



MARGARETH AMATULLI  
Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

MEMORIALI DI CARTA PER LA CITÉ DE LA MUETTE.  
UN PROCESSO DI RISEMANTIZZAZIONE  
TRA FOTOGRAFIA E LETTERATURA

**Riassunto**

Il presente articolo indaga il potere dell'arte di rivelare le stratificazioni storiche di luoghi traumatici, concentrandosi sul caso della Cité de la Muette a Drancy. Questo complesso modernista a nord di Parigi, divenuto campo di deportazione e poi ritornato quartiere residenziale, è oggi caratterizzato da una paradossale amnesia abitativa che convive con la monumentalizzazione istituzionale. Attraverso l'analisi del fototesto *Drancy la muette* di Claire Angelini e Yannick Haenel e del romanzo corale *La Muette*, di Alexandre Lacroix, esamineremo le modalità con cui letteratura e arti visive restituiscono visibilità e spessore alla memoria violata di uno spazio urbano, colmando il divario tra passato storico e presente quotidiano.

**Parole chiave:** banlieue, Drancy, Claire Angelini, Yannick Haenel, Alexandre Lacroix

**Abstract**

This article explores the power of art to unveil the historical stratifications of traumatic sites, focusing on the case of the Cité de la Muette in Drancy. This modernist complex north of Paris – converted into a deportation camp and later reverted to residential use – is today marked by a paradoxical amnesia among its inhabitants that coexists with institutional monumentalization. Through an analysis of the phototext by Claire Angelini and Yannick Haenel, *Drancy la muette*, and the choral novel by Alexandre Lacroix, *La Muette*, this paper examines the modes through which literature and visual arts restore visibility and depth to the violated memory of an urban space, bridging the gap between the historical past and the everyday present.

**Keywords:** banlieue, Drancy, Claire Angelini, Yannick Haenel, Alexandre Lacroix

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin.

[Jean Cayrol, *Nuit et brouillard*]

Negli ultimi anni, l'evoluzione degli approcci critici allo studio del trauma ha portato a un'estensione del *focus* analitico, che non si limita esclusivamente alla dimensione dell'individuo come soggetto traumatizzato, ma si apre alla considerazione dello spazio come entità traumatizzata, il cosiddetto spazio «contaminato»<sup>1</sup>.

Il panorama attuale si configura sempre più, per usare la definizione di Sharon Macdonald, come una *Memoryland*<sup>2</sup>: un territorio caratterizzato dalla crescente musealizzazione del trauma storico e da una pervasiva espansione delle pratiche commemorative, dovute alla moltiplicazione di spazi dedicati alla memoria di eredità traumatiche e volti a istituzionalizzarne il ricordo.

Come fa notare Patrizia Violi, il sito del trauma è un luogo investito da un profondo processo di desemantizzazione e risemantizzazione sino a farsi esso stesso «un memoriale che elabora una traccia esistente e sorge nel luogo stesso dove si sono consumati orrori ed eccidi di vasta scala; campi di concentramento, di detenzione e tortura succes-

<sup>1</sup> Cfr. M. Pollack, *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa* (Salzburg/Wien, 2014), Rovereto, Keller edizioni, 2016: «Con ciò intendo i paesaggi che furono luoghi di uccisioni di massa, eseguite però di nascosto, al riparo dagli sguardi del mondo, spesso con la massima segretezza. E dopo il massacro i colpevoli compiono tutti gli sforzi immaginabili per cancellarne le tracce. I testimoni scomodi vengono eliminati, le cave in cui sono stati buttati i morti vengono riempite di terra» (pp. 26-27). L'espressione è ripresa da Alberto Cavaglion in *Luoghi della memoria e paesaggi contaminati da decontaminare*, 2019, [https://storiamestre.it/wp-content/uploads/2019/09/ACav\\_AssisiDEF.pdf](https://storiamestre.it/wp-content/uploads/2019/09/ACav_AssisiDEF.pdf); e in *Decontaminare le memorie. Luoghi, libri, sogni*, Torino, Add editore, 2021. Cfr. anche M. Tumarkin, *Traumascapes. The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne, Melbourne University Press, 2005.

<sup>2</sup> S. Macdonald, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, London and New York, Routledge, 2013.

sivamente trasformati in luoghi museali e aperti al pubblico»<sup>3</sup>. Il sito diventa così mediatore memoriale, e non solo contenitore.

Tralasciando il dibattito, tuttora aperto, circa la legittimità e l'efficacia delle pratiche commemorative contemporanee<sup>4</sup>, è opportuno sottolineare l'intrinseca affinità strutturale che lega spazio e memoria, a partire dalla centralità che entrambe le dimensioni hanno assunto negli anni dello *spatial turn*, suscitando un rinnovato interesse critico.

Il concetto di palinsesto risulta particolarmente efficace per descrivere la natura stratificata di entrambi. Lo spazio e la memoria condividono un destino comune di demolizione e ricostruzione, di cancellazione e trasformazione, che li rende strutturalmente palinsestici.

Il mutamento dello spazio nel tempo riflette le trasformazioni sociali, politiche e culturali che ne ridefiniscono il significato, come evidenziano gli *Urban studies*, attenti alle logiche di risignificazione urbana, spesso dettate da interessi economici e di potere. In tale contesto, si inserisce la pratica della ri-fotografia<sup>5</sup>, esercitata da sociologi visivi e urbani, ossia la tecnica del «before and after», che consiste nel ricattare gli stessi luoghi da identici punti di osservazione, mettendo in dialogo immagini d'archivio e scatti contemporanei per evidenziare evoluzioni e permanenze, misurare e interrogare il mutamento sociale e culturale inscritto nello spazio.

