte, assomigliano a tal punto alle cose da prendere il loro posto, le immagini rappresentano, imitano, si mimetizzano al punto da sembrare altro da sé, stanno al posto di, sono segni che nascondono d'esser tali: di modo che il tratteggio di una pipa – tradendo perfidamente la sua origine – diventa pipa a tutti gli effetti (Ivi, p. 37).

Le immagini *stanno al posto di*, sono segni che nascondono la loro funzione, il loro stesso essere segni. Forse come sosteneva Baudrillard? Forse sì, forse no: non crediamo che Jean Baudrillard si sia mai posto questo problema, perché per lui *reale* e *virtuale* sono una sola cosa nel nostro quotidiano iperreale. Ma quelle immagini che *stanno al posto di* producono in molte circostanze anche dei danni che possono essere calcolati, ma non possono essere riparati/risarciti e su cui ragioneremo in questo nostro lavoro.

Al quadro di Magritte Michel Foucault ha dedicato alcune pagine nel 1973, raccolte poi sotto il titolo *Ceci n'est pas un pipe* e qui Foucault scrive di un *calligramma scomposto* e che gli sembra che in quel quadro quasi tutto si svolga come in un *sogno*. Il quadro per lui sta lì a significare che *mostrare* e *nominare* possono ancora andare insieme, come anche *raffigurare* e *dire*, *riprodurre* e *articolare*, *imitare* e *significare*, *guardare* e *leggere*. Ma sempre Foucault poi scrive: “La forma, a sua volta, risale il cielo da cui la complicità delle lettere con lo spazio l'aveva fatta discendere per un istante: libera da ogni vincolo discorsivo, potrà nuovamente fluttuare nel suo silenzio originario” (Foucault 1988, p. 29). Così, leggendo nel dettaglio delle righe, Foucault mette in evidenza una nuova separazione, perché scrive di *un'immagine libera di fluttuare nel suo silenzio originario*. E sempre poche pagine dopo Foucault aggiunge: “[...] bisogna che le lettere rimangano punti, le frasi linee, i paragrafi superfici o masse – ali, steli o petali; bisogna che il testo non dica nulla al soggetto osservante, che è un voyeur e non un lettore” (Foucault 1988, p. 31). Il soggetto che osserva è un *voyeur*, non è un lettore, perché non gli interessa cosa ci sia scritto sotto l'immagine. Forse sì, forse no: non sempre. Vedremo, in questo nostro lavoro, che le immagini senza parole che le nominano, che le battezzano, che le attribuiscono magari a qualcuna, una volta condivise/postate, oggi interessano, sì, ma fino ad un certo punto, perché oggi, ma è sempre stato così, hanno un valore soprattutto le immagini che sono state *battezzate*, perché, se così *sottotitolate*, saranno utili a chi ne fa/farà poi un certo uso (nel caso che discuteremo un uso criminale), almeno perché sia chiaro a tutti/e chi è stato *ri-tratto* in quelle immagini, chi siano per esempio le *modelle*.

Ma andiamo avanti, sempre con Foucault che *guarda* e *legge* le parole e le cose, ma proviamo ad andare oltre le pagine che abbiamo appena attraversato. Ora si sa, con Foucault ma non solo, che le parole sono qualcosa che è *un di più* rispetto alle cose che rappresentano, alle immagini che de-scrivono: le parole appartengono ad un'altra fenomenologia diversa da quella delle cose e delle immagini. Certo, sempre le *parole* sono in relazione con le *cose*, con la vita, gli uomini e le donne che raccontano, ma comunque appartengono ad un altro mondo, che è quello delle storie e non a caso, allora, Foucault intitola (pare ironicamente) il suo libro forse più famoso *Le parole (e) le cose* (1966). Ma il rapporto tra le parole e le cose si svolge effettivamente così come lo descrive Foucault? Barthes sulla questione la pensava diversamente. Secondo Barthes le didascalie, i titoli e persino gli articoli di un giornale o di una rivista rappresentano “un ancoraggio” per le immagini, il cui *senso* viene chiarito e spiegato dal “testo verbale” che le accompagna. Barthes:

La sostanza visiva, per esempio, conferma le sue significazioni facendosi accompagnare da un messaggio linguistico (come avviene per il cinema, la pubblicità, i fumetti, la fotografia giornalistica, ecc.), cosicché almeno una parte del messaggio iconico si trova in un rapporto strutturale di ridondanza o di ricambio con il sistema della lingua (Barthes 1966, p. 14).

Potremmo forse fermarci qui, ma vogliamo ricordare che nella semiotica di Peirce ogni segno è un insieme di elementi simbolici, indicali ed iconici ed ogni volta si dovrebbe saper distinguere le diverse quote semiotiche che lo compongono. Descrivendo la *faneroscopia* di un indice (e le immagini, le fotografie sono delle icone, ma anche degli indici e dei simboli) Peirce scrive:

Un Indice è un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'Oggetto. Quindi esso non può essere un Qualisegno, perché le qualità sono quel che sono indipendentemente da qualsiasi altra cosa. Nella misura in cui l'Oggetto agisce sull'Indice, l'Indice ha necessariamente qualche Qualità in comune con l'Oggetto, ed è rispetto a queste qualità che l'Indice si riferisce all'Oggetto. L'Indice, perciò, implica una specie di Icona, sebbene un'Icona di un tipo peculiare; e non è la pura somiglianza al suo Oggetto che lo rende segno, ma è l'effettiva modificazione subita da parte dell'Oggetto che lo rende tale (Peirce 1980, p. 140).

Siamo di fronte ad una semiotica, quella di Peirce, che ci dice anche del rapporto indicale che intercorre tra le immagini, le fotografie, le riprese e gli oggetti, dove sono gli *oggetti* che agiscono sugli indici (i segni) e questi oggetti sono spesso degli esseri umani. Ma proprio nella chiusura del passaggio appena citato non possiamo fare a meno di notare come Peirce ci ricordi che un segno diventa un segno in virtù dell'*effettiva modificazione subita da parte dell'Oggetto che lo rende tale* (che lo rende un segno, un'immagine, un'icona). In che cosa consistono queste *modificazioni* dell'oggetto che spesso è un soggetto?

1. Facciamo qualche passaggio storico per capire che cosa sono il *Revenge Porn* e la *Cancel Culture*

Fatte queste premesse, che spesso non “dicono quasi la stessa cosa” (Eco 2018), è bene provare a fare un punto storico sulle diverse situazioni che hanno portato alle due espressioni, *Revenge Porn* e *Cancel Culture* o almeno alle due fenomenologie che abbiamo annunciato nel titolo del nostro lavoro.

