

Alla ricerca di una fotografia perduta: apparizioni, rimozioni e censure dell'immagine di Henriette Barthes in *La Chambre claire*

Guido Mattia Gallerani

Introduzione: appunti dalla genesi

La fotografia di Henriette “bambina”, madre defunta di Roland Barthes, svolge un ruolo strutturale ai fini argomentativi in almeno tutta la seconda parte di un libro, *La Chambre claire* (1980), che di fotografie ne mostra tante, ma che rinuncia a mostrare proprio l'immagine verso cui convergono le attese dei lettori e le spiegazioni dell'autore. L'idea che esista un'autocensura introdotta da costui attorno a un oggetto innanzitutto visivo permetterà forse di dare un nome più preciso a un'assenza attorno cui sono nate molteplici congetture nel corso degli anni.

Anche a seguito della divulgazione parziale degli archivi di Barthes, oggi sappiamo che quella foto di Henriette Binger (cognome da nubile della madre dell'autore) esisteva od è esistita per davvero. Già nel 1978, come è riportato nel *Journal de deuil*, il diario tenuto da Barthes prima della stesura della *Chambre claire* e in qualche modo come preparazione ad essa, l'autore trova in mezzo alle fotografie della madre un'immagine prediletta e apparentemente perfetta:

11 juin 1978 / L'après-midi avec Michel, trié les affaires de mam. / Commencé le matin à regarder ses photos. / Un deuil atroce recommence (mais n'avait cessé). / Recommencer sans repos. Sisyphe. (Barthes 2009: 151)

13 juin 1978 [...] Ce matin, à grand peine, reprenant les photos, bouleversé par une où mam. petite fille, douce, discrète à côté de Philippe Binger (Jardin d'hiver de Chênevières, 1898). [...] (*Ibid.*: 155)

24 juillet 1978 [...] Photo du Jardin d'Hiver : je cherche éperduement à dire le sens évident. / (Photo : impuissance à dire ce qui est évident. Naissance de la littérature) [...] (*Ibid.*: 180)

20 janvier 1979 / Photo de mam. petite fille, au loin - devant moi sur ma table. Il me suffisait de la regarder, de saisir le *tel* de son être (que je me débats à décrire) pour être réinvesti par, immergé dans, envahi, inondé par sa bonté. (*Ibid.*: 237)

Come ci confermano le ulteriori e ultime due annotazioni, corrispondenti contestualmente al mese successivo e addirittura all'anno seguente a quello del ritrovamento, Barthes indugia a più riprese sulla foto del Giardino d'Inverno. La persistenza della fotografia nel tempo della stesura del diario appare sorprendente se confrontiamo queste date con quelle che lo stesso Barthes riporta alla fine della *Chambre claire*, subito prima delle tavole e degli indici, e che indicherebbero i limiti temporali della produzione di quest'opera: «15 avril – 3 juin 1979» (Barthes 2002d: 885). Soltanto la pagina del diario corrispondente al 20 gennaio 1979 può essere iscritta pienamente nella forbice temporale, ma è altrettanto evidente che a partire dal diario di Barthes la "Foto del Giardino d'Inverno" diventa l'origine stessa della *Chambre claire*; pone cioè importanti premesse alla sua gestazione e fornisce l'ispirazione anteriore alla scrittura di Barthes.

Quando costui vi mette mano nel 1979, la foto è insomma già lì che lo aspetta con una storia percettiva già sedimentata alle sue spalle. Quest'osservazione diventa strategica nel momento in cui ci rivolgiamo alla forma del libro. Com'è noto, *La Chambre claire* non è esattamente un trattato teorico; è più che altro il racconto della ricerca dell'essenza del *medium* fotografico in quanto tale, che però finisce per essere identificato con una foto più personale e diversa dalle altre: la foto del Giardino d'Inverno. Pur tuttavia, nonostante la sua evidente importanza, la foto del Giardino d'Inverno viene estromessa dal libro

in quanto immagine, sostituendosi, in realtà, come forma stessa della genesi della *Chambre claire*¹.

Oggigiorno non sembra essere più plausibile la posizione di chi pensava che quella foto fosse soltanto un'invenzione di Barthes e che costui si riferisse, in realtà, a una foto invece riprodotta nel volume e che, oltretutto, sembrava poter corrispondere appieno alla descrizione della foto del Giardino d'Inverno riproposta *in absentia*: per esempio, confrontando la descrizione della posizione delle mani della madre-bambina con la sua postura in una foto ben visibile nella *Chambre claire* (Knight 1997: 265-266). Ci ritorneremo. Se però, per ora, consideriamo quest'ipotesi da un'ottica censoria in senso lato, ciò significherebbe che Barthes avrebbe dichiarato platealmente che quella fotografia non è presente nel libro per poi invece inserirne, sotto gli occhi degli stessi e ignari lettori, una dal titolo *La Souche*, che verrebbe a coincidere in larga parte con quella del Giardino d'Inverno ed è oltretutto classificata come foto proveniente dalla collezione privata di Barthes, quindi anche estratta dalla stessa famiglia di fotografie da cui proviene la fotografia prediletta. Si potrebbe concludere pertanto, come osserva puntualmente Diana Knight, che «like the famous purloined letter in Edgard Allan Poe's story, it is so obvious that it is overlooked» (Knight 1997: 266).

Tuttavia, Barthes avrebbe potuto optare per questa cancellazione perché intento a seguire un'altra strategia: non esporre visivamente ciò che ci è invece presentato come testo, nell'unico intento di condurre il lettore ad immaginare in meglio quello che ha perfettamente visto attraverso altre fotografie.

¹ Per come la *Chambre claire* sia un testo che si presenta già come il racconto della propria genesi, ci si rivolga allo studio preliminare dei manoscritti condotto da Jean-Louis Lebrave (2002: 80).

Indagini attorno a una sparizione

1. Tracce invisibili e leggere: la prima parte della *Chambre claire*

Dal punto di vista dei contenuti, le due parti appaiono però alquanto diverse. Nella prima Barthes si concentra su un'analisi semiotica della fotografia in quanto *medium*, almeno per quanto riguarda la celebre distinzione *studium/punctum*. La fotografia del Giardino d'Inverno non è convocata esplicitamente. Eppure sortisce indirettamente alcune apparizioni.