Anche la memoria non è mai stabile né identica a se stessa. Essa è soggetta a rimozioni, a filtri protettivi e a continui processi di rielaborazione: si configura come una realtà fluida, negoziata, aperta a riferimenti incrociati e a dinamiche di rimediazione. Max Silverman, nel volume *The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*<sup>6</sup>, elabora il concetto di *palimpsestic memory*, avanzando la concezione di una memoria come sistema reticolare intessuto di connessioni da portare alla luce e relazioni da riattivare. Non solo frutto di un processo di negoziazione tra ricordo e oblio, come sottolinea Aleida Assmann<sup>7</sup>,

<sup>3</sup> P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, p. 22.

<sup>4</sup> Maxime Decout ritorna sulla questione e sul turismo memoriale in *Faire trace*, Paris, Corti, 2023, nello specifico nel capitolo «Bref retour sur l'industrie de la mémoire», pp. 209-239.

<sup>5</sup> Cfr. L. Pauwels, *Reframing Visual Social Science. Towards a More Visual Sociology and Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

<sup>6</sup> M. Silverman, *The Holocaust and Colonialism in French and Francophone. Fiction and Film*, Brooklyn NY, Berghahn Books, 2013.

<sup>7</sup> A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (München, 1999), Bologna, Il Mulino, 2002.

la memoria, secondo la prospettiva argomentata da Michael Rothberg<sup>8</sup>, può essere pensata in termini multidirezionali, ovvero come un campo dinamico in cui eventi traumatici differenti, pur appartenendo a diversi contesti storici e geografici, si mettono in relazione senza escludersi reciprocamente. A emergere è una memoria produttiva, e non privativa, che consente di superare logiche competitive o gerarchiche, aprendo a connessioni solidali e transnazionali.

Se spazio e memoria possono essere concepiti come dispositivi culturali stratificati, a maggior ragione gli spazi della memoria risultano densamente compositi, soggetti a continue riconfigurazioni, reinscrizioni semantiche e processi di sedimentazione culturale nel tempo.

Tale prospettiva si rivela particolarmente efficace per affrontare l'analisi di uno spazio memoriale quale quello dell'ex campo di Drancy, teatro di internamento e deportazione, successivamente restituito alla sua vocazione originaria di complesso residenziale di edilizia sociale, come se nulla fosse accaduto. Le pratiche rappresentative che si sono confrontate con questo luogo emblematico, contenitore di differenti livelli storici e simbolici che continuano a sovrapporsi, mirano – come cercherò di mostrare – a far emergere tali strati. Ne rimettono in circolazione i sedimenti semantici attraverso articolati dispositivi narrativi e visivi che superano la portata del semplice memoriale istituzionalizzato.

Trauma, spazio e rappresentazione costituiscono, quindi, le coordinate ermeneutiche fondamentali entro cui si articola la presente riflessione, volta a esplorare la tensione tra realtà storica e rielaborazione estetica attraverso il caso paradigmatico della Cité de la Muette a Drancy, nodo nevralgico della memoria collettiva, gravato da un'indicibilità che il suo stesso nome pare evocare. In questo contesto, la rappresentazione – nelle sue declinazioni letterarie e fotografiche – restituisce voce a un luogo segnato dal silenzio. Più in generale, l'analisi si propone di evidenziare come le pratiche artistiche, letterarie e fotografiche, diventino strumenti necessari per infrangere l'afasia, restituendo una dimensione udibile e visibile alla storia occultata.

---

<sup>8</sup> M. Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

Dopo un breve *excursus* volto a delineare l'evoluzione di questo singolare spazio abitativo, l'analisi si concentrerà su due opere contemporanee che lo tematizzano in modo complementare e speculare: il romanzo *La Muette* dello scrittore, filosofo e giornalista Alexandre Lacroix<sup>9</sup> e il fototesto di Claire Angelini e Yannick Haenel *Drancy la muette*<sup>10</sup>. Pur adottando strategie formali differenti, le due opere risemantizzano lo spazio urbano, riportando alla luce tracce traumatiche occultate ed esibendo le relazioni invisibili tra passato e presente.

### La Cité de la Muette: una storia in tre atti

La storia della Cité de la Muette si configura come una drammaturgia in tre atti<sup>11</sup>, corrispondenti alle tre fasi proprie alla biografia di questo luogo, che si impone, stando alla tripartizione di François Maspero, prima come «Cité radieuse», poi come «Cité de la mort», e oggi come «Cité banale». Haenel recupera la triade della tragica ironia di tale spazio in una prospettiva più funzionale e materialista, convertendola in tre specifiche azioni: «Bâtir, interner, loger» (p. 41). Indipendentemente dal fatto che si privilegi la dimensione simbolico-tragica di Maspero o quella materiale, e solo apparentemente neutra, di Haenel<sup>12</sup>, la classificazione spaziale in tre atti funge da paradigma interpretativo dell'evoluzione topografica e della conseguente stratificazione memoriale del luogo.

<sup>9</sup> A. Lacroix, *La muette*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2017 (D'ora in avanti, le pagine di riferimento delle citazioni tratte dal testo saranno indicate tra parentesi).

<sup>10</sup> Cl. Angelini et Y. Haenel, *Drancy la muette*, Éditions Photosynthèses, 2013. (D'ora in avanti, le pagine di riferimento delle citazioni tratte dal testo saranno indicate tra parentesi). Angelini è un'artista, fotografa cineasta, da sempre volta a indagare la relazione tra storia e arte attraverso uno sguardo archeologico dello spazio e della memoria. Cfr. <https://claire-angelini.eu/art/claire-cv.html>. Rilevante ricordare che Haenel, Lacroix et Angelini sono autori eredi della Shoah e non discendenti, secondo la tipologia individuata da Aurélie Barjonet. La studiosa propone una distinzione tra gli eredi « [qui] choisissent de donner de l'importance à la mémoire de la Shoah » et i discendenti « [qui] n'ont pas le choix, c'est leur mémoire familiale et ils écrivent là-dessus », A. Barjonet, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Éd. Kimé, 2022, p. 16.