Andiamo per ordine e partiamo dal *Revenge Porn*. Il fenomeno e l'espressione che lo nomina nascono in occasione della fondazione del sito *IsAnyoneUp* ad opera di Hunter Moore (<https://www.punto-informatico.it/revange-porn-carcere-per-hunter-moore/>). Il sito, almeno all'inizio e nelle intenzioni del fondatore e di chi lo frequentava, intendeva raccogliere foto e video di donne partner di uomini e questi uomini sul sito *mostravano* ad amici e non solo le caratteristiche fisiche delle loro partner. Presto però il sito divenne una raccolta di *contenuti sessuali*, a vario titolo messi insieme. In questa seconda fase della vita del sito fanno la comparsa i primi video di *revange porn*, postati, dunque, con l'intenzione di un uomo di vendicarsi della propria compagna. Ma il passaggio interessante è un altro: Hunter Moore stabilì allora una *regola*, che imponeva agli utenti di aggiungere a video e foto il nome completo, la professione e la città di residenza della donna ritratta/ripresa e tutto questo per evitare, Moore, ma anche gli autori dei post/caricamenti, il reato di *pedopornografia*. Dunque fu un espediente giuridico a portare all'identificazione nel dettaglio delle persone ri-prese nelle immagini postate. Il sito ebbe un boom: nel giro di tredici mesi arrivò a totalizzare 300.000 visite al giorno. Giunsero le prime denunce da parte delle donne *ritratte* senza il loro consenso ed il sito fu chiuso dopo due anni dalla sua nascita. Ma la strada al *Revenge Porn* era stata aperta e sarà percorsa da altri siti, perché il *Revenge Porn* è diventato nel tempo un fenomeno ad uso e consumo di *uomini che odiano le donne* (Oplev 2009) e che cercano nei loro confronti una vendetta (Paladino 2020, p. 3).

La *Cancel Culture*, di cui il *Revenge Porn* è una variante, è un fenomeno culturale, semiotico/linguistico più recente, pur avendo antichi natali. La sua esplosione coincide con la nascita del movimento *#MeToo*. Alcune donne, come è noto, a un certo punto si sono unite e sono uscite allo scoperto, perché hanno raccontato le molestie, le violenze sessuali, i ricatti e le torture subite da uomini che si trovavano al momento dei fatti in una posizione di superiorità rispetto a loro. Queste denunce hanno comportato, come è nelle cose, la *cancellazione* della reputazione degli uomini denunciati. Non possiamo entrare nel dettaglio di che cosa sia una *Cancel Culture*, ma una cosa va chiarita: siamo di fronte ad autentici processi mediatici, in cui alcuni personaggi, per lo più pubblici (il caso di Kevin Spacey è tra quelli più noti: <https://www.theguardian.com/film/2021/may/25/kevin-spacey-problem-uncancel-culture>), vengono messi alla berlina e processati di fronte ad una non ben precisata "opinione pubblica" (Landowski 1989, pp. 23-57). Le loro carriere, la loro reputazione, la loro immagine, la loro vita pubblica e privata vengono distrutte, senza alcuna possibilità di difendersi durante un *due process* (Dershowitz 2020). In coincidenza con l'immediatezza della notizia pubblicata la persona accusata viene *cancellata*.

Ci sono delle relazioni tra i due fenomeni, tra il *Revenge Porn* e la *Cancel Culture*? Una risposta netta non è possibile. E tuttavia il *Revenge Porn* e la *Cancel Culture* si sovrappongono sotto molti aspetti. Come nel primo caso, quello del *Revenge Porn*, che coinvolge al 90% donne (ma il fenomeno dilaga nel mondo LGBT), come nel secondo caso, quello molto più ampio (nel senso del genere) della *Cancel Culture*, le persone coinvolte, esposte al pubblico ludibrio, sono *cancellate*, annichilite, distrutte, senza un contraddittorio, senza una difesa, perché basta un *click*, una notizia battuta da una agenzia ed il passo è compiuto e non si torna indietro. Inoltre e in entrambi i casi non è possibile un reintegro per quanto avvenuto, perché la *Cancel Culture* (e tutte le sue varianti, compreso il *Revenge Porn*) cancella/distrugge/invade la vita della persona che è stata *esposta*. Ma qui è bene fermarsi: *Revenge Porn* e *Cancel Culture* nel caso del *Revenge Porn* coincidono. Nel caso delle denunce di *#MeToo* si può parlare di *Cancel Culture*, ma non si tratta di una vendetta, ma di una denuncia e nei casi di denuncia avvenuti anche all'interno del coordinamento *#MeToo* la sovrapposizione tra i due fenomeni, il *Revenge Porn* e la *Cancel culture*, manca, perché il movimento *#MeToo* non si è mai macchiato del reato di *Revenge Porn*.

2. Come funziona il *Revenge Porn* e come si articola nella forma di una *Cancel Culture*

Ma perché *Revenge Porn* e *Cancel Culture* vanno ad incrocio? Perché chi subisce una *vendetta porno* è *cancellata/o*, negato/a, annichilito, è esposto al pubblico, al giudizio degli altri che conosce e che non conosce, *altri* che guarderanno/valuteranno/giudicheranno la sua vita, la sua vita intima e privata. Gli *altri* (Henckel von Donnersmarck 2006), che guarderanno alcune immagini/video della vittima della vendetta, potranno guardare il corpo nudo della vittima ripreso in un momento intimo e privato. Bisogna qui fare attenzione, perché nel momento della condivisione pubblica delle immagini, chi lo fa, il *vendicatore* spesso *mascherato*, compie un passaggio brutale dall'intimità e dalla complicità presunta con la partner ad una condivisione pubblica di quella stessa intimità (Jancsó 1976). Chi sarà guardato/sbirciato/osservato/*guardonato* sarà *cancellato*, vedrà cancellata la sua libertà assolutamente privata ed intima di espressione, perché tutto questo gli/le sarà sottratto da chi avrà pubblicato e condiviso le sue immagini e da chi, complice, le guarderà.