Per esempio, già dal primo (*Spécialité de la Photo*) e dal secondo capitolo (*La Photo inclassable*²), Barthes confessa la propria incapacità a svolgere il ruolo di oggettivo de-costruttore del mezzo fotografico. L'autore si pone in una postura che lo mostra titubante e incerto, quasi inadatto a un'analisi semiotica sufficientemente distaccata da poter sondare le leggi generali della fotografia:

Je constatais avec agacement qu'aucun ne me parlait justement des photos qui m'intéressent, celles qui me donnent plaisir ou émotion. Qu'avais-je à faire des règles de composition du paysage photographique, ou, à l'autre bout, de la Photographie comme rite familial ? Chaque fois que je lisais quelque chose sur la Photographie, je pensai à telle photo aimée, et cela me mettait en colère. (Barthes 2002d: 794)

Fin dal principio, insomma, Barthes si pone a una grande distanza dall'astrazione analitica e dai procedimenti generali della disciplina semiotica, perché la natura del suo stesso ragionamento ritorna incessantemente a una fotografia amata e a quella soltanto. Ma già in questa postura emerge un conflitto, una forzatura che determina uno

² I quarantotto capitoli, suddivisi in due parti equamente distribuite nella *Chambre claire*, sono intitolati nel sommario in coda al volume, mentre nel testo appaiono solo numerati secondo la loro successione.

squilibrio tra le due forme dell'indagine. Si può interpretare quest'ambivalenza come il risultato destabilizzante di una primitiva cancellatura.

Dall'analisi dei manoscritti, sappiamo che la *fiche* (inizialmente al numero sei) associata a questo capitolo presentava un'altra frase rispetto quella appena riprodotta: «Chaque fois que je lisais quelque chose sur la Photographie (ce qu'on pourrait appeler la Méta-photographie), je pensais aux photos de ma mère (par exemple [que j'ai d'un être cher] et cela me mettait en colère» (Lebrave 2002: 89; fig. 1). Dall'esplicita indicazione iniziale nel possessivo «mia madre» fino alla versione intermedia («un essere caro»), la fotografia amata è ben più di un esempio concreto cui riferirsi: essa è un problema strutturale del libro; mostra Barthes nell'atto di autocensurarsi per superare la propria "metodica" *impasse*, l'attrito creatosi tra una voce che vuole dire il corpo materno attraverso quella fotografia e un'altra, di contraria intonazione, che deve invece censurarla ai fini del compimento di un'analisi di tipo più generale:

Car moi, je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri ; mais une voix importune (la voix de la science) me disait alors d'un ton sévère [...] Je persistais cependant ; une autre voix, la plus forte, me poussait à nier le commentaire sociologique; face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture. (Barthes 2002d: 794)

Vedremo come nella *Chambre claire* esista proprio una sorta di racconto parallelo di tale autocensura; un'autocensura prodottasi all'origine che non cessa di richiamare, dal proprio interno, anche l'esigenza di una *controcensura* per controbilanciare la forza autocensoria del testo.

A conferma dei sommovimenti prodotti dalla genesi dell'opera, citiamo soltanto un'altra traccia della fotografia del Giardino d'Inverno nella prima parte, dentro il sedicesimo capitolo (*Faire envie*). Barthes sta ragionando sul (suo) desiderio di abitare o di essere collocato in alcuni

luoghi che vede in certe fotografie (*ibid.*: 819); anzi, addirittura afferma che gli sembra talvolta di aver già sostato nel luogo che sta guardando in fotografia:

Or Freud dit du corps maternel qu'il « il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de centrature qu'on y a déjà été ». Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) : *heimlich*, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante). (*Ibid.*)

Dietro a un luogo specifico immortalato in una foto esisterebbe, per Barthes, sempre uno spazio più largo che lo ricomprende: la Madre, come unico luogo originario. Il familiare dietro il paesaggio è appena un residuo psichico che nella prima parte resta un'entità astratta sotto la quale esiste un'origine cui tornare, ma su cui non si può indugiare, almeno per il momento, perché il familiare materno resta ancora uno spazio psichico astratto, non apparentato a un ruolo e una figura materna e neppure concretizzato nel corpo della madre Henriette. Quando arriveremo alla seconda parte, Barthes capovolgerà i termini della diseguaglianza, annunciando la nuova predominanza del particolare sul generale, dell'individualità materna su ogni interpretazione generalizzante: «je ne veux réduire ma famille à la Famille, pas plus je ne veux réduire ma mère à la Mère» (*ibid.*: 849).

2. Rimozioni e ritorni dal visibile: la seconda parte della *Chambre claire*

Dal venticinquesimo capitolo, quello da cui inizia la seconda parte, l'analisi s'incentra su una foto descritta ma non mostrata. Le leggi generali della fotografia vorrebbero essere estratte dagli effetti che un solo osservatore, un preciso individuo, avverte come leggi particolari del suo personale rapporto con un'unica immagine. Oltretutto, lo sviluppo di questa ricerca, quasi fosse un esperimento di cui si registrano scrupolosamente i tempi e le osservazioni, è però riportato in un modo apertamente narrativo:

Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos. Je n'espérais pas la « retrouver », je n'attendais rien de « ces photographies d'un être, devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui » (Proust). Je savais bien que, par cette fatalité qui est l'un des traits les plus atroces du deuil, j'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits (les appeler tout entiers à moi). Non, je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, « écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul » (peut-être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété). De plus, ces photos, si l'on excepte celle que j'avais publiée, où l'on voit ma mère jeune marcher sur une plage des Landes et où je « retrouvais » sa démarche, sa santé, son rayonnement - mais non son visage, trop lointain -, ces photos que j'avais d'elle, je ne pouvais même pas dire que je les aimais : je ne me mettais pas à les contempler, je ne m'abîmais pas en elles. Je les égrenais, mais aucune ne me paraissait vraiment « bonne » : ni performance photographique, ni résurrection vive du visage aimé. Si je venais un jour à les montrer à des amis, je pouvais douter qu'elles leur parlent. (*Ibid.*: 841)