<sup>11</sup> F. Maspero, *Les passagers du Roissy-Express*, photographies d'Anaïk Frantz, Paris, Seuil, 1990, p. 175. L'opera restituisce, in forma narrativa e fotografica, il viaggio di un mese intrapreso nel 1989 da François Maspero e dalla fotografa Anaïk Frantz lungo la linea B della RER di Parigi, dalla stazione di Roissy al capolinea Saint-Rémy-lès-Chevreuse, con l'obiettivo di cogliere, stazione dopo stazione, un'immagine disincantata e periferica della Francia contemporanea. Drancy costituisce una tappa obbligata dell'itinerario scelto (pp. 173-192).

<sup>12</sup> Lo scrittore aggiunge: « Ces trois verbes révèlent une politique ; ici, ils coïncident » (p. 41).

Il primo atto corrisponde alla sua costruzione negli anni 1933-1935 a opera degli architetti Marcel Lods et Eugène Beaudoin, che furono reclutati dall'Office public d'habitations à bon marché du département de la Seine (OPHBM-DS), per realizzare un ambizioso complesso residenziale di edilizia popolare con alloggi ad affitti moderati, che prese il nome di La Cité de la Muette. L'intervento architettonico si distinse per il suo carattere sperimentale e modernista, volto a integrare industrializzazione e standardizzazione nella costruzione di cinque torri di quindici piani, destinate ad alloggi. Il progetto prevedeva anche edifici bassi a pettine e una costruzione quadrilatera con parco centrale, mai completamente realizzata per mancanza di fondi, e ridotta a una pianta a «U».

Gli alloggi, troppo costosi per la classe operaia, furono inizialmente abitati da impiegati della futura RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens) e dai membri dei GRM (Groupes Républicains Mobiles)<sup>13</sup>, corpo d'élite preposto al mantenimento dell'ordine pubblico. Mentre la stampa criticava i grattacieli che, visibili dal cuore storico di Parigi, attentavano alla bellezza del paesaggio francese, il progetto si rivelò fallimentare, e come afferma Maspero,

En quatre ans, ce qui avait été une grande première, une réalisation exemplaire, par ses innovations et ses rationalisations techniques, par son modernisme n'était plus qu'un tas de bâtisse à la dérive<sup>14</sup>.

Il secondo atto della storia di questo luogo corrisponde agli anni dell'Occupazione allorché la Cité fu convertita dalle autorità francesi in campo di internamento per ebrei. Recintata con filo spinato, dotata di servizi essenziali e sorvegliata dai GRM già residenti, divenne il principale centro di transito verso i campi di sterminio. Secondo i dati raccolti da Serge Klarsfeld, 73.853 internati furono deportati da Drancy, per la maggior

---

<sup>13</sup> Tra la vasta bibliografia sulla storia del campo di Drancy, oltre al diario di viaggio di Maspero, si veda: W. Betsch, *Drancy ou le travail d'oubli*, Londres, Thames & Hudson, 2010; A. Wiewiorka & M. Laffitte, *À l'intérieur du camp de Drancy*, Paris, Perrin, 2012; B. Pouvreau, *La stratigraphie complexe du camp de Drancy. Une contribution à l'archéologie de la Seconde Guerre mondiale*, in « Les nouvelles de l'archéologie », n. 137, 2014, 2026. URL : <http://journals.openedition.org/nda/2604> [14 maggio 2025]; J. Gubler, *Architettura dell'indelebile. Due Memoriali della Shoah. Milano e Drancy*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2018.

<sup>14</sup> F. Maspero, *op. cit.*, p. 80.

parte ad Auschwitz-Birkenau, e solo 2.190 sopravvissero<sup>15</sup>. Il campo fu liberato nell'agosto 1944 dalla Resistenza francese e dalle forze alleate. Tuttavia, la sua funzione di luogo di detenzione non cessò immediatamente: fino al 1946 fu adibito all'internamento di sospetti collaborazionisti.

Una volta smantellati i fili spinati, completati alcuni lavori strutturali e attuate ristrutturazioni sommarie, l'edificio principale a forma di U della Cité de la Muette fu successivamente riportato alla sua funzione originaria di alloggio sociale. Le torri residenziali vennero demolite a metà degli anni Settanta, segnando il definitivo ritorno di Drancy al suo utilizzo abitativo, destinato a una popolazione di modesta estrazione, prevalentemente composta da cittadini immigrati. A ricordare materialmente la storia del passato traumatico del luogo sono tre presenze simboliche: il monumento commemorativo realizzato nel 1976 dallo scultore ebreo franco-israeliano sopravvissuto alla deportazione, Shelomo Selinger; un vagone ferroviario militare esibito dal 1988 come emblema della deportazione; e, infine, il Memoriale della Shoah, inaugurato nel 2012 alla presenza del presidente François Hollande.

Tuttavia, un sondaggio condotto nel 2020 dall'Istituto Schoen ha evidenziato come la conoscenza della Shoah in Francia sia ancora lacunosa e frammentaria: solo una minima percentuale – circa il 2% degli intervistati – dichiara di conoscere Drancy<sup>16</sup>. La sua storia, inoltre, non appartiene di certo alla popolazione di immigrati che attualmente abita quello spazio: « Cette histoire-là n'est certes pas leur histoire. Heureusement pour eux – scrive Maspero – car qui pourrait vivre ici, s'il fallait à chaque moment entendre dans sa mémoire resonner tant d'objets échos ? »<sup>17</sup>.

La residenzializzazione postbellica segna una nuova forma di rimozione, un'urbanistica dell'amnesia che neutralizza lo spazio, oscura la densità storica, mentre l'arte e la scrittura attivano dispositivi formali

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>16</sup> Cfr. J. Lemaigen, *Mémoire de la Shoah : « L'investissement sur la citoyenneté se fait parfois au détriment d'une connaissance historique précise »*, in « Le Monde », 24 janvier 2020, [https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/01/24/memoire-de-la-shoah-l-investis-sement-sur-la-citoyennete-se-fait-parfois-au-detriment-d-une-connaissance-historique-precise\\_6027046\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/01/24/memoire-de-la-shoah-l-investis-sement-sur-la-citoyennete-se-fait-parfois-au-detriment-d-une-connaissance-historique-precise_6027046_3224.html) [15 dicembre 2025].