La stessa persona sarà giudicata senza un confronto, un *due process*, ammesso sia possibile una difesa in queste circostanze, ammesso e non concesso una/o sia tenuta/o a difendersi in queste circostanze, ammesso che ci sia poi veramente, concretamente un processo reale e non solo virtuale. Ma poi difendersi da quali accuse? Quali le imputazioni? E chi

giudica? Dallo scranno di quale tribunale, di fronte a quali avvocati? Da quale giuria si viene/verrà giudicati? E poi come si viene giudicati? E, infine, è possibile difendersi e pretendere un risarcimento? È possibile riprendersi la vita che si viveva prima della propria *cancellazione*, nelle tante varianti dell'*odio on line*, dell'*hate speech* (Bianchi 2021), un *hate speech* praticato nel caso che stiamo discutendo attraverso il *commercio* vendicativo delle immagini di un'altra che non ti ama più, che non ti vuole più o che semplicemente è caduta in un agguato? Qualcosa di *irreversibile* (Noé 2002) di *irreparabile* (come in tutti i casi di abuso e di violenza sessuale) fondano le diverse forme del *revenge porn*, le cancellazioni/negazioni della vittima, cancellazioni sociali, pubbliche e private, una violazione dell'intimità di una persona, un abuso sessuale, una violenza sessuale reale-virtuale-iperreale, che hanno condotto in alcuni casi al suicidio della persona coinvolta (il caso di Tiziana Cantone in Italia è stato tra i più dolorosi: (https://www.corriere.it/cronache/21_maggio_28/tiziana-cantone-ricostruzione-revenge-porn-suicidio-omicidio-08177b76-bf97-11eb-b7a1-7e76296b457a.shtml)).

Ma ritorniamo di nuovo ad alcuni tratti delle fenomenologie altrimenti complesse che strutturano il *Revenge Porn*¹. Il *Revenge Porn* è una forma di *cyberbullismo* e in qualche modo, almeno all'inizio, i due fenomeni sono stati considerati insieme. Le immagini di *Revenge Porn* hanno un *carattere indessicale*, per usare un'espressione semiotico/linguistica, come tutte le immagini e le fotografie che ritraggono dal vivo una persona e la situazione in cui si trovava in quel momento. Le immagini, come è noto, sono regolate da un *nesso di causa ed effetto*, perché il regista/fotografo era presente in quel momento (causa) ed ha scattato/riprodotto delle immagini (effetto). Questa variante semiotica del fenomeno viene messa in discussione, in modo radicale, da tutte le manipolazioni che si possono fare, ormai da tempo, delle immagini di corpi altrimenti *organici* ed i casi sono frequentissimi. Detto altrimenti, ciò che è stato ritratto nelle immagini, ad esempio in un *Revenge Porn*, non è necessariamente un *referente trasparente* e quanto *ritratto* ha dei precisi *limiti testimoniali*, rispetto ai quali è lecito nutrire più di un dubbio. Fortunatamente il fenomeno del *Revenge Porn* oggi è contrastato con decisione, anche grazie alla possibilità di accedere al sito <https://www.permessonegato.it/>, una sorta di collettanea di circa 89 canali, ai quali negli ultimi anni si sono rivolti circa 6 milioni di utenti, protestando e ribadendo il loro non consenso ed ancora denunciando tutte le manipolazioni delle immagini, denunciando l'autore delle stesse manipolazioni. Solo per fare un esempio, molte forme di *deepnude* sono il risultato di falsificazioni *artigianali*, perché sono di facile realizzazione. Di fronte a queste *manipolazioni* valgono tutti i distinguo di un certo *scetticismo*. In questi ultimi anni, almeno, si tende a distinguere con nettezza tra *fotografie* ed *immagini* e le immagini, i dipinti per intenderci, ma anche tutte le manipolazioni di cui abbiamo appena detto, non sono fotografie e non hanno, dunque, nessun *valore testimoniale*, nessuna *funzione indessicale* (Fallis 2020, p. 3).

In ogni caso i *vendicatori pornografici*, traditi ed abbandonati, sono in senso psicologico dei narcisisti, dei machiavellici, con tutti i tratti di una perversione delle loro personalità che li conducono nel loro passaggio all'attacco. Agiscono in modo impulsivo (cliccano, postano), non nutrono empatia per la presunta traditrice che li ha abbandonati, nemmeno per la semplice vittima che non li ha nemmeno abbandonati. Il tasto che loro premono è un *tasto criminale*. Oggi, infatti, possiamo contare su una giurisprudenza che regola il caso, per cui in Italia la legge n. 69 del 19 luglio 2019, detta *Codice Rosso*, all'art. 10 prevede delle pene (irrisorie) che vanno

¹ Va fatta a questo punto una puntualizzazione importante di ordine terminologico. Alcuni studiosi del fenomeno (Voto, Viola) non amano l'espressione *Revenge Porn*, perché ritengono più corretta l'espressione *Non consensual dissemination of intimate images* (NCII): <https://genderit.org/es/node/5290>. La variante semiologica è importante, perché porta fuori il fenomeno dalla area del *porno*. Rimandiamo in questo caso (siamo in attesa di una sua prossima pubblicazione) all'intervento tenuto da Cristina Voto e Marco Viola in occasione dell'ultimo convegno della Società Italiana di Filosofia del linguaggio, al loro intervento di venerdì 4 giugno 2021, intitolato *La sfiducia delle immagini ai tempi del deepfake: un possibile vaccino contro il Revenge Porn?*

da uno a sei anni di carcere per il colpevole ed una multa da 5.000 a 15.000 euro (Caletti 2018, pp. 69-81; Sorgato 2020). Il *vendicatore*, certo, resta una figura controversa. Chi è? È qualcuno che cerca di essere accettato da un gruppo? In ogni caso è un delinquente, che *cancella* a colpi di *click* l'immagine e la vita della sua vittima, perché si fa forte del fatto che oggi tutto possa essere *cancellato* (questa la *Cancel Culture* che viviamo). Lo sappiamo: tutto può essere cancellato, ma solo fino ad un certo punto, perché si può cancellare tutto dal web ed entro certi limiti di tempo e non solo, ma poi le cose riemergono. Il gesto del vendicatore, l'uso improprio delle immagini in suo possesso, cancellano la sua vittima, perché le distruggono la vita, perché non potrà liberarsi dalla vergogna che le è stata inflitta in un intreccio sempre più consolidato tra reale e virtuale (Baudrillard 1980; Eco 2003, pp. 13-70).

