



DAVID MATTEINI

## NARRARE L'ASSENZA

Le jour de congé di Inès Cagnati tra récit de filiation e récit poétique

**ABSTRACT:** This essay examines the work of Inès Cagnati (1937–2007), a French author of Italian origin whose fiction anticipates by over a decade the features of the francophone *récit de filiation* theorised by critics in the 1990s. Through a close reading of *Le jour de congé* (1973), it argues that Cagnati takes up the formal structures of the modernist *récit poétique* – circular time, symbolic space, the witness-character – while reversing their function: childhood is no longer a lost Eden but a site of traumatic rupture, marked by the experience of immigration, rural poverty, and social exclusion. The study situates Cagnati at the threshold between two literary paradigms. Whereas Ernaux would later choose the *écriture plate* and Michon a sacral, celebratory prose, Cagnati reaches the new sensibility through a distinct formal route: the reactivation of the *récit poétique* tradition codified by Jean-Yves Tadié, inhabited however from its shadow side, where poeticity does not console, rhythm does not harmonise, and repetition does not reconcile. The article traces a "triple absence" – affective, communicative, and social – that structures the narrative, and shows how the autodiegetic voice of the adolescent narrator generates a double optique in which the reader grasps what escapes the child. Cagnati's writing thus emerges as an exemplary case of Neo-modernism: a critical reprise of early twentieth-century forms that transforms them from within, giving voice to the "minuscule lives" that official History left unrecorded. Her *œuvre seuil* offers a valuable vantage point for understanding the alternative paths through which modernist forms were reactivated and reshaped in the second half of the twentieth century in France.

**KEYWORDS:** Récit de filiation; Récit poétique; Inès Cagnati; Marginality; Immigration.

Pourquoi revient-on vers ce qu'on avait tant voulu fuir ?  
 Quelle est la puissance d'aimantation de la famille ?  
 D. Eribon, *La société comme verdict*, 2020, 22

### Dal *récit d'enfance* modernista al *récit de filiation* neomodernista

“Mon credo en art et en littérature: l'enfance. Arriver à la rendre sans puérité, avec sa profondeur qui touche les mystères” (Alain-Fournier 1991, 481). Così, nell'annunciare il fulcro tematico di quello che sarà il suo capolavoro del 1913, la formula che l'autore di *Le Grand Meaulnes* consegna al cognato Jacques Rivière in una lettera del 1906 condensa il programma estetico di un'intera generazione artistica. È noto, infatti,

che per i maggiori esponenti della galassia del modernismo francese del primo Novecento – da Proust a Gide, da Colette a Valéry Larbaud – l'infanzia costituisce il luogo letterario privilegiato per la *quête* di un'esperienza originaria, anteriore a quella scissione tra soggetto e mondo, tra parola e cosa, che l'epoca moderna incarna e di cui la messa in crisi del romanzo realista ottocentesco si fa voce (Raimond 1966). Tra i più importanti cardini costitutivi del campo letterario del periodo, il “modello narrativo” (Chevalier, Dornier 2003, 9) del cosiddetto *récit d'enfance* si configura in effetti come matrice elettiva di questa ricerca, proiettando in sé molti dei caratteri, tematici e formali, della stagione primo-novecentesca<sup>1</sup>: narrazione retrospettiva governata dalla tensione, quasi mai risolta, tra il punto di vista dell'*enfant* e quello dell'adulto che nella pena della propria immanenza rammemora; la dialettica di perdita e recupero; lo stile elegiaco che trasfigura il passato in un “paradis terrestre” (Rousseau 1959, 20). Debitore della celebre lezione confessionale rousseauiana, ora filtrata dalle nuove prospettive offerte da Freud (Robert 1972; Orlando 2006), il *récit d'enfance* modernista eleva così l'infanzia e l'adolescenza da semplici temi a posizioni conoscitive privilegiate. Nel primo scorcio del Novecento, “sullo sfondo del conflitto con il mondo adulto e l'ordine borghese – osserva Flavia Mariotti – l'adolescente incarna il nuovo, la purezza e la libertà, il sogno e l'avventura” (Mariotti 2008, 18).

Questo paradigma conosce una profonda riconfigurazione a partire dagli anni Settanta. Come ha mostrato Laurent Demanze (2008) in un importante studio sull'argomento, è a questa altezza temporale che la narrativa, pur continuando a trattare “*mélancoliquement le temps des origines*”, non lo fa più per celebrare un'infanzia perduta, bensì per “*exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommoder les lambeaux d'une mémoire déchirée*” (9). Se alcuni tratti formali del modello modernista del *récit d'enfance* certo permangono – la frammentazione temporale, la tensione tra passato e presente, il brancolare su tracce lacunose tipico del *récit poétique* di cui parla Tadié (1978): vi ritorneremo a breve –, in questa sua nuova fase, diremmo, neomodernista il senso del racconto d'infanzia muta radicalmente. La narrazione retrospettiva non mira più a recuperare un eden anteriore alla caduta, ma a interrogare un'età segnata dalla frattura e dal trauma (Dusaillant-Fernandes 2020). Il punto di vista dell'*enfant* registra ora una rottura originaria che nessuna memoria può sanare. È, insomma, sempre nelle suggestive parole di Demanze, un’“*anamnèse mélancolique au goût de cendre, où la dette se mêle à la transmission d'une cassure*” (2008, 10).