<sup>17</sup> F. Maspero, *op. cit.*, p. 188.

ed estetici volti a riappropriarsi, e farsi carico, di questa complessa realtà fattuale, che l'azione politica sembra aver relegato nell'oblio<sup>18</sup>.

### **Il dispositivo bimediale di Claire Angelini e Yannick Haenel**

L'analisi di *Drancy la muette* di Claire Angelini e Yannick Haenel implica una duplice prospettiva ermeneutica che considera non soltanto i due codici semiotici coinvolti – il testo scritto e la fotografia –, ma anche la loro interazione, configurando un processo interpretativo intrinsecamente stratificato e complesso, in virtù della natura intermediale dell'opera<sup>19</sup>, che si apre con uno scritto di Haenel. Collocato in posizione paratestuale, esso svolge la funzione di introduzione al volume e, al contempo, di illustrazione testuale alle foto di Angelini.

L'opera si configura come *photobook*, ovvero, come sostiene Luigi Marfé, uno di quei

[...] libri di fotografie, in cui il testo è posto in una posizione paratestuale, come introduzione o postfazione, spesso non firmata dal fotografo ma da uno scrittore. Non è detto tuttavia che tale dislocazione precluda l'interazione tra le parole e le immagini<sup>20</sup>.

A predominare è la «forma-illustrazione»<sup>21</sup> in cui l'elemento iconico assume un ruolo prevalente mentre il testo rimane in posizione liminare, almeno in apparenza.

Le fotografie di Claire Angelini sono di natura diversa: alcune provengono dagli archivi del Memoriale della Shoah, altre sono state scattate

<sup>18</sup> Attorno a questo spazio si è costituito un vero e proprio ecosistema che coinvolge forme espressive eterogenee, dal documentario alla fotografia e alla finzione narrativa. Oltre al diario di viaggio di Maspero, al fototesto di William Betsch già citati, e al dispositivo intermediale di Angelini (cfr. n. 22 di questo articolo), si veda il film *Drancy avenir* di Arnaud des Pallières, Les Films du Requin, 1997.

<sup>19</sup> Cfr. E. Bricco, *Le phototexte, un dispositif intermédiaire*, in Id., *Poétique du mini-phototexte*, Leide/Boston, Brill, 2025, pp. 13-30. A proposito della dialettica intermediale di *Drancy la muette*, cfr. C. Lahouste, *Dérive, secousse, brasllement. La dynamique intermédiaire dans Drancy la muette de Yannick Haenel et Claire Angelini*, in « Textimage », n. VI, 2018, [https://www.revue-textimage.com/16\\_varia\\_6/lahouste1.html](https://www.revue-textimage.com/16_varia_6/lahouste1.html) [15 ottobre 2025].

<sup>20</sup> L. Marfé, « *Un altro modo di raccontare* ». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2021, p. 24.

<sup>21</sup> Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto*, in Id., *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-117.

dall'artista stessa. Si tratta di un percorso topografico e fotografico cominciato nel 2009 alla ricerca di ciò che il luogo nasconde, quella « substance invisible » (p. 236) che ancora ossessiona lo spazio.

L'interesse di queste foto risiede non tanto o non solo nel singolo scatto ma nel loro insieme, grazie alla composizione strutturale che le affianca sulla pagina tramite diversi tipi di relazione<sup>22</sup>. Una di queste è la connessione fra tre diverse temporalità, il prima, il durante e il dopo campo, quest'ultimo rappresentato a colori. Non necessariamente sempre tutte compresenti, tali temporalità sono articolate secondo una logica compositiva mutevole e un *layout* che si avvale di soluzioni fluide e non prestabilite. Lo spazio occupato dalle singole fotografie non segue necessariamente criteri di simmetria e non è vincolato all'asse di rilegatura del volume. Una fotografia può estendersi su doppia pagina ed essere affiancata, per contrasto, a riproduzioni di scala minore. Anche quando la superficie grafica è soggetta a un'equa tripartizione, la narrazione visiva non procede per linearità: può accogliere immagini scattate da diverse angolazioni, alternare piani focali differenti, dal dettaglio ravvicinato alla veduta d'insieme. Come afferma Myriam Watthee-Delmotte, « Claire Angelini joue [...] sur les possibilités du visuel. [...], elle rend au lieu la clé d'interprétation qui lui fait défaut dans le réel »<sup>23</sup>.

Il testo di Haenel si configura come una forma di amplificazione del significato latente delle immagini fotografiche, esplicitandone il 'dicibile tacito' e proiettandolo in una dimensione discorsiva personale. Fin dalle prime battute, esso assume i tratti di una denuncia politica, che si colloca in continuità con l'intento originario dell'autrice delle fotografie. Inoltre, nonostante l'accusa palese, l'ampiezza della trattazione, il ricorso a citazioni colte tratte da una fitta rete intertestuale<sup>24</sup>, si noti come la natura rapsodica del testo, composto da quattordici frammenti numerati, con frequenti bianchi tra i paragrafi e repentini passaggi di senso, ripro-

<sup>22</sup> Interessante l'intero progetto intermediale di queste foto che precedono la pubblicazione; già nel 2010 saranno trasferite su un supporto ad alta definizione e daranno origine a un cortometraggio e, successivamente alla pubblicazione cartacea, saranno esposte nel 2014 in una forma particolare, quella del libro a ventaglio che esibisce lo scorrimento delle immagini in un *continuum* temporale significativo: un vero e proprio *film de papier*.

<sup>23</sup> M. Watthee-Delmotte, *Prêter voix à ceux qui se sont tus*, in Id., *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019, pp. 124-125.