Le reazioni della vittima sono sempre incalcolabili e coincidono spesso (quasi sempre) con una chiusura, con una sorta di auto-cancellazione: la vittima chiude i suoi social, si isola, alle volte e in certi contesti non esce più di casa. Si auto-recluse, si cancella, si vergogna, non parla, non si confida, si sente *spogliata*, svergognata e, come tutte le persone violentate, si sente indifesa. La vittima non ha grandi alternative: ha gli occhi addosso (potenzialmente) di tutti, quelli di un'*opinione pubblica* che tende a minimizzare quanto commesso dal vendicatore pornografico, dal quale alle volte si dissocia senza aggiungere altro, perché viviamo in una *Cancel Culture* dominata dai maschi, a cui viene riservata ancora una volta una libertà sessuale, che è condannata se vissuta dalle donne e tutto questo per una misoginia diffusa che non ha confini di genere. Il caso di una maestra/educatrice di Torino, licenziata dalla preside del suo asilo, dopo che una madre di un bambino dello stesso asilo aveva mostrato alla stessa preside delle immagini di un *Revenge Porn* ai danni della maestra, trovate nello smartphone del marito (https://torino.repubblica.it/cronaca/2020/11/17/news/torino_video_hard_della_maestra_d_asilo_sul_web_e_dopo_la_gogna_e_licenziata-274674101/) è un esempio di *Cancel Culture*, che non ammette nessuna attenuante rispetto al modo in cui si sono comportate le due donne (e l'uomo dello smartphone) che hanno contribuito al licenziamento. Ancora una volta, anche in questo caso, siamo di fronte ad una assoluta mancanza di diritto ad un *due process* che spetterebbe alle vittime di una *Cancel Culture*, vittime di un *revenge porn*. Le condanne, che sono state inflitte alla preside ed alla madre, hanno rappresentato un piccolo passo in avanti in direzione di un *due process*. Il caso, comunque ed ancora una volta, si è configurato alla stregua di una antica e macabra *caccia alle streghe* che sembra non finire.

3. Alcuni passaggi metodologici forse necessari

A questo punto è necessario un nuovo passaggio metodologico² ed allora partiamo da Claudia Attimonelli e Vincenzo Susca, dal loro libro *Pornocultura. Viaggio in fondo alla carne* (2016) e scopriamo una sorprendente convergenza con i temi che stiamo trattando, ad esempio quando Attimonelli e Susca scrivono, riportando alcuni passaggi di uno scambio epistolare con Massimo Canevacci:

² Alcune pagine, come si è avuto modo di leggere, traggono ispirazione da alcuni studi ed alcuni classici che appartengono alla tradizione della ricerca semiotica. Per quel che concerne nello specifico i fenomeni del *Revenge Porn* e della *Cancel Culture* non sono molte le ricerche in questo campo. Va detto che da poco Anna Maria Lorusso ha curato per *Filosofi(e)Semiotiche*, il volume 8, n. 1 (luglio 2021), un numero della rivista dedicato a *La cancellazione semiotica: sulla logica delle culture* (<https://www.ilsileno.it/filosofiesemiotiche/>). Ma si veda allo stesso modo un articolo molto interessante di Francesco Mazzucchelli (2017). Certamente sono molti gli studi semiotici in Italia dedicati alle immagini e alla loro comunicazione/significazione, per come si strutturano oggi online. Ricordiamo tra i tanti *Corpi mediali* (Pezzini, Spaziant 2014), *On Insignificance. The Loss of Meaning in the Post-Material Age* (Leone 2020), *Capitale algoritmico* (Eugeni 2021).

La scrittura delle clip porno promana pertanto dall'escrescenza scomposta di grammatiche di un corpo eccessivo, emaciato, urticante, scarnificato, insanguinato, sudicio, travestito, dilatato, ferito... Su questa scia, secondo Massimo Canevacci, il digitale e Internet nella loro versione hot "attestano il transito dalla tradizionale pornografia al porno nella sua versione più cruda: cade la scrittura e il porno diventa tutto visuale" (Attimonelli, Susca 2016, p. 109)³.

Molte le considerazioni che per noi emergono rispetto a quanto stiamo discutendo, intanto, partendo dalla fine di quanto avrete appena letto, ovvero dalla "caduta della scrittura" di cui scrive Massimo Canevacci, insieme al passaggio che si prospetta in direzione del *visuale*. Qui siamo di fronte a tutta una serie di passaggi che sono importanti, ma che vanno per noi ricalibrati, discutendo, per esempio, intorno al problema se una certa forma di visualità non sia una *scrittura/testo* o per lo meno una semiotica come la intendeva il Peirce dell'inizio di questo nostro contributo. A nostro avviso certe forme visuali sono a tutti gli effetti una *scrittura/testo*, una *scrittura visuale/testuale*, sono un *marchio*, una *lettera scarlatta* nel caso del *Revenge Porn*, uno sfregio tagliato sulla faccia/memoria reale della vittima. Spesso queste forme di *Revenge Porn* sono senza firma. Eppure, e a nostro avviso, siamo pur sempre di fronte ad una forma di scrittura, almeno a un *testo* come lo intende una tradizione di studi semiotici consolidata, un testo ad alto tasso iconico. Il *Revenge Porn* rientra nel novero di una semiotica iconologica, alla Peirce, dove contano i rapporti di somiglianza tra il segno (l'immagine) e l'oggetto-persona-referente coinvolto in modo indessicale: c'è una somiglianza reale/immaginaria/virtuale tra le immagini e le persone ritratte e questa somiglianza è cercata con desiderio morboso da chi le guarda, perché chi ha postato e condiviso la sua parte l'ha fatta e adesso si gode lo spettacolo dello spettacolo della propria vittima, *nuda/cancellata* di fronte ad un pubblico anonimo/sfumato nella rete digitale che ci lega insieme.

Ma sono ancora altre le parole che ci interessano e che rileggiamo. Questo *pseudo-porno* nasce "dall'escrescenza scomposta di grammatiche di un corpo eccessivo, emaciato, urticante, scarnificato, insanguinato, sudicio, travestito, dilatato, ferito". Non è proprio questo il *Revenge Porn*? Il corpo della vittima non è *travestito*/travisato dagli occhi già potenzialmente vendicativi di chi l'ha ripresa/fotografata e dagli occhi dei guardoni che la guardano, la guaderanno? Il corpo della vittima è ferito. La sua memoria sanguigna. Le immagini che la ritraggono sono urticanti. I corpi delle vittime di *Revenge Porn* sono e soprattutto diventeranno emaciati, scarnificati. Tutto è e sarà molto *dilatato*. Tutto è diventato attraverso la variante *Revenge Porn* molto *sudicio*. Ma non è forse questa l'ultima risacca di un'onda lunga virtuale pornografica che dagli anni Sessanta e Settanta non si accontenta più, vuole di più ed allora va alla ricerca di situazioni sempre più *reali* per soddisfare il suo desiderio? Non bastano più le attrici, gli attori porno, protagonisti di canovacci standardizzati. C'è bisogno di qualcosa di vero e reale, sebbene sempre anche virtuale/iperreale.