Barthes si racconta nell'atto di *non* trovare quell'immagine "giusta" che definisca la madre. Si può anche considerare come Barthes richiami altre fotografie della madre soltanto per dichiararle insoddisfacenti. L'apertura della seconda parte della *Chambre claire*, insomma, parla ancora della sua immagine fondatrice secondo i modi di una sottrazione, ma tramite una comparazione per difetto con altre immagini tutte sospettosamente simili, poiché ritratti dello stesso soggetto materno. Alcune sono fotografie già riprodotte nel *Roland Barthes par Roland Barthes*. Altre subiscono lo stesso destino, anche se citate e mai mostrate neppure altrove. Ad esempio, in una fotografia del 1913, la madre appare «en grande toilette de ville», ma il vestito è in realtà deperito e, puntualmente, «fait à l'être aimé un second tombeau» (*Ibid.*: 842).

Per questa ragione, Barthes racconta da un tempo passato con cui la narrazione stessa confessa il rischio del proprio incerto compimento:

Barthes parla da un passato in cui la verità dell'osservazione - la fotografia del Giardino d'Inverno in suo possesso, tenuta letteralmente attaccata alle mensole della sua scrivania - è censurata da un resoconto narrativo in cui l'autore mostra se stesso nell'atto di *non* trovare quella stessa fotografia. D'altronde, perché raccontare di così tante fotografie e non mostrarle, se non per una costruzione pienamente narrativa dell'attesa verso l'agnizione e il riconoscimento della madre nella foto del Giardino d'Inverno? Barthes s'impegna scrupolosamente a mantenere l'attenzione del lettore sopra una foto che non c'è, per il tramite di altre foto che non soddisfano i requisiti e che quindi non avrebbero una logica ragione di comparire nel testo, da un punto di vista argomentativo e non solamente persuasivo.

In questo complesso sistema di sottrazioni, rimozioni e ritorni di un'unica immagine in altre forme imperfette si può anche giungere a perdere l'originale. Addirittura, nel quarantaduesimo capitolo, con qualche continuità con la sua interpretazione del realismo letterario, Barthes arriverà ad affermare che «personne n'est jamais que la copie d'une copie, réelle ou mentale» (Barthes 2002d: 870). Grazie a questa giustificazione, l'autore potrà aggiungere poco più avanti, richiamando ancora *in praesentia* la fotografia censurata:

(c'est bien cette déception triste que j'éprouve devant les photos courantes de ma mère - alors que la seule photo qui m'ait donné l'éblouissement de sa vérité, c'est précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas, celle d'une enfant que je n'ai pas connue). (*Ibid.*: 872)

Non abbandoniamo però il punto in cui Barthes riporta il ritrovamento della Photographie du Jardin d'Hiver (titolo del terzo capitolo dall'inizio della seconda parte). Dalla descrizione della foto che Barthes ci suggerisce si capisce subito come essa potrà anche essere stata, magari, l'immagine di sua madre; ma adesso è stata elevata a un altro livello di percezione, tanto che per noi resta soltanto un'immagine che ritrae un'altra persona. Come sostiene Barthes, quella fotografia, a

poterla vedere, mostrerebbe Henriette Binger ma non certo nel suo ruolo di madre. La fotografia che sceglie Barthes della propria madre è in realtà la fotografia di una bambina³. L'autore la descrive compiutamente in un ampio passaggio che stringe narrazione e descrizione in un *continuum* ormai indivisibile:

J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venai de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvris. La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept. Lui appuyait son dos à la balustrade du pont, sur laquelle il avait étendu son bras ; elle, plus loin, plus petite, se tenait de face; on sentait que le photographe lui avait dit: « Avance un peu, qu'on te voie » ; elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt, comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. Le frère et la sœur, unis entre eux, je le savais, par la désunion des parents, qui devaient divorcer peu de temps après, avaient posé côte à côte, seuls, dans la trouée des fuselages et des palmes de la serre (c'était la maison où ma mère était née, à Chennevières-sur-Marne). (*Ibid.*: 844)

La fotografia del Giardino d'Inverno diventa così la fotografia della madre soltanto per mezzo della descrizione con cui lo stesso autore la ricompone a se stesso, secondo le fattezze desiderate, prima che a noi, spettatori mancati. È interessante che tale trasformazione si faciliti anche di un apparato di fotografie convocate al pari delle

³ «Parti de sa dernière image, prise l'été avant sa mort (si lasse, si noble, assise devant la porte de notre maison, entourée de mes amis), je suis arrivé, remontant trois quarts de siècle, à l'image d'une enfant: je regard intensément vers le Souverain Bien de l'enfance, de la mère, de la mère-enfant» (Barthes 2002d: 847).

precedenti, ma talvolta anche riprodotte e mostrate direttamente. Dobbiamo infatti notare che a fianco di questa descrizione compare, nello stesso capitolo (nell'edizione originale due pagine dopo il brano appena citato), una fotografia di Nadar (fig. 2) che Barthes definisce tra le più belle mai scattate: è la foto-ritratto della madre o della moglie del fotografo - appone in didascalia Barthes (ma in realtà è il ritratto della moglie del fotografo, Ernestine). Ebbene, questa fotografia rappresenta pienamente una donna anziana, come appare appunto quella Henriette cui s'accenna all'inizio di quel passaggio.

Con agio Barthes può appunto paragonare la fotografia di Nadar alla propria del Giardino d'Inverno, anche se le due immagini presenterebbero, a rigore, due soggetti diversi se non opposti per età. Tale differenza viene annullata dal collegamento creato da Barthes tra testo e immagine, dacché una giustapposizione delle due immagini - l'invisibile fotografia del Giardino d'Inverno e la ben visibile fotografia di Nadar - sortirebbe, al contrario, un forte effetto di contrasto al primo sguardo.