<sup>24</sup> Si tratta di un procedimento molto frequente nella retorica della postmemoria.

duca visivamente i turbamenti di una Storia che colpisce il soggetto che scrive, impedendo il naturale flusso narrativo: « J'ai commencé à écrire ce texte sous le coup d'un trouble. Écrivant sans but, le trouble se propage [...]. Le mouvement de l'écriture, par endroits, se brise ; et conduit à travers ses brèches vers une émotion qui à la fois la précède et prend sa place » (p. 36). In questa forma, il testo risponde quindi alle immagini, evocandole, amplificandole, ma non è ad esse subordinato e prosegue per vie parallele esibendo, come vedremo, la presenza e il punto di vista dell'io narrante.

### Il racconto bifido di Lacroix

L'architettura complessa e stratificata propria al fototesto di Haenel e Angelini si riscontra altresì nell'impianto narrativo del romanzo di Lacroix. *La Muette*<sup>25</sup> si struttura secondo una forma narrativa bifida, articolata su due percorsi diegetici distinti che si alternano e si intrecciano in una modalità affine a quella adottata da Georges Perec in *W ou le souvenir d'enfance*<sup>26</sup>. Nel caso specifico, la cesura narrativa non è segnalata da marcatori tipografici bensì da una netta differenziazione di registro stilistico, percepibile fin dai rispettivi *incipit* delle due storie, distinte e parallele, affidate a due voci narranti di diversa origine. Il racconto di Elsa, un'anziana signora ebrea, che rievoca la propria esperienza di internamento nel campo di Drancy, si alterna a quello di Nour, giovane abitante dello stesso luogo di origine nord africana, che cerca di difendersi dall'accusa di omicidio.

In realtà, l'imputazione per il reato commesso diventa il pretesto narrativo per un'esplorazione della vita nella periferia parigina: la narrazione si dipana attraverso digressioni che affrontano tematiche quali la droga, la sessualità e la marginalità socioeconomica, restituendo il quadro sociale dell'esistenza suburbana e, in particolare, delle scelte urbanistiche e politiche francesi.

<sup>25</sup> Su questo romanzo si veda la lettura complementare a quella qui proposta di D. M. Otsaka, *La Muette: Concentrationary Urbanism and Psychogeographical Memory in Alexandre Lacroix's La Muette* (2017), in «Genealogy», n. 7(1), 2013, <https://www.mdpi.com/2313-5778/7/1/23> [4 dicembre 2025].

<sup>26</sup> G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975. Tale dispositivo formale si riscontra frequentemente nei testi che affrontano la tematica della Shoah, suggerendo una continuità stilistica all'interno di una certa produzione memoriale che non possiamo approfondire in questa sede.

In maniera analoga a quanto avviene nell'ultimo capitolo di *W ou le souvenir d'enfance*, dove la narrazione infrange la struttura dell'alternanza, anche *La Muette* sospende nel suo epilogo la regola della doppia narrazione. Pur restando all'interno di una cornice finzionale (e in tal caso doppiamente finzionale poiché scritta al condizionale), l'ultimo capitolo propone un incontro ipotetico e ideale tra i due protagonisti, accomunati dall'esperienza della morte e dalla memoria. In una scena carica di valenza simbolica, il giovane *banlieusard* incide il nome dell'amico che ha ucciso accidentalmente proprio su una *planche du wagon* dedicato alla Shoah, sotto lo sguardo dell'anziana sopravvissuta, che assiste al gesto senza sorpresa: è il riconoscimento muto di una memoria condivisa e di una traccia che lega i destini, al di là delle epoche e delle condizioni storiche.

Entrambi i racconti si fondano su una trama narrativa finzionale ma sono attraversati da numerosi riferimenti a eventi storici documentati e verificabili, che conferiscono al testo una marcata tensione verso il reale. Il racconto della donna deportata integra e rielabora conoscenze e immagini tratte dal patrimonio memoriale e da una consolidata tradizione documentaria. Parallelamente, il racconto di Nour si apre a interferenze con la realtà e l'attualità attraverso episodi concreti che ancorano il romanzo alla realtà contemporanea. Ad esempio, il protagonista evoca un incidente avvenuto nel 2013: il deragliamento di un vagone contenente scorie radioattive alla stazione di Drancy (p. 142), o lo spettacolo *Asu Zoa* del rapper Dieudonné, accusato di antisemitismo (pp. 108-116).

Queste incursioni della realtà nell'universo finzionale mostrano la tendenza non tanto verso la finzializzazione del reale, quanto, piuttosto, verso la fattualizzazione del finzionale, allo scopo di far emergere, per via mediata e trasversale, lo spessore documentale e testimoniale dell'opera, superando la dimensione meramente romanzesca.

### **Tra continuità e rottura: lo spazio della coalescenza**

Nella tanto nota quarta di copertina di *W ou le souvenir d'enfance*, troviamo un suggerimento di lettura che chiama in causa il principio di coalescenza testuale:

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés ; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pour-

tant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun d'eux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.

Possiamo estendere questa stessa modalità interpretativa a entrambi i volumi oggetto della nostra analisi, mutuando dalla fisica il principio della coalescenza<sup>27</sup> e traslandolo nel contesto dell'analisi letteraria.

Nel romanzo di Lacroix le due componenti testuali, organizzate in capitoli separati, sembrano fondersi in una trama dialogica e riflessiva, nella quale ciascuna contribuisce a illuminare l'altra, generando un significato che trascende le singole parti o la loro somma. Esso risiede in un *tertium quid*, allo stesso modo delle immagini fotografiche di Angelini, giustapposte senza un'esplicita affinità e facenti appello all'interpretazione del lettore.

È infatti possibile individuare tra le unità testuali del romanzo e tra le immagini del fototesto precisi punti di sutura, per usare un termine della critica perecchiana<sup>28</sup> che, se debitamente indagati, smentiscono l'apparente frammentarietà delle due opere per restituirne la coesione latente. Da questi connettori emerge una densa trama di rimandi fondata sull'iterazione di motivi iconografici (Angelini) o su un denso reticolo di echi intertestuali che in Lacroix spazia dalla similitudine strutturale e tematica alla mera ripetizione lessicale, istituendo un sistema di equivalenze che opera lungo l'asse della contiguità narrativa o dell'analogia.