Si tratta di una trasformazione che risponde a una mutazione più ampia, non solo estetica ma anche storica e antropologica. Il contesto postbellico del boom economico (le *Trente Glorieuses* francesi) favorì l'evoluzione di una rinnovata – e certo assai

<sup>1</sup> Gli studi sulla rappresentazione dell'infanzia e dell'adolescenza in letteratura sono ampi. Per la stesura di questo saggio si è fatto particolare riferimento a Chombart de Lauwe 1971; Coe 1984; Lejeune 1988; Chevalier, Dornier 2003; Schaffner 2004; Viart 2008; Brugnolo 2012; Zatti 2024.

problematica – sensibilità attorno al rapporto dello scrittore con il proprio passato e la Storia. In particolare, nella raffigurazione della memoria infantile e familiare che caratterizza molta produzione francese, e non solo, della seconda metà del Novecento, il soggetto, ci dice Dominique Viart, “s’appréhende comme celui à qui son passé fait défaut” (1999, 124): le figure parentali, destituite della loro funzione superegoica, appaiono adesso come “identités mal épanouies, incertaines”, depositarie di desideri “inachevés” (121) che l’erede reca con sé come “pierres tombales [...] en sautoir” (122). Con una sorta di movimento contrario, il *récit d’enfance* tradizionale si trasforma così in quella matrice di “potentialités romanesques” (Schaffner 2004, 8) che la critica francese ha individuato, per il secondo Novecento, proprio nella galassia del *récit de filiation*: non più autobiografie di un Io che mette in scena la propria formazione, ma interrogazione più complessa di un’ anteriorità opaca, dove il racconto dell’altro – padre, madre, avo – diventa il “détour pour en venir à une éventuelle saisie de soi” (Viart 1999, 123; corsivo nostro). Una cesura che, riprendendo la felice distinzione operata da Paul Ricœur in *Soi-même comme un autre* (1990), lascia spazio a una voce narrante che abbandona le velleità di ricostruire a ritroso un’identità sostanziale (l’*idem* di cui parla il critico), ma che cerca piuttosto di riconfigurare narrativamente un sé dinamico (l’*ipse*) che si è costituito attraverso l’esperienza di momenti estremi e *extra-ordinari*.

Sul piano mimetico, a questa trasformazione corrisponde di fatto un ampliamento del campo dei soggetti rappresentabili (Mao 2021). Se il *récit d’enfance* modernista aveva per protagonista il bambino borghese che scopre i misteri del mondo protetto, nonostante il suo antagonismo fisiologico, dal tepore familiare – si pensi al narratore proustiano o al piccolo André di *Si le grain ne meurt* (1924) –, il nuovo modello dà voce a soggetti infantili fino a quel momento esclusi dalla rappresentazione letteraria più raffinata: migranti, appartenenti alle classi subalterne, indigenti, soggetti femminili situati ai margini della società patriarcale. Figure esperienziali condannate a una violenza del disincanto che incrina la tradizionale narrazione sognante della giovinezza, la maggior parte dei protagonisti di queste narrazioni appartiene a quella schiera di individui che Pierre Michon chiamerà, con un’espressione diventata esemplare, *vies minuscules*. Esistenze di cui “rien ne témoigne”, che “n’[ont] pas suivis le *cursus honorum*, ni marqué l’Histoire de [leur] passage” (Vercier, Viart 2008, 80), vite di “paysans” e “petits épiciers” (82) che nessuna storiografia commemora ma che costituiscono l’eredità problematica con cui il soggetto contemporaneo deve fare i conti. Che si tratti di un regime narrativo biografico, autofinzionale, o puramente finzionale, a partire da una certa altezza cronologica l’universo familiare rappresentato obbedisce a una problematica vocazione etica e testimoniale.