Ma chi sono i nuovi protagonisti digitali di un rinnovato *Neuromante*? William Gibson così descriveva un disperato Case, protagonista del romanzo del 1984, all'inizio del racconto che si fa di lui, un Case escluso dai circuiti cybernautici, per lui che:

[...] viveva per l'euforia incorporea del cyberspazio, [per lui quella] era stata la cacciata dal paradiso. Nei bar che aveva frequentato come il drago tra i cowboy, l'atteggiamento elitario comportava un certo disinvolto disprezzo per la carne. Il corpo era carne. Case era precipitato nella prigione della propria carne (Gibson 2014, p. 8)⁴.

³ Le parole di Canevacci sono raccolte in uno scambio epistolare con gli autori.

⁴ La filmografia oggi dedicata a questa dimensione *neuromante* delle nostre vite è oggi sterminata ed allora qui citiamo in rapida successione (ringraziando Claudia Attimonelli, una delle curatrici di questo numero della rivista, per averci ricordato le tre pietre miliari del cinema mondiale che andiamo ad elencare) i film *eXistenZ* (Cronenberg 1999), la saga *Matrix* (Wachowski 1999-2003) ed infine *Essere John Malkovich* (Jonze 1999). Oggi e andando oltre non si può passare sotto traccia la serie *Black Mirror* (2012-19). Uno studio molto attento di quest'ultima

La carne è una prigioniera? La carne del proprio corpo che non basta più? I *cannibali* (ma fino a che punto sono realmente cannibali?), i *vendicatori del porno* si nutrono della carne delle loro vittime, riprendono, fotografano la *carne* (Merleau-Ponty 1964) delle loro vittime e del mondo che loro appartiene, riducendola a delle immagini porno, cancellando quelle donne che non li amano più o che loro non hanno amato mai, quelle donne che loro, i cannibali, hanno certamente tradito.

4. Ma alla fine non è forse tutto un *Game*?

Ma perché i cannibali divorano le loro prede? Le risposte, lo abbiamo accennato, sono molte e diverse tra loro ed hanno quasi tutte una matrice psicologica. I *vendicatori pornografici* sono narcisisti e machiavellici e molto spesso fanno quello che fanno e poi si giustificano dicendo che per loro è stato un *gioco*, uno scherzo. Alessandro Baricco ha scritto due libri molto interessanti negli ultimi anni. Il primo si intitola *I Barbari. Saggio sulla mutazione* (2006). Gli ha risposto a brevissimo giro di posta Alberto Abruzzese con *Il crepuscolo dei barbari* (2011). Il dibattito è complessissimo e non lo possiamo qui sintetizzare, anche perché un altro libro di Alessandro Baricco, *The Game* (2018) è a nostro avviso ed in questo contesto altrettanto importante.

La tesi è nota e la riassumiamo così: tutta la nostra esperienza cybernautica nasce negli anni Settanta con le prime console con cui giocavano i bambini. Poi l'evoluzione della *specie macchinica* ha portato ai primi videogiochi della *Nintendo* (*Super Mario Bros*). Quindi sono comparsi il *Commodore 64*, i primi PC, Internet e Google, infine i Social Network, gli Smartphone, WhatsApp e *Telegram*, Tik Tok. E se in questa lunga trafila di *sistemi degli oggetti* (Baudrillard 1968) non avessimo mai smesso di *giocare*? E se avessimo continuato a comportarci con un atteggiamento giocoso, anche con il corpo degli altri, con dei corpi che sono reali e virtuali, segnati, feriti, cancellati, annichiliti e quindi costretti in alcuni casi al suicidio? Si può giocare sempre a tutto e con tutti/e ed ancora con i sentimenti, i desideri, le emozioni, le paure, le vergogne, le timidezze, la riservatezza di tutte, di tutti? Baricco scrive:

Sulla carta sembra tutto molto freddo, costrittivo, asfittico, in fondo triste: ma adesso mettetevi a giocare e cercate di sentire l'improvvisa mancanza di attrito, la levigatezza del piano di gioco, la leggerezza del gesto. Il flusso quasi liquido, di ordini e decisioni, la riduzione di qualsiasi situazione di gioco alla sua essenza, la pulizia del sistema, la possibilità di concentrazione quasi assoluta, la velocità dell'accadimento (Baricco 2018, p. 39).

Ma a che gioco si gioca nel caso del *Revenge Porn*? Un gioco pornografico? Si sta solo scherzando/giocando, in fin dei conti? Ma si sta realmente giocando? Spesso si sente dire, per giustificare il carnefice, che lo ha fatto per scherzo o peggio ancora che stava giocando anche lei, la vittima, e dunque anche lei stava al gioco. La sospensione del *carnevale cybernautico*⁵ è tra le fondamenta su cui si appoggia una impulsiva e crudele *volontà di potenza*, che coincide nel caso in analisi con una vendetta pornografica, perché si fa affidamento da sempre su un potere (violento) che è legato alle diverse *cancel culture* di cui disponiamo e quando si fa quello che si fa, lo si fa anche dicendo che in fondo è solo un gioco, uno scherzo (atroce). Le vendette

serie (e non solo) è certamente *Un oscuro riflettere. Black Mirror e l'aurora digitale* (Attimonelli, Susca 2020). Se si sposta, poi, il discorso su un versante prettamente televisivo, allora sono davvero importanti gli studi filosofici di Carmine Castoro (Castoro 2013, 2015, 2017).

⁵ Usiamo qui l'espressione *carnevale* e la sospensione che comporta dei costumi altrimenti condivisi nella vita di tutti i giorni nei modi in cui ha inteso l'espressione Michail Bachtin (1979).

che si consumano, ovviamente, non hanno nulla di carnevalesco: quando ci si vendica, lo si fa sulla pelle delle donne che *immaginiamo*, fotografiamo, riprendiamo e condividiamo, spogliate e predate della loro intimità, senza il loro consenso, magari anche solo perché *se mi lasci, ti cancello* (Gondry 2004).