Si ravvisa immediatamente un primo fattore di continuità all'interno della frattura diegetica del romanzo: la presenza speculare di destinatari istituzionali (lo storico e l'ispettore di polizia) cui i due protagonisti rivolgono le rispettive narrazioni. Nonostante la divergenza dei ruoli – quello dello storico volto a ricostruire la verità storiografica e

<sup>27</sup> Si tratta di un fenomeno chimico-fisico «per cui le goccioline più piccole di un liquido disperse in un altro liquido non miscibile (per es. goccioline di olio in acqua) tendono a unirsi alle più grandi, fornendo quindi aggregati di maggiori dimensioni», <https://www.treccani.it/enciclopedia/coalescenza/> [20 settembre 2025].

<sup>28</sup> B. Magné, *Les sutures dans W ou le souvenir d'enfance*, in « Textuel », (Cahiers Georges Perec n° 2, *W ou le souvenir d'enfance : une fiction*), n. 21, 1988, pp. 39-55.

quello dell'ispettore che tende alla verità giuridico-legale – le due figure rivelano un'omologia funzionale. Entrambi, infatti, operano secondo un paradigma indiziario, ricostruendo l'evento a partire dalla traccia mnestica e orale, assolvono il ruolo di mediatori tra passato e presente e agiscono governati da una rigorosa etica dell'indagine<sup>29</sup>.

Sono molte le immagini che accomunano i racconti dei due narratori. Innanzitutto, attraverso il riferimento alle ceneri e al gas tossico, ben due volte compare nel racconto di Nour un'inconsapevole evocazione della deportazione, come se lo spazio della periferia conservasse tracce di un passato che affiora, inconsapevole, come un lapsus. Il ragazzo parla delle ceneri che vede volare nel suo appartamento, o della paura di respirare gas tossico che sembrerebbe trattenere gli abitanti dall'uscire di casa al mattino<sup>30</sup>.

Il richiamo alla storia locale riaffiora in entrambe le testimonianze attraverso codici stilistici differenti, venati di sarcasmo.

Elsa<sup>31</sup>:

Vous le savez, le camp de Drancy était aussi une vraie curiosité, du point de vue de l'architecture. Nous n'avions pas l'habitude de ce type de construction, c'était vraiment très futuriste pour nous,

<sup>29</sup> In entrambi i racconti, tale configurazione non genera una dimensione intersoggettiva. La comunicazione si struttura come asimmetrica e unidirezionale: i due racconti assumono la forma di monologhi proiettati verso un destinatario extradiegetico, un ascoltatore muto che funge da depositario passivo. Tale istanza, disincarnata ed evanescente, assurge a metafora del lettore e del ricercatore, chiamati a raccogliere, custodire e ritrasmettere la testimonianza. Il testo, problematizzando questa figura, denuncia l'insufficienza referenziale di una scrittura che – simboleggiata dal binarismo cromatico del «bianco e nero» – fallisce nel restituire la densità fenomenologica e traumatica del reale («la vita a colori»). Si impone, dunque, una riconfigurazione della postura ermeneutica: lo storico, e con lui il lettore, è sollecitato ad abbandonare il distacco positivista dello scienziato per abbracciare un approccio empatico, partecipativo e accogliente verso l'alterità del vissuto narrato. Al contempo, l'ispettore di polizia è chiamato a capire il vissuto del presunto colpevole prima di giudicarlo.

<sup>30</sup> Il ragazzo parla di ceneri che vede volare nel suo appartamento che gli impediscono di respirare (un suo professore aveva raccontato la storia dei dinosauri, di una meteorite che avrebbe colpito la terra provocando flotti di cenere nell'aria), o di una fantomatica presenza di gas che fa sì che: « Quand on débarque d'ailleurs, on dirait vraiment qu'une catastrophe vient d'arriver et que les derniers survivants restent terrés chez eux comme des rats, de peur de respirer un gaz toxique s'ils mettent leur blaze dehors » (p. 133).

<sup>31</sup> Inseriremo di volta in volta l'indicazione del soggetto dell'enunciazione per meglio evidenziare la simmetria delle due narrazioni.

comme vision. Il y avait ces longues bâtisses de quatre étages qui formaient un U, et puis surtout cette série de tours qui s'élevaient sur la droite. Ces bâtiments avaient été conçus pour servir de logement populaire. Ils avaient été dessinés par des architectes célèbres, dont l'un était prix de Rome, il me semble – oui, c'est ça, Eugène Beaudoin, vous avez la mémoire des noms. Mais au début de la guerre, tout était resté en plan. Du coup, ce qu'aurait dû passer pour l'expression du génie français, le nec plus ultra de la modernité, était encore en chantier. Cela rajoutait à la bizarrerie, ce mélange de sophistication et de gravats bruts (p. 19).

Nour:

Vas-y, ils sont passés où les gratte-ciel ? [...] Y avait cinq belles tours nickel alignées sur la droite, juste en face de ma chambre. On se sera crus, j'sais pas moi, à Miami ou à Los Angeles. Elles étaient peut-être un peu moins hautes qu'aux States, leurs tours. Mais l'effet était trop stylé. Sur la Skyline du neuf-trois, ça déchirait, je te jure. Même que la prof, elle me l'a confirmé que ces cinq tours, ben, c'étaient carrément les premiers gratte-ciel qu'on a bâtis en France. Sans mentir. J'sais pas ce qui leur a pris, j'sais pas quel délire ils ont tapé les Keums des années trente, mais c'est chez nous qu'ils ont choisi pour monter leur Empire State Building. Sauf qu'après la guerre ils les ont démolies, les tours (p. 93).