Si potrebbe addirittura dire che la fotografia di Nadar è praticamente la fotografia della madre-bambina Henriette letta attraverso la scrittura di Barthes (Grojnowski 1984: 93). Eppure, se da un lato ci viene fornita la foto di una donna anziana come la moglie di Nadar, con cui si paragona la descrizione di Barthes della foto della madre-bambina, e se siamo ben informati dall'autore che al centro dell'indagine esiste pur sempre una fotografia ancora assente, da un altro lato ritroviamo a nostra disposizione un'ulteriore fotografia privata, stavolta riprodotta nelle pagine della *Chambre claire*. Si tratta di quella fotografia che segnalavamo sotto la legenda di "Matrice", la *Souche* (Barthes 2002d: 874; fig. 3), e che per Diana Knight era proprio la fotografia del Giardino d'Inverno.

Nel capitolo sul *lignage*, Barthes si domanda: «quel rapport entre ma mère et soi aïeul; formidable, monumental, hugolien, tant il incarne la distance inhumaine de la Souche?» (*ibid.*: 873). Apparentemente a mero titolo esemplificativo, l'autore inserisce un'immagine della madre con il proprio bisavolo e un altro bambino, proprio come la descrizione

della fotografia del Giardino d'Inverno riporta di due bambini: madre-bambina assieme al fratello di lei. Nella *Souche*, il rapporto tra madre-bambina e ciò che potremmo chiamare malamente "connotazione di anzianità" è ben visibile se la madre-bambina siede sulle ginocchia di un uomo anziano; mentre un medesimo rapporto tra la madre-bambina e l'anzianità della madre morente è demandato alla descrizione-trasformazione che Barthes crea a partire dalla censura della foto del Giardino d'Inverno: nessuno saprebbe recuperare l'anzianità della donna a titolo di connotazione soltanto dalla visione diretta di quella fotografia, in cui non c'è nulla rinviabile all'età della vecchiaia.

In aggiunta, in coda a codesta immagine, Barthes evoca - ma ora non mostra - anche un'altra fotografia a forma di medaglione, la quale rappresenta un donna e il suo bambino; l'autore precisa: «c'est sûrement ma mère et moi; mais non, c'est sa mère et son fils (mon oncle)» (*ibid.*: 872). Barthes intravede in questa fotografia-medaglione se stesso e Henriette nelle sue vere vesti materne, subito prima di accorgersi che si tratta di un *lapsus* nondimeno rivelatore. Ma un medesimo medaglione, datato Cherbourg 1916, lo troveremmo in *Roland Barthes par Roland Barthes* se tentassimo un rapido incrocio dei riferimenti con i libri passati di Barthes (Barthes 2002b: 765): in quel volume, l'autore propone dalla sua collezione privata una fotografia a forma di medaglione che rappresenta la madre e lo stesso Barthes a un anno di vita (fig. 4). È proprio l'immagine per la quale Barthes scambia quell'altra immagine (se mai esistita) citata nella *Chambre claire*.

In conclusione, alla fine di questa lunga sequela, la fotografia del Giardino d'Inverno è ancora assente, mentre tutta un'altra serie di fotografie contribuiscono a restituircene la viva e innegabile presenza. Da un certo punto di vista, si tratta di un sistema a scatole cinesi in cui la fotografia del Giardino d'Inverno dovrebbe collocarsi all'ultimo stadio, in quanto ultimo e ragionevole approdo dell'indagine dell'autore, nei termini di quella verità ritrovata da mostrare e comunicare ai lettori.

Invece, se la fotografia del Giardino d'Inverno è subito introdotta da un racconto in cui ci viene detto che essa esiste, lungo tutta l'opera l'immagine verrà continuamente posposta per fare spazio ad altre immagini, come se la vera fotografia che restituisce l'essenza della madre fosse visibile soltanto dietro ad altre parziali, instabili e intermedie raffigurazioni.

Possiamo in definitiva sintetizzare uno schema, in cui le parentesi quadre rappresentano i diversi livelli di relazione di tutte le foto all'unica foto-matrice che sappiamo tanto esistere nella realtà quanto essere censurata nell'opera:

[racconto foto Giardino d'Inverno: madre-bambina] riproduzione foto Nadar: madre-donna anziana]] riproduzione foto *Souche*: antenato/madre-bambina/bambino]]] racconto foto-medaglione: madre/figlio-bambino]]]

Si può osservare come Barthes concluda questa sequenza con una foto che non mostra, proprio al pari di quella del Giardino d'Inverno. Tramite un progressivo allontanamento, che nasconde le sue tracce per quattro livelli di cancellatura, il sistema di censura messo in moto da Barthes si serve di due immagini presenti e di due descrizioni di fotografie assenti. Come non lo è la perfetta divisione in due parti della *Chambre claire*, tale simmetria non è certo un caso fortuito.

In particolare, la figura della madre-bambina evocata da Barthes è ripresa nel finale dal duplice ritratto del medaglione, che riunisce Henriette in quanto madre al figlio bambino. I ruoli qui si invertirebbero rispetto quelli dichiarati in un celebre passo descrittivo della fotografia del Giardino d'Inverno. Quel dispositivo di scatole interne che crea un'attesa delusa della vera immagine favorisce la fuga verso quell'inversione dei ruoli che interessa a Barthes come ultima lezione morale da lasciare al lettore. Tolto il rischio di testimoniare il falso mostrando l'immagine in questione, Henriette morente si muta nel racconto di Barthes in quella bambina che è nella foto; dopo non aver mostrato la fotografia di sé bambino con la madre, Barthes può

agilmente tramutarsi in quell'ente paterno che la figlia-madre bisognosa di assistenza richiede perché si rispetti appieno la logica di questo racconto:

Ainsi ai-je remonté une vie, non la mienne, mais celle de qui j'aimais. [...] Ce mouvement de la Photo (de l'ordre des photos), je l'ai vécu dans la réalité. A la fin de sa vie, peu de temps avant le moment où j'ai regardé ses photographies et découvert la Photo du Jardin d'Hiver, ma mère était faible, très faible. Je vivais dans sa faiblesse [...]. Pendant sa maladie, je la soignais, lui tendais le bol de thé qu'elle aimait parce qu'elle pouvait y boire plus commodément que dans une tasse, elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première photo. [...] Moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. (Barthes 2002d: 847-848)