Ma se non è un gioco, è allora qualcosa di serio e incrocia, tra le altre cose, anche alcune variabili semiotiche ed estetiche, che affondano le loro radici negli anni Ottanta di Algirdas Julien Greimas, nel suo saggio *Dell'imperfezione* (1987). Qui Greimas non ragiona solo di arte ma dell'intero ambito della *sensibilità*, "il cui oggetto è l'intima esposizione del sentire umano (dell'aisthesis) alla sfera dell'operazione cognitiva e della produzione del senso" (Montani 2007, p. 41). Fermiamoci, come è necessario, sull'espressione "intima esposizione del sentire umano". Come si configura questa *esposizione*, se si tratta di corpi *mediali* (Pezzini, Spaziante 2014), esposti senza consenso? Siamo di fronte ad una *svolta estetica* che si è compiuta negli anni Ottanta (Bertrand 1995, p. 26) e che ha interessato alcuni studi semiotici in Francia e in Italia? Ma cosa succede in coincidenza con questa svolta estetica della nostra esperienza delle cose e delle immagini che ci ri-guardano? Paolo Fabbri, introducendo l'edizione italiana del testo di Greimas, scrive:

Contro ogni intellettualismo (e la sua versione attuale, il cognitivismo) la semiotica di Greimas ripensa i sensi nei loro campi e nelle loro traduzioni (colori e suoni, tatto e parola, ecc.) prima di passare attraverso la rappresentazione concettuale. Là dove la parola manca il segno, l'esperienza estetica serve ad additare l'esperienza non tetica della percezione. Esperienza – nel senso quasi narrativo di attraversamento e di prova – è «totalità aperta a sintesi indeterminate»: il Soggetto e l'Oggetto in questo «mondo dell'On» sono originariamente in uno statu nascenti: posti e non dati, in una reversione costante di agire e patire; pieghe – non buchi – nella sostanza del mondo, sempre pronti a farsi e disfarsi (Fabbri, Introduzione a Greimas 2001, p. 13; Landowski, Beuchot 1997, p. 64).

Questi, come lo stesso Fabbri segnala (Ibidem) sono problemi fenomenologici classici, che hanno visto Edmund Husserl e soprattutto Maurice Merleau-Ponty lavorare alla stregua di autentici pionieri di un'estetica dell'*intreccio* e del *chiasma* fenomenologici dei corpi umani e del mondo. Ma se rileggiamo le parole di Paolo Fabbri e le mettiamo in relazione con il problema che stiamo trattando, il *Revenge Porn*, notiamo allora come qui si possa parlare, in stretto riferimento al fenomeno del *Revenge Porn*, di una prima forma di semiosi molto concreta e davvero primordiale, se non fosse intessuta di tutto un mondo che non ha nulla di primordiale, se non certi istinti che non sono nemmeno istinti, perché sono in realtà mediati/meditati. Gli artefici del *Revenge Porn*, i cannibali vendicatori, postano/condividono le immagini delle loro vittime e le loro vittime sono *soggetti* ed *oggetti* colti nel loro *statu nascenti*. Le vittime sono *poste*, sarebbe meglio dire sono *postate* in una *reversione costante* del loro "agire" e "patire", che le costringe a "farsi" e a "disfarsi". Le semiotiche del *Revenge Porn* sono fatte di soggetti/oggetti che sono vittime *postate* in un loro *statu nascenti*, in cui prima agiscono (libere e consenzienti) e poi patiscono e soffrono la vergogna delle loro esposizioni, costrette a "disfarsi", perché cancellate, annichilite, perché vittime di una vendetta.

5. Nessuno fotografi l'ombra di Antigone

Scrivendo Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* (era il 1807), nelle pagine dedicate ad Antigone e alla fondazione *etica* della città: "Soffrendo riconosciamo d'aver mancato" (Hegel 1993, p. 29). Soffrire sì, ma riconoscendo di aver "mancato" in che cosa? Forse, un eccesso di fiducia, almeno nel nostro caso-studio? Con l'Hegel della *Fenomenologia dello spirito* viene in primo piano in modo chiaro e distinto il confine che separava almeno un tempo il mondo

delle donne da quello degli uomini: gli uomini sono *i re del giorno*, le donne le *custodi della notte*. Scrive ancora Hegel, ragionando sull'assetto *etico della città* e sui suoi limiti, se si vogliono mettere insieme uomini e donne:

Ma tra fratello e sorella ha luogo la relazione pura. Essi sono il medesimo sangue che per altro in essi è giunto alla sua quiete e all'equilibrio. Essi allora non si appetiscono reciprocamente; non hanno dato né ricevuto l'un l'altro questo essere-per-sé, ma sono reciprocamente libera individualità. Perciò l'elemento femminile ha, come sorella, il più alto sentore dell'essenza etica; alla consapevolezza e all'effettualità dell'essenza etica questo elemento non giunge, perché la legge della famiglia è l'interiore essenza in sé essente, che non risplende alla luce della coscienza, anzi resta sentimento interiore, resta divino elemento sottratto all'effettualità (Ivi, p. 16).

Lo sappiamo ormai da 213 anni: le cose non stanno così, perché non è giusto e non è etico. Non è giusto ridurre le donne all'*interiore*, in cui non risplende la luce della coscienza, mentre la voce *estriore* delle donne deve tacere, perché non c'è una *Langue* per loro. Certo, scrive Hegel, il mondo delle donne è "divino", ma resta legato ad un "sentimento interiore", che non conosce *effettualità*. *La legge della famiglia è l'interiore essenza in sé, essente, che non risplende alla luce della coscienza*. Antigone, sempre sul limite dell'aurora, non ha il diritto di seppellire il corpo di Polinice alla luce del sole, di fronte ad una città che nella sua sostanza interiore e femminile non le appartiene.

E il corpo annichilito, sfregiato, umiliato, vittima di una vendetta, esposto, *postato* alla luce dei riflettori delle macchine da presa, chi lo seppellirà, chi gli darà giustizia, chi un *due process*, nel tempo delle nuove *Cancel Cultures*, nell'orizzonte di queste nuove/antiche culture delle immagini di donne che sono ovunque nude/spogliate, *odiate da uomini* che a colpi di immagini le cancellano, le vogliono vedere morte? Quale altro Creonte si affaccerà sulle scale di quale palazzo di giustizia? In fondo è stato, tutto sommato, uno scherzo, un gioco, un *game*, un banale commercio di immagini, per cui si commina una pena che va da 1 a 6 anni e pochi euro di multa per un uomo che stava solo giocando o che, tradito e abbandonato, ha allora mostrato a tutti/e le foto/immagini della sposa che non è più la sua sposa, che non lo vuole più o che lui ha semplicemente (?) tradito. Questo lui è un *lui* che è pronto a mostrare le immagini della sua *amante* a tutti, e magari poi la moglie le scopre, le porta ad una *preside/Creonte* ed Antigone viene di nuovo bandita dal regno, licenziata, per qualcosa che ha fatto nel privato della sua stanza e poi è stato *postato* senza il suo consenso. È evidentemente lunga la strada che da Hegel porta ad un asilo nella provincia di Torino, fino alla vita di una donna che è stata emarginata e poi licenziata, per altro con l'attiva regia di altre due donne. Ma Hegel nel 1807 lo aveva scritto: Antigone deve curare il corpo di Polinice, stando lontana dalla luce degli occhi che la guarderebbero e la condannerebbero a morte o nella migliore dell'ipotesi all'esilio. Antigone, se vuole sopravvivere, deve restare nel buio, fare le cose di nascosto, lontana dal sole, chiusa nella sua *interiorità*.