Alla descrizione dello spazio degradato e maleodorante riservato agli ebrei nel campo, evocato da Elsa, fa da contrappunto, nel capitolo immediatamente successivo, la descrizione dell'anonimo spazio abitativo dell'edilizia popolare della periferia parigina abitato da Nour:

Elsa:

Dans cette chambre de Drancy, [...], on aurait dit que tout à coup les choses et les objets étaient hostiles. Tenez, le sol par exemple ... Il n'y avait même pas de parquet ni de carrelage. La dalle était là, rugueuse pas dégrossie, telle que l'avait crachée la bétonneuse. Les tubes de l'électricité ressortaient. [...] Résultat, cette grande pièce où des femmes et des enfants vivaient les uns sur les autres étaient plongés en permanence dans une pénombre bleue marine. Encore un détail important à propos des fenêtres, elles n'avaient pas été raboutées au mur. Quand le chantier de la Muette s'était arrêté, les huisseries n'avaient pas été posées. Ça laissait un vide, on pouvait passer la main entre le bord des fenêtres et le mur (pp. 35-36).

Nour:

Notre cité, elle m'évoque grave Tetris. Vous qu'êtes venu, inspecteur, j'suis sûr que vous comprenez ce que je veux dire. Vous avez vu, on habite dans des petits cubes. Les pièces des apparts sont en forme de cubes. Les escaliers, on dirait des mini cubes empilés. La cour, c'est qu'un grand cube avec du gazon rasé, comme si on lui avait passé la tondeuse à millimètres. Les galeries aussi, elles ont un mode géométrique pour les nuls. Y a pas de détails, c'est pas stylé. Ça sent le vite fait, le bâclé. Genre, je te ponds un monde de nazes en cinq sec. À mon avis, ce qui manque chez nous, c'est les courbes. Moi, je kiffe bien ça, les courbes. C'est doux. Ça donne des idées de caresses. Alors que les cubes, ça donne envie de frapper, ça fout la rage (p. 41).

Altri esempi di connettori tra i due racconti sono dati dalla ricorrenza di determinati vocaboli che riaffiorano, anche se in contesti referenziali differenti. Questi sembrano avere l'unico scopo di preservare la tenuta strutturale del testo attraverso la continuità tra le due componenti narrative e, in particolare, di riattivare sedimentazioni storiche condivise, interpellando un lettore attivo e partecipe. Pur alludendo a contesti differenti, entrambi i personaggi, ad esempio, evocano immagini fotografiche<sup>32</sup>, o fanno riferimento al colore grigio<sup>33</sup>, e più in generale a una realtà da cui non ci si può affrancare.

In modo analogo, le fotografie di Angelini riflettono, nella loro disposizione, la medesima sincronizzazione di strati di vita del romanzo di Lacroix, come emerge dalla reiterazione di singoli motivi, una sorta di *pattern* che sollecita analogie e connessioni: fili spinati, abitazioni povere, rare presenze umane, finestre, soglie, geometria delle torri. Inoltre, la ricorsività delle immagini, scandita da minime variazioni, riproduce visivamente i tratti distintivi della scrittura traumatica che ritorna su se stessa senza via di fuga, o possibilità di risoluzione. In

<sup>32</sup> Per quanto riguarda le foto, si rimanda al racconto di Elsa, p. 88, e a quello di Nour a p. 93.

<sup>33</sup> Sebbene vi sia una coincidenza terminologica nel riferimento cromatico, tale corrispondenza non sottende il medesimo asse semantico. Nella percezione di Nour, il grigio del quartiere assume una connotazione marcatamente disforica, una depressione ambientale che incide sul suo spirito (p. 94). Al contrario, per Elsa, la medesima tonalità si riscatta da ogni accezione negativa per divenire la cifra autentica della complessità esistenziale e incarnare la verità tragica dell'esistenza, rifiutando le semplificazioni binarie (bianco/nero) proprie della narrazione storica ufficiale (p. 122).

questa prospettiva, il paesaggio fotografico restituisce la dimensione coercitiva dello spazio, tanto nella sua configurazione storica quanto in quella attuale, evocando quel *quotidien concentrationnaire* di cui scrive Jean Cayrol<sup>34</sup>.

Ciò che è importante sottolineare è, ancora una volta, *la mise en page* delle foto nitidamente giustapposte. La loro disposizione – analogamente all’articolazione narrativa del romanzo di Lacroix – è frutto di una tecnica di montaggio. La giustapposizione di cliché raffiguranti luoghi – o frammenti di essi – in epoche diverse, attuata senza alcuna soluzione di continuità visiva, senza alcun ‘ammorbidente’ dato ad esempio dalla continuità tonale, o eventualmente dall’impaginazione, recupera la logica del *montaggio connotativo* teorizzata nel cinema sovietico degli anni Venti, in particolare da Ejzenštejn e Kulešov. Questo tipo di montaggio, che si contrappone a quello narrativo classico, non mira all’integrazione armonica delle immagini, bensì alla produzione di senso attraverso la discontinuità e la dialettica tra frammenti non raccordati. Il montaggio, dunque, diventa il dispositivo attraverso cui il significato non è dato, ma emerge dallo spazio interstiziale tra le immagini<sup>35</sup>. È proprio in tale collisione visiva che si colloca la forza propulsiva dell’opera, come riconosce lo stesso Haenel:

Elles [les photos] se rencontraient comme dans une illumination, elles ne coïncidaient pas, elles demeuraient en regard les unes des autres ; mais dans cet interstice qui les sépare, une autre image apparaissait. Cette image n’existe pas – ou plutôt elle existe comme sans scintillement d’une lacune ; elle est l’image même de l’introuvable qui vient battre entre les époques ; et c’est grâce à elle que se réveillent les images qu’on peut voir, celles de l’« Autrefois » et du « Maintenant », comme dit Walter Benjamin, et qu’elles retrouvent une puissance (p. 30).

<sup>34</sup> J. Cayrol, *Pour un romanescque lazaréen*, in Id., *Ceuvres lazaréennes*, Paris, Seuil, 2007 [1949], p. 802. Cayrol è anche l’autore delle parole che accompagnano il documentario di Resnais del 1955, *Nuit e Brouillard*; il regista, tra l’altro utilizza lo stesso tipo di montaggio tra scene appartenenti a epoche diverse e distinte da diverso colore.