Auto-censura di Barthes: una forma di contro-censura

Nicholas Harrison, nel suo studio sulla censura all'epoca di Sade, mantiene censura e autocensura ben distinte. Si tratta di uno schema su cui soffermarsi brevemente. Per Harrison, l'autocensura viene interpretata più che altro come una metafora della censura (1995: 93). Eppure è innegabile che vadano considerate due polarità strettamente collegate, poiché il fine ultimo di ogni censura sarebbe l'introduzione di una vera e propria attività auto-censoria (cfr. Bibbò 2014). Se, da un lato, «l'instance de censure n'est ni forcément de nature politique, ni forcément extérieure au sujet écrivain» (Grésillon 1991: 193), dall'altro, anche l'autocensura potrebbe rappresentare soltanto un'altra faccia del conformismo sociale a cui risponde appunto un'azione di censura (Viollet-Bustarret 2005: 9).

Pertanto, considerando il termine di autocensura come quell'estensione dei meccanismi della censura pubblica all'interno della creazione individuale, in un modo che non neghi, ma anzi prenda in conto i problemi della propria successiva proposizione al pubblico, credo che in *La Chambre claire* si possano registrare tre tipi diversi di

autocensura. Certamente, in ultima analisi, l'autocensura della *Chambre claire* è la censura al lettore della foto del Giardino d'Inverno; ma ad essa Barthes arriva per diverse motivazioni, alla luce delle quali l'interpretazione del testo può assumere altrettante sfumature.

È nondimeno innegabile che le tre autocensure agiscano simultaneamente nel momento della genesi testuale e che quindi si accavallino l'una sull'altra nell'insieme del testo. Tuttavia, è forse anche plausibile ipotizzarne una qualche gerarchia:

a) L'autocensura mediatica

Esiste un'auto-censura di ordine etico e socio-politico in *La Chambre claire*. L'opera di Barthes contiene, nemmeno tanto indirettamente, una critica all'egemonia dell'immagine entro la società consumistica: probabilmente un utile lascito della critica di tipo marxista che Barthes rivolge ai segni, tra cui molti immagini, costitutivi dell'immaginario borghese della Francia del Dopoguerra, vale a dire al tempo della composizione delle sue *Mythologies* (1954-1957). Contestualmente, Barthes metterebbe ciò che ha di più caro, quell'immagine, al riparo da una possibile iper-esposizione visiva e dal rischio d'indifferenza in cui la foto del Giardino d'Inverno si ritroverebbe a cadere. Siamo, cioè, ancora nell'ordine di quanto dichiarato nella prefazione agli *Essais critiques* (1964):

On entend souvent dire que l'art a pour charge *d'exprimer l'inexprimable* : c'est le contraire qu'il faut dire (sans nulle intention de paradoxe) : toute la tâche de l'art est *d'inexprimer l'exprimable*, d'enlever à la langue du monde, qui est la pauvre et puissante langue des passions, une parole *autre*, une parole *exacte*. (Barthes 2002a: 278-9)

Barthes ricerca insomma uno stile letterario "in levare", una lingua in cui l'espressione è sostituita dalla ricostruzione discorsiva di un vuoto, una sfida retorica per riuscire a *non* dire, ancora una volta, ciò che è già stato detto, il senso ovvio delle masse, l'espressione

compiuta e disponibile del linguaggio comune. Il *non* presentare l'immagine fotografica preferita della madre segue il medesimo corso, dacché danzare verbalmente con un'immagine è anche un modo per evitare il confronto continuo con uno stesso testo; ma inoltre Barthes non cede nemmeno al facile fascino dell'immagine, la cui piena rappresentazione comporterebbe, più che un'eversione alla normale decenza riguardo l'inventario privato dei propri segreti, la rinuncia alla scrittura stessa, in quanto scrittura costretta a gareggiare con un oggetto unitario e indivisibile come l'immagine e quindi più difficilmente censurabile nei suoi elementi parziali. Sembra infatti che l'immagine risulti censurabile soltanto secondo uno schema binario di tutto o niente nella *Chambre claire*.

La possibile apatia, causata dalla grande quantità di fotografie che fluttuano ormai ovunque e in un modo spesso vago attorno alle nostre soglie percettive, è insomma una prima ragione che spinge Barthes all'autocensura⁴. Alcuni commentatori hanno sostenuto indirettamente questa tesi, appoggiandosi però a giustificazioni ben più spiritualistiche:

La Photo du Jardin d'Hiver ne nous est pas montrée non seulement parce que nous ne saurions pas la voir, mais aussi pour une raison plus sacrée : s'il est vrai qu'elle est une émanation spectrale du corps photographié, il faut la soustraire au contact des profanes. (Chantal 1982: 803)

Eppure, non è forse tanto attinente attribuire il ruolo di profano al lettore di un discorso nient'affatto sacerdotale, essendo quello di Barthes fondato continuamente sul dubbio e sullo scetticismo, di matrice montaigniana, riguardo alle proprie possibilità di conoscere

⁴ Questa parte del contributo nasce direttamente dalla discussione sorta all'occasione della giornata di *Colporteurs* che idealmente sottende a quest'opera collettiva e, in particolare, da un'osservazione al mio intervento mossa da Mirko Lino.

l'essenza della fotografia. Più utile riferirsi a ciò che Éric Marty chiama, con un puntuale riferimento a Proust, il rischio della perversione: «tout le travail de Barthes va consister à protéger la Mère du risque de la perversion» (Marty 2006: 132) - si tratta appunto di quella profanazione che avviene invece nella *Recherche* quando Saint-Loup fotografa la madre del narratore.