Ruggero Eugeni, all'inizio del quarto capitolo del suo libro *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*, riporta un proverbio cinese che suona così: "Nella realtà virtuale lo spazio è virtuale, il tempo è reale" (Eugeni 2021, p. 127). Niente di più vero: le immagini sono virtuali, ma il tempo della loro produzione, ma anche il tempo della vita che rappresentano è reale ed è reale il tempo delle sofferenze che provocano, ed è reale la memoria della vittima che rimane ferita, offesa, cancellata e annichilita, la memoria di chi è stata vittima di un *Revenge Porn*, vittima di un uomo che ha compiuto un gesto di *cancel culture*.

Ma andiamo avanti e riportiamoci ad un confronto tra la luce del giorno (degli uomini) e le ombre delle censure etiche e civili delle donne. Con un ribaltamento di piani tecnici e semiotici Ruggero Eugeni scrive a proposito di immagini:

L'economia moderna della luce fa di quest'ultimo principio, precedentemente marginale, il suo criterio centrale: le immagini delle slides fotografiche, del cinematografo, della televisione e dei video, sono radicalmente costituite dalla luce elettrica, anzi, più semplicemente, esse sono una forma di illuminazione. Come esprime bene un termine tedesco degli anni Trenta, esse sono Lichtbilder. Al principio estrattivo che caratterizza la produzione delle immagini moderne, corrisponde dunque un principio proiettivo che caratterizza la loro esibizione: questo vuol dire che questa esibizione proiettiva delle immagini moderne rientra nei processi di "investimento" dei capitali luminosi all'interno di mondi oscurati dalla notte o da forme di tenebra artificiali (Ivi, p. 132).

McLuhan (2008) ed il suo uomo/donna elettrico sono ancora sulla scena, come trascinati da una lunga eco massmediatica, che ci raggiunge dalla metà degli anni Sessanta. Il discorso di Eugeni si aggancia ad una coda di questa eco e ci suggerisce che c'è un autentico investimento "di capitali luminosi", che produce e proietta immagini ovunque e soprattutto porta luce (in un senso che è tutt'altro che rassicurante) in zone che sono oscure e della notte, nelle nostre intimità. Il *Revenge Porn* è questo: in modo subdolo proietta il suo capitale di luce e lo proietta sulla sagoma di Antigone e la illumina nel suo atto amorevole di cura del corpo di Polinice, strappandola alla sua ombra, violentando la sua femminilità, la sua intimità, *traducendola* in immagini scabrose e condivise, sebbene siano poi immagini (come sempre ed in tutti i casi) completamente decontestualizzate.

6. Il viandante, la sua ombra e quando bisogna sapere tacere

Proiettare una luce nell'ombra? Portare alla luce ciò che deve e può e ha il diritto di rimanere nell'ombra, un'ombra femminile, l'ombra e la notte di Antigone? Nella *Parte seconda* di *Umano troppo umano* Friedrich Nietzsche riporta un dialogo, che intitola *Il viandante e la sua ombra* e che suonava così nel 1886:

L'ombra: Poiché per tanto tempo non ti ho sentito parlare, vorrei dartene un'occasione.

Il viandante: Una voce: - dove e chi? Mi pare quasi di udir parlare me stesso, solo con voce ancora più debole che la mia.

L'ombra (dopo un po'): Non ti fa piacere avere un'occasione di parlare?

Il viandante: Per Dio e per tutte le cose a cui non credo, la mia ombra parla; la sento, ma non ci credo.

L'ombra: Accettiamolo e non ci pensiamo più, in un'ora è tutto passato.

Il viandante: Proprio così pensai, quando in un bosco presso Pisa vidi prima due e poi cinque cammelli.

L'ombra: È bene che entrambi siamo in ugual modo indulgenti verso di noi, se per una volta la nostra ragione tace: così anche nel discorrere non ci faremo dispiacere e non metteremo subito le manette all'altro, se la sua parola ci risulterà incomprensibile. Se proprio non si saprà rispondere, basterà dire qualcosa: questa è l'equa condizione alla quale io parlo con qualcuno. In un colloquio un po' lungo anche il più saggio diventa una volta pazzo e tre volte minchione.

Il viandante: La modestia delle tue pretese non è lusinghiera per colui al quale la confessi.

L'ombra: Devo dunque adulare?

Il viandante: Io pensavo che l'ombra umana fosse la sua vanità; ma questa non domanderebbe mai: «devo dunque adulare»?

L'ombra: La vanità umana, per quel che la conosco, non domanda neanche, come io ho già fatto due volte, se può parlare: essa parla sempre.

Il viandante: Solo ora mi accorgo di quanto io sia scortese verso di te, mia amata ombra: non ho ancora usato neppure una parola per dire quanto io mi rallegravo di sentirti e non solo di vederti. Lo saprai, io amo l'ombra come amo la luce. Perché ci sia bellezza sul volto, chiarezza nel discorso, bontà e saldezza nel carattere, l'ombra è tanto necessaria quanto la luce. Esse non

sono avversarie: si tengono al contrario amorevolmente per mano, e se la luce sparisce, l'ombra le guizza dietro.

L'ombra: E io odio la stessa cosa che odii tu, la notte; io amo gli uomini, perché essi sono seguaci della luce, e mi allieto dello splendore che è nel loro occhio quando conoscono e scoprono, essi, gli infaticabili conoscitori e scopritori. Quell'ombra che tutte le cose mostrano quando il sole della conoscenza cade su di esse – anche quell'ombra sono io (Nietzsche 1981, pp. 133-134).

Ma forse così facendo, facendo parlare il viandante e la sua ombra, abbiamo messo di nuovo a fuoco la luce dei nostri obbiettivi, proprio lì dove non ci devono essere delle immagini, che traducano e tradiscano le cose che facciamo, che diciamo, che ci sussurriamo, che amiamo. Ed allora per finire cediamo la parola a Ludwig Wittgenstein, quando chiudendo il suo *Tractatus logico-philosophicus*, ci scriveva:

6.54 Le mie proposizioni illuminano così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è asceso per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettare via la scala dopo essere asceso su essa.) Egli deve trascendere queste proposizioni; è allora che egli vede rettamente il mondo.

7 Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere (Wittgenstein 1998, p. 109).

Non mostrando nemmeno un'immagine.