<sup>35</sup> Lo stesso Godard considera il montaggio come una vera e propria griglia di lettura degli eventi storici e, in più occasioni, ribadisce l’importanza che deriva dall’accostamento delle immagini: «quando ce ne sono due, ne deriva una terza. È il fondamento dell’aritmetica, è il fondamento del cinema», cit. in A. Mazzarella, *La Shoah oggi nel conflitto delle immagini*, Milano, Bompiani, 2022, p. 204. Si veda anche il capitolo *Image-montage ou image-mensonge* di G. Didi-Huberman, in Id., *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, pp. 151-187.

In quell'interstizio, in quell'urto tra immagini, o tra testi, si colloca *l'impensé* di Deleuze, ciò che sfugge al pensiero codificato e alla comprensione immediata; ma che agisce nel pensiero per far emergere nuove configurazioni che spetta al lettore attivare.

### **L'ethos autoriale**

Altri due elementi accomunano i due testi: la critica rivolta alla politica francese e la specifica postura assunta dagli autori.

La critica alla politica francese di ieri e di oggi è più che mai esplicita nella scelta del titolo dell'introduzione di Haenel, *L'infamie française*, che ripetutamente esamina e condanna le scelte della nazione; è ovviamente implicito nell'accostamento delle immagini di Angelini ed è facilmente rintracciabile nel romanzo di Lacroix: più volte il racconto di Elsa fa riferimento ai francesi che sorvegliavano il campo: « pire que les SS car il n'est aucune bassesse qu'ils trouvaient indigne d'eux » (p. 149).

Gli autori non mancano di esprimere il proprio punto di vista.

Angelini include in *Drancy la muette* planimetrie, dettagli topografici e vedute aeree, funzionali alla geolocalizzazione del punto di ripresa<sup>36</sup>. Ogni scatto fotografico attesta infatti l'azione di un soggetto, è traccia della sua presenza: *l'operator* barthesiano<sup>37</sup>, quell'occhio che, nell'atto di vedere e di catturare il reale, assume una responsabilità testimoniale nei confronti del contesto.

Entrambe le opere manifestano *l'ethos* autoriale attraverso una vera e propria scenografia dell'autore che si colloca volutamente dentro il libro a livello paratestuale: l'introduzione di Haenel, l'epilogo firmato da Angelini, la « note de l'auteur » che chiude il volume di Lacroix intitolata: *Voyage au coeur d'un silence*. Ad accomunare questi tre diversi testi è il racconto, più o meno breve, di un'esperienza diretta, incarnata, che coincide con l'attraversamento fisico della Cité di Drancy: Angelini fa riferimento all'esplorazione del luogo rievocando il giorno grigio di febbraio in cui si è recata sul posto, e gli interrogativi che hanno orientato la genesi del progetto e trasformato l'esplorazione fisica in una vera e propria ricerca euristica: « Où et comment y eut-il là un camp ? Com-

<sup>36</sup> Per la varietà della componente visuale siamo in presenza di un vero e proprio iconotesto, e non solo di un fototesto. Per la nozione di iconotesto, cfr. A. Montandon (sous la direction de), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

<sup>37</sup> Cfr. R. Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.

ment est-on passé d'un état à l'autre ? Et surtout, comment a pu se créer cet espace donné comme herméneutiquement clos à partir d'un lieu pensé et voulu comme ouvert ? » (p. 236).

La scrittura di Haenel trascende la mera ekphrasis fotografica per farsi atto performativo. L'autore non si limita alla rielaborazione testuale dell'immagine, ma attraversa egli stesso lo spazio intraprendendo un'esperienza estetica situata, incarnata e percettiva. La scrittura restituisce la registrazione puntuale del vissuto fenomenologico: lo scrittore documenta tanto la dimensione patemica (l'attesa, l'indecisione, il risentimento, il pudore), quanto la gestualità concreta che compie, come l'atto di sedersi, di alzarsi, di prendere appunti.

Anche il testo conclusivo di Lacroix si presenta come un sismografo della sua esperienza: lo scrittore racconta di essersi recato, tra il 2010 e il 2015, ogni due o tre settimane nei luoghi di cui scrive, servendosi del proprio tesserino da giornalista. Il suo sguardo si è posato sui volti dei passanti, ha colto i dettagli, ha interrogato i segni minimi della memoria urbana. Emblematica è la scena dell'incontro con una donna centenaria, figura mediana tra passato e presente, che gli racconta di abitare un HLM senza sapere nulla della storia del sito.

Lacroix, Angelini e Haenel prendono quindi una posizione attiva come soggetti discorsivi consapevoli. I loro gesti fanno dell'osservazione non una contemplazione dello spazio, ma una vera e propria esperienza, nel senso attribuito al termine da John Dewey: « Toute expérience est le résultat de l'interaction entre un être vivant et un aspect quelconque du monde dans lequel il vit »<sup>38</sup>.

Dall'esperienza diretta dello spazio allo sguardo archeologico sulla realtà, dalla doppia struttura del racconto alla fototestualità, le opere oggetto di analisi non introducono innovazioni formali inedite ma, coniugando etica ed estetica, rielaborano e adattano strategie già presenti nell'ampio repertorio della letteratura transitiva contemporanea francese, per restituire il presente ridando corpo ai fantasmi del passato in quella dimensione atemporale che è propria dell'arte e della letteratura.

<sup>38</sup> J. Dewey, *L'art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, 2010, p. 94.

Veri e propri memoriali di carta, i libri restano così l'ultimo baluardo possibile contro l'oblio:

Sono loro i mnemagoghi, grandi suscitatori di memorie, che possono sostituire la voce dei testimoni. O per essere più precisi: sono i luoghi descritti in certi libri che ci aiutano a rivalorizzare i paesaggi della memoria. Passando attraverso i libri ci risulta più facile scoprire quali errori abbiamo commesso in passato e come guardare oltre<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> A. Cavaglion, *Decontaminare le memorie*, cit., p. 58.