È però lo stesso Barthes che lega nel finale della *Chambre claire* l'essenza fotografica, e quindi a monte anche l'immagine della madre, al completamento di un'interdizione "religiosa" che ormai si è persa:

[...] le judaïsme a refusé l'image pour se mettre à l'abri du risque d'adorer la Mère; et que le christianisme, en rendant possible la représentation du féminin maternel, avait dépassé la rigueur de la Loi au profit de l'Imaginaire. Quoique issu d'une religion sans images où la Mère n'est pas adorée (le protestantisme), mais sans doute formé culturellement par l'art catholique, devant la Photo du Jardin d'Hiver, je m'abandonnais à l'Image, à l'Imaginaire. (Barthes 2002d: 850)

Se l'immagine di una Henriette-Vergine si scontra platealmente con il problema dell'immaginario culturale del moderno, possiamo aggiungere l'omaggio a Sartre che apre *La Chambre claire* - «En hommage à *L'Imaginaire* de Sartre» (Barthes 2002d: 785) - per segnare un nuovo punto di inizio da cui sondare l'autocensura della foto del Giardino d'Inverno.

b) L'autocensura romantica

Dal punto di vista psicoanalitico, quest'autocensura sarebbe interpretabile come una repressione totalmente cosciente da parte di Barthes: l'autore sa bene cosa sta facendo. La messa a distanza di quella foto non riguarda tanto l'autore o un suo conflitto interiore - dacché più volte Barthes si denuncia nell'atto di guardarla - ma è rivolta soprattutto al lettore. In particolare, l'ipotesi è che la perdita

dell'immagine verrebbe a simulare, dentro la coscienza immaginifica del lettore, la stessa perdita sentimentale subita da Barthes.

Pertanto, se in una prospettiva di censura psichica possiamo ancora seguire i presupposti e le condizioni di un universo freudiano, esso però dev'essere mediato da un'interpretazione romantica dell'amore materno: il fatto che il corpo materno sia mancante alla visione non dà luogo a una vera e propria rimozione, poiché il corpo materno resta presente nella trasfigurazione di una riscrittura - ad esempio nell'inversione madre-figlia - e nei termini di uno scontro intermediale, in cui la narrazione del rapporto con l'oggetto fotografico copre l'esposizione pubblica dell'immagine stessa.

D'altronde, nell'intervista alla rivista *Le Photographe* realizzata da Guy Mandery nel dicembre del 1979, lo stesso Barthes dichiara che la fotografia «n'a toute sa force que s'il y a eu un lien d'amour, même virtuel, avec la personne représentée. Cela se joue autour de l'amour et de la mort. C'est très romantique» (Barthes 2002d: 936). Proprio questo legame comporta che Barthes, romanticamente e liricamente, tuteli in una qualche forma di reticenza il suo rapporto amoroso con l'immagine fotografica della madre e non ne mostri il corpo non solo in virtù di un rispetto etico, ma quasi per una forma di devozione metafisica.

Curiosamente, *l'Imaginaire* di Sartre interviene a soccorso in questo frangente. Ammesso e non concesso che in Freud «the relationship of the conscience and its censorship to consciousness is unclear» (Harrison 1995: 115), Sartre nel capitolo secondo della prima parte di *L'être et le néant*, al paragrafo "Mauvaise foi et mensonge" (passo fortemente connesso proprio con *L'Imaginaire*), critica il fondamento inconscio della censura psicoanalitica teorizzata da Freud, considerando il problema dell'individuazione del "censurato" come necessario all'atto stesso della censura:

Le seul plan sur lequel nous pouvons situer le refus du sujet c'est celui de la censure [...] la censure, pour appliquer son activité avec discernement, doit connaître ce qu'elle refoule. Si nous reno-

nçons en effet à toutes les métaphores représentant le refoulement comme un choc de forces aveugles, force est bien d'admettre que la censure doit *choisir* et, pour choisir, *se représenter*. [...] Mais il ne suffit pas qu'elle discerne les tendances maudites, il faut encore qu'elle les saisisse comme à *refouler*, ce qui implique chez elle à tout le moins une représentation de sa propre activité. En un mot, comment la censure discernerait-elle les impulsions refoulables sans avoir conscience de les discerner? (Sartre 1970: 88)

Non si tratta certo di stabilire chi abbia ragione tra Sartre e Freud, ma di ritornare a Sartre per il legame che egli crea tra censura mentale e rappresentazione mentale di ciò che viene censurato. In Barthes, c'imbattiamo in un'autocensura simile, che ha veramente poco di freudiano.

Non solo Barthes si rappresenta nell'atto della censura, non solo circonda accuratamente il proprio oggetto di immagini collegate all'oggetto censurato, ma non rinuncia neppure a un tipo derivato di rappresentazione del proprio "censurato", dacché la foto del Giardino d'Inverno si sorregge di una descrizione verbale a sostituzione della vera e propria raffigurazione visiva. Come ha illustrato opportunamente Éric Marty, si tratta di una soluzione perfettamente in linea coi dettami della retorica moderna⁵. Parimenti, in un noto passo dell'*Imaginaire*, Sartre tenta di ricordarsi il viso dell'"amico Pierre", ma l'immagine prodotta dalla coscienza è imperfetta; anche la fotografia, benché dettagliata, "manca di vita"; la caricatura di un disegnatore, invece, gli consente di "ritrovare" Pierre (Sartre 1986: 40-41). Sartre conclude che tutti questi mezzi «servent de *représentants* pour l'objet absent, sans parvenir toutefois à suspendre cette caractéristique des objets d'une conscience imageante: l'absence» (*ibid.*: 45).

⁵ «C'est jusque dans l'absence dans le livre de la photographie décisive, et dire du "Jardin d'Hiver", où la Mère figure, que l'axiome moderne s'impose, substituant au tout de l'image, le texte, la lettre de l'image, sa simple description» (Marty 2010: 10).