Bionota: Filippo Silvestri è professore associato di Filosofia e Teoria dei linguaggi M-FIL/05, Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, Dipartimento di Scienze della Formazione, Psicologia, Comunicazione, dove insegna Filosofia del Linguaggio, Semiotica e Teoria dell'Informazione e Scienze dei Segni. Si occupa di filosofia del linguaggio e di semiotica ed è uno studioso delle filosofie di Søren Kierkegaard, Edmund Husserl, Michel Foucault, Jean Baudrillard.

Recapito dell'autore: filippo.silvestri@uniba.it

Riferimenti bibliografici

- Abruzzese A. 2011, *Il crepuscolo dei barbari*, Bevivino Editore, Milano/Roma.
- Attimonelli C., Susca V. 2016, *Pornocultura. Viaggio in fondo alla carne*, Mimesis, Milano.
- Attimonelli C., Susca V. 2020, *Un oscuro riflettere. Black Mirror e l'aurora digitale*, Mimesis, Milano.
- Bachtin M. 1979 [1965], *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino.
- Barthes R. 1966 [1964], *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino.
- Bertrand D. 1995, *L'ideologia del sensibile*, in M. P. Pozzato (a cura di) *Estetica e vita quotidiana*, Lupetti, Roma.
- Baricco A. 2006, *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano.
- Baricco A. 2018, *The Game*, Einaudi, Torino.
- Baudrillard J. 1968, *Le système des objets*, Éditions Gallimard, Paris.
- Baudrillard J. 1980, *De la séduction*, éditions Galilée, Paris.
- Baudrillard J. 1995, *Le crime parfait*, éditions Galilée, Paris.
- Bianchi C. 2021, *Hate Speech. Il lato oscuro del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- Caletti G. M. 2018, “Revenge Porn e tutela penale. Prime riflessioni sulla criminalizzazione specifica della pornografia non consensuale alla luce delle esperienze angloamericane”, in *Diritto Penale Contemporaneo – Rivista Trimestrale*, 3/2018, www.DPC.it.
- Castoro C. 2013, *Filosofia dell'osceno televisivo. Pratiche dell'odio contro la TV del nulla*, Mimesis, Milano.

- Castoro C. 2015, *Clinica della tv. I dieci virus del tele-capitalismo. Filosofia della grande mutazione*, Mimesis, Milano.
- Castoro C. 2017, *Il sangue e lo schermo. Lo spettacolo dei delitti e del terrore da Barbara D'Urso all'ISIS*, Mimesis, Milano.
- Dershowitz A. 2020, *Cancel Culture. The Latest Attack on Free Speech and Due Process*, Hot Books, New York.
- Eco U. 2003, *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Bompiani, Milano.
- Eco U. 2018, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- Eugeni R. 2021, *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*, Scholé, Brescia.
- Fallis D. 2020, "The Epistemic Threat of Deepfakes", in *Philosophy and Technology*, 6, pp. 1-21.
- Foucault M. 1966, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris.
- Foucault M. 1988 [1973], *Questo non è una pipa*, SE, Milano.
- Gibson W. 2014 [1984], *Neuromante*, Oscar Mondadori, Milano.
- Greimas A. J. 2004 [1987], *Dell'imperfezione*, Sellerio editore, Palermo.
- Hegel G. W. F. 1993 [1807], *Fenomenologia dello spirito*, Vol. 2, La Nuova Italia, Firenze.
- Landowski É., Beuchot M. 1997, *Lire Greimas*, PULIM, Limoges.
- Landowski, E., 1989, *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Meltemi, Roma.
- Leone M. 2020, *On Insignificance. The Loss of Meaning in the Post-Material Age*, Routledge, London and New York.
- Lorusso A. M. 2021 (a cura di), *La cancellazione semiotica: sulla logica delle culture*, in *Filosofi(e)Semiotiche*, Vol. 8, n. 1, <https://www.ilsileno.it/filosofiesemiotiche/>.
- Marrone G. 2018, *Prima lezione di semiotica*, Editori Laterza, Bari-Roma.
- Mazzucchelli F. 2017, "Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi", in *VERSUS Quaderni di Studi semiotici*, n. 124, gennaio-giugno, pp. 105-127.
- McLuhan M. 2008 [1964], *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano.
- Merleau-Ponty M. 1964, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris.
- Montani P. 2007, *Bioestetica*, Carocci, Roma.
- Nietzsche F. 1981 [1886], *Umano, Troppo Umano*, Adelphi, Milano.
- Paladino A. 2020, *Revenge Porn e Cyberbullismo*, Alpes, Psiche e dintorni, Roma.
- Peirce C. S. 1980, *Semiotica*, Einaudi, Torino.
- Pezzini I., Spaziant L. 2014, *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Edizioni ETS, Pisa.
- Sorgato A. 2020, *Revenge Porn. Aspetti giuridici, informatici e psicologici*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano.
- Wittgenstein L. 1998 [1921], *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino.

Iconografia

Magritte R., *La Trahison d'image*, 1929.

Sitografia

- https://www.corriere.it/cronache/21_maggio_28/tiziana-cantone-ricostruzione-revenge-porn-suicidio-omicidio-08177b76-bf97-11eb-b7a1-7e76296b457a.shtml.
- <https://genderit.org/es/node/5290>.
- <https://www.permessonegato.it/>.
- <https://www.punto-informatico.it/revenge-porn-carcere-per-hunter-moore/>.
- <https://www.theguardian.com/film/2021/may/25/kevin-spacey-problem-uncancel-culture>.
- https://torino.repubblica.it/cronaca/2020/11/17/news/torino_video_hard_della_maestro_d_asilo_sul_web_e_dopo_la_gogna_e_licenziata-274674101/

Filmografia

- Essere John Malkovich*, S. Jonze, USA, 1999.
- eXistenZ*, D. Cronenberg, Canada / Regno Unito, 1999.
- Irréversible*, G. Noé, Francia, 2002.
- Le vite degli altri*, F. Henckel von Donnersmarck, Germania, 2006.
- Matrix*, A. & L. Wachowski, USA / Australia, 1999-2003.
- Matrix Reloaded*, A. & L. Wachowski, USA, 2003.
- Matrix Revolutions*, A. & L. Wachowski, USA, 2003.
- Se mi lasci ti cancello*, M Gondry, USA, 2004.

Nuove iconoclastie nel tempo della cancel culture: il revenge porn.
Note semiotiche per una ricerca

Uomini che odiano le donne, N. A. Oplev, Svezia / Danimarca, 2009.
Vizi privati, pubbliche virtù, M. Jancsó, Italia / Jugoslavia, 1976.