Potremmo similmente sostenere che l'immagine originaria della *Chambre claire* debba essere assente perché possa aver luogo una rappresentazione nell'immaginario del lettore della fotografia del Giardino d'Inverno. Come per Sartre non si può percepire, cioè guardare, e immaginare allo stesso tempo (Sartre 1970: 304)⁶, anche per Barthes è necessario *non* mostrare la foto per scriverne, come è necessario non mostrarla perché essa acceda più in profondità alla coscienza del lettore. Similmente Kathrin Yacavone ha messo l'accento sul ruolo dell'immaginazione nella *Chambre claire*:

Le fait que la photographie du Jardin d'Hiver ne soit pas reproduite dans le livre de Barthes, crée un effet de lecture spécifique. Cette image non banale, même s'il s'agit d'une image concrète et matérielle pour l'auteur, n'apparaît que dans l'imagination du lecteur, exactement comme les images mémorielles de Proust. (Yacavone 2008: 17)

Il richiamo al ruolo dell'immaginazione comporta una definizione di tale autocensura anche in termini di una regolazione dei dispositivi letterari sottesi all'argomentazione. Il rafforzamento dell'immaginazione, cioè, appare anche una reazione susseguente all'autocensura; destabilizza anche il sistema di lettura proprio della forma saggistica dell'opera di Barthes attraverso un modo, quello del racconto, che è in qualche modo in contrasto con l'apparato di presentazione e di giustificazione dell'opera come saggio, o almeno, come dice il suo sottotitolo, in quanto *Nota sulla fotografia*.

c) La contro-censura romanzesca

Diciamo subito che si tratta di un termine che ricaviamo dallo stesso Barthes, anche se la contro-censura andrà interpretata ancora

⁶ Nel capitolo primo, "L'existence d'autrui", della terza parte "Le pour-autrui" nell'*Être et le néant*, Sartre condensa così le conclusioni de *L'Imaginaire*.

come una sottospecie dell'autocensura. Barthes ha già ragionato infatti sulla censura a proposito di Sade, nella parte dedicatagli nel volume di saggi *Sade, Fourier, Loyola* (1971), al capitolo "La censure, l'invention":

La vraie censure [...] ne consiste pas à interdire (à couper, à re-trancher, à affamer), mais à nourrir indûment, à maintenir, à retenir, à étouffer, à engluer dans les stéréotypes (intellectuels, romanesque, érotiques) [...] L'instrument véritable de la censure, ce n'est pas la police, c'est l'*endoxa*. (Barthes 2002b: 811)

Come per la lingua "fascista", secondo Barthes «la censura sociale n'est pas là où l'on empêche de parler, mais là où l'on contraint de parler» (*Ibid.*). Anche per Barthes la censura è una forma propria dell'opinione comune e che rappresenta la spinta di ogni discorso a uniformarsi. La contro-censura "romanzesca" rappresenterà una via d'uscita condotta secondo termini discorsivi e testuali:

la subversion la plus profonde (la contre-censure) ne consiste donc pas forcément à dire ce qui choque l'opinion, la morale, la loi, la police, mais à inventer un discours paradoxal [...] bref, la contre-censure, ce fut, à partir de l'interdit, de faire du romanesque. (Barthes 2002b: 812)

Non rappresentare ma raccontare l'immagine della madre ha molto del *romanesque* paradossale di cui ora si dice, a partire dai tempi narrativi che abbiamo visto essere introdotti nella seconda parte di *La Chambre claire*. Si tratta di un'ultima auto-censura, anche se di tipo propriamente narrativo-strategico.

In particolare, seguendo ancora Bibbò, considereremo ora l'auto-censura come una forma di mediazione lettoriale: «l'auto-censura è qui ciò che il produttore di testi accetta per evitare l'"illeggibilità" e partecipare allo scambio di informazioni e di idee» (Bibbò 2014). Il punto è togliere da un testo - originariamente un saggio in questo caso - qualcosa, affinché esso circoli in maniera diversa presso i lettori. Tra le

ragioni che Barthes adduce, nel trentesimo capitolo, a questa censura dell'immagine c'è proprio il rapporto con il lettore:

Toutes les photographies du monde formaient un Labyrinthe. Je savais qu'au centre de ce Labyrinthe, je ne trouverais rien d'autre que cette seule photo, accomplissant le mot de Nietzsche : « Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane. » La Photo du Jardin d'Hiver était mon Ariane, non en ce qu'elle me ferait découvrir une chose secrète (monstre ou trésor), mais parce qu'elle me dirait de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la Photographie. [...] (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure.) (*Ibid.*: 848-849)

Per evitare che questa del Giardino d'Inverno diventi una fotografia qualunque nell'orizzonte del lettore, Barthes censura quella visione che non susciterebbe negli altri nessuna mancanza. Soltanto sottraendola agli altri, cioè, l'autore iscrive nel meccanismo stesso della ricezione quella privazione che riesce a mutarsi in una forma di mancanza, di "ferita" sentimentale, in qualche modo equivalente rispetto la propria.

Con un'ulteriore autocensura, insomma, Barthes salva il sentimento originario che sottende alla genesi della *Chambre claire* affidandone la sopravvivenza alla coscienza del lettore, non tanto come depositario della semplice immagine della madre Henriette, quanto come estremo destinatario di una comunicazione necessaria, quella della condivisione di un immaginario materno che viene elevato, da Barthes, ad esempio morale e pressoché metafisico, trascendente e immanente al contempo.

Così, l'autocensura dell'immagine nel volume risulterebbe in definitiva una sorta di compromesso necessario che si incardina in un'idea della scrittura pari a quella dichiarata pubblicamente in un'auto-intervista di qualche anno prima - la *Préface-entretien* al volume *La Littérature occidentale* (1976) -; la scrittura non è per Barthes solo pratica di conduzione delle esigenze dell'espressione, ma deve rispettare anche il silenzio che è parte della reale esperienza di ogni comunicazione; è appunto, in ultima analisi, una concezione di classica decenza dello stile, che tiene assieme la promessa di rivelazione interiore propria di ogni scrittura con il bisogno di portare una difesa integerrima attorno alle forme più segrete dell'individuo, in quanto forma di esibizione controllata dell'essere e del suo rapporto con gli altri attraverso la scrittura, anche nella postmodernità:

Si nous nous penchons sur l'histoire de l'écriture, nous voyons que celle-ci a eu deux rôles. D'une part, elle servait à communiquer. Mais elle servait également à maintenir certaines choses dans une sorte de silence, de secret, en tout cas de raréfaction. Il se peut très bien que la société ait aujourd'hui besoin d'une zone de pensée ou de communication un peu plus difficile. (Barthes 2002c: 990)

6	4
<p>Le Referent adhère. Et Cette adhérence singulière fait Ces circonstances font qu'il y a une très grande difficulté à <u>accommoder</u> sur la Photographie. Les livres qui en traitent, beaucoup moins nombreux au reste que pour un autre art, sont victimes de cette difficulté. Les uns sont techniques ; pour "voir" le signifiant photographique, eux-là ils sont obligés d'accommoder de très près. * Les autres sont historiques ou sociologiques ; pour observer le phé- nomène global de la Photographie, ils ceux-là sont obligés d'accommoder de très loin. Je ne trouvais dans aucun rien qui me parlât des photos qui m'intéressent, celles que je désire, qui me touchent ou qui m'irritent. Qu'avais-je à faire des règles de composition du paysage photographique, ou, à l'autre bout, de la Photo- graphie comme rite familial ? Chaque fois que je lisais quelque chose sur la Photographie (ce qu'on pourrait appeler la Méta- photographie), je pensais aux photos de ma mère (par exem- ple et cela me mettait en colère. J'étais amené à me que j'ai d'un être cher</p>	
l'expression	<p>Car je ne pensais qu'au référent. Une voix importune (la voix scientifique) me disait alors : "« Reviens à la Photographie. Ce que tu vois là et qui te fait souffrir, rentre dans la catégorie "Photographies d'amateurs" dont ont traité le sociologue B. et son équipe : rien d'autre que la trace d'un rite d'intégra- tion, destiné à renflouer la Famille, etc. » Mais une autre voix, la plus forte, me poussait à nier la "culture" photo- graphique ; face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture, ou du moins n'acceptant que la culture nécessaire à mon l'organisation de mes émotions. J'étais de la sorte renvoyé à un dilemme : ou mes photos, ou la Photographie.</p>

Fig. 1, trascrizione grafica del manoscritto di *La Chambre claire*, fiche 6 (cfr. Lebrave 2002: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=76061>); riproduzione del manoscritto originale in Lebrave 2002: 89



Fig. 2, Nadar, *Mère ou femme de l'artiste*, 1890, fotografia, in *La Chambre claire* (Barthes 2002d: 846)

Fig. 3: *La souche*, collezione privata, fotografia, in *La Chambre claire* (Barthes 2002d: 874); cfr. Létorneau 2011: <http://id.erudit.org/iderudit/1011521ar>



Fig. 4: Anonimo, collezione privata, Cherbourg, 1916, fotografia; in *Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes 2002b: 765): <http://roland-barthes.org/iconographie.html>

Bibliografia

- Barthes, Roland, *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens*, volls. 2 (1962-1967), 3 (1968-1971), 4 (1972-1976) e 5 (1977-1980), Ed. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 (2002 a-b-c-d).
- Id., *Journal de deuil, 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979*, Ed. Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, 2009.
- Bibbò, Antonio, "Il traduttore e il suo lettore: alcune riflessioni sul rapporto tra contrainte e censura", in *TRAlinea. Online Translation Journal*, 16 (2014): <http://www.intralinea.org/archive/article/1908>, online (ultimo accesso: 15/01/2015).
- Chantal, Thomas, "La photo du Jardin d'Hiver", *Critique*, 423-424 (1982): 797-804.
- Grésillon, Almuth, "Rature, silence, censure", *Le sens et ses hétérogénéités*, Ed. Herman Parret, Paris, CNRS, 1991: 191-202.
- Grojnowski, Daniel, "Le mystère de *La Chambre claire*", *Textuel* 34/35, 15 (1984): 91-96.
- Harrison, Nicholas, *Circles of Censorship: Censorship and its Metaphors in French History, Literature, and Theory*, Oxford, Clarendon, 1995.
- Knight, Diana, *Barthes and Utopia: Space, Travel, Writing*, Oxford, Clarendon, 1997.
- Lebrave, Jean-Louis, "La genèse de *La Chambre claire*", *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, «Roland Barthes», 19 (2002): 79-107; <http://www.item.ens.fr/index.php?id=76061>, online (ultimo accesso: 15/01/2015).
- Létourneau, Sophie, "Roland Barthes enquête: *La chambre claire* ou la mélancolie policière", *Études littéraires*, 42.2 (2011): 69-79: <http://id.erudit.org/iderudit/1011521ar>, online (ultimo accesso: 15/01/2015).

- Marty, Éric, "Marcel Proust dans *La chambre claire*", *L'Esprit Créateur*, «Proust en devenir», 46.4 (2006): 125-133.
- Id., Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort, Paris, Seuil, 2010.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, 1986.
- Id., *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Paris, Gallimard, 1970.
- Viollet, Catherine - Bustarret, Claire, "Effets de censure: la littérature à ses limites", *Genèse, censure, autocensure*, Ed. Catherine Viollet e Claire Bustarret, Paris, CNRS, 2005: 7-15.
- Yacavone, Kathrin, "Barthes et Proust: La Recherche comme aventure photographique", *Fabula-LhT*, «L'écrivain préféré», 4 (2008), www.fabula.org//lht/4/Yacavone.html, online (ultimo accesso: 15/01/2015).

Sitografia

- "Littérature, censure et autocensure", séminaires ITEM, CRRLPM et ANR Pouvoir des arts, <http://www.item.ens.fr>, web (ultimo accesso 15/01/2015)
- www.roland-barthes.org, web (ultimo accesso 15/01/2015)

L'autore

Guido Mattia Gallerani è ricercatore post-doc (Ville de Paris) presso l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), ENS/CNRS.

Email: guido.gallerani@item.cnrs.fr

L'articolo

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 15/05/2015

Come citare questo articolo

Gallerani, Guido Mattia, "Alla ricerca di una fotografia perduta: apparizioni, rimozioni e censure dell'immagine di Henriette Barthes in *La Chambre claire*", *Censura e autocensura*, Ed. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino. *Between*, V.9 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>