## L'opera di Inès Cagnati tra *récit de filiation* e *récit poétique*

È in questa nuova cornice che si colloca l'opera di Inès Cagnati (1937-2007), autrice di origine italiana la cui produzione, a lungo rimasta ai margini del canone, ha conosciuto negli ultimi anni una certa riscoperta critica ed editoriale<sup>2</sup>. Nata a Monclar, nel dipartimento di Lot-et-Garonne, da una coppia di agricoltori veneti emigrati nella regione negli anni Trenta<sup>3</sup>, Cagnati incarna nella propria biografia quella condizione di *entre-deux* identitario tipica della prima generazione di giovani immigrati che, scolarizzati in Francia nell'immediato dopoguerra, avevano a poco a poco perso il contatto con la lingua di origine e le radici familiari (Felici, Vegliante 2009; Laurenti 2023). Uno snodo doloroso che, pur se mai veramente tematizzato, resta una "constante sous-jacente de l'œuvre" dell'autrice (Henry 1997, 55). D'altro canto, in una delle sue rare apparizioni televisive, alla domanda dell'intervistatore che le faceva notare la sua perfetta padronanza del francese, Cagnati replicava con lucida fermezza: "Quand mes parents m'ont fait naturaliser, ça a été une tragédie parce que, française, je ne l'étais pas [...] et je n'étais plus italienne non plus. Donc je n'étais plus rien" (Cagnati 1989). È da questa postura esistenziale, segnata dallo sradicamento e dalla coscienza di una duplice non-appartenenza (Vegliante 1991), che nasce così una scrittura interamente votata a dare voce a figure escluse dalla rappresentazione letteraria tradizionale, ma che ora, sulla spinta delle nuove congiunture socioeconomiche dell'Europa del secondo dopoguerra, iniziano a popolare la letteratura: bambine povere, madri emarginate dallo stigma sociale, anziani immigrati relegati in ospizi.

Non è un caso che il valore testimoniale di questa scrittura sia stato riconosciuto anche al di là della critica letteraria. Nel 1995, un convegno di storici e sociologi dell'immigrazione italiana in Francia ha identificato il "témoignage lucide et sans concession" (Rouch 1986, 715) di Cagnati come risorsa essenziale per comprendere, oltre il gelido dato demografico, il *vécu* reale delle famiglie di immigrati nel Sud-Ovest francese (Maltone, Rouch 1997). Come ha osservato la traduttrice Liesl Schillinger (2019), la sua opera "resurrects a transitional era that might otherwise have passed without leaving a trace". Una scrittura che, nelle parole della stessa Cagnati, si propone di nominare ciò che rischia di restare senza nome: "Je voulais témoigner pour rendre un peu moins absurdes certaines vies particulièrement déshéritées. J'ai donc écrit" (Cagnati

<sup>2</sup> In Italia, le opere di Cagnati sono state pubblicate per la prima volta da Adelphi a partire dal 2022: *Génie la matta* (trad. Ena Marchi), poi *Giorno di vacanza* nel 2023 (trad. Lorenza Di Lella e Francesca Scala), e infine *I pipistrelli* nel 2024 (trad. Lorenza Di Lella e Francesca Scala). Manca, per ora, all'appello la traduzione di *Mosé ou le lézard qui pleurait* del 1979.

<sup>3</sup> Parte di quell'ondata migratoria che portò in Nouvelle-Aquitaine oltre ottantamila italiani, lavoratori agricoli per lo più analfabeti attirati dalle promesse di un El Dorado rurale. Sulla migrazione italiana in Francia, cfr. Rouch 1986; Vegliante 1986; Maltone, Rouch 1997; Blanc-Chaléard 2003; Teulière 2003; Felici 2006; Teulière 2007; Mourlane, Païni 2017.

1977, 7). Si odono qui, in queste dichiarazioni, chiari preludi del manifesto poetico “testimoniale” che Ernaux consegnerà in *L'écriture comme un couteau* (2003).<sup>4</sup>

La produzione di Cagnati si concentra in un arco cronologico relativamente breve: i tre romanzi *Le jour de congé* (1973), insignito del Prix Roger Nimier; *Génie la folle* (1976), Prix des Deux Magots; *Mosé ou le lézard qui pleurait* (1979), e la raccolta di racconti *Les Pipistrelles* (1989). Ciò che colpisce, in una prospettiva storico-letteraria, è la precocità con cui i testi degli anni Settanta di Inès Cagnati anticipano la svolta che la critica avrebbe teorizzato solo un decennio più tardi. D'altronde, quando nel 1973 l'autrice pubblica *Le jour de congé*, mancano ancora dieci anni alla comparsa di *La Place* di Ernaux (1983) e *Vies minuscules* di Michon (1984), testi comunemente considerati, pur nelle loro differenze, come atti fondativi del *récit de filiation* e, più in generale, di un nuovo modo di intendere l'attività scrittoria. Eppure, l'opera di Cagnati presenta già, in forma compiuta, molti dei tratti che definiranno questa nuova configurazione narrativa: l'interrogazione di un'eredità familiare problematica e, benché nel suo caso la categoria di *transfuge de classe* non sia del tutto pertinente, in parte rifiutata<sup>5</sup>; la restituzione di vite segnate dalla povertà e dall'esclusione; la tensione tra appartenenza e sradicamento sociale; il rifiuto dell'ornamento descrittivo in favore di una *sobriété* radicale dell'immagine.

Ora, per quanto sia facile cedere alla tentazione di tracciare una linea di continuità che leghi l'autrice ai suoi contemporanei e vicini successori, mi sembra che Cagnati giunga al paradigma neomodernista attraverso un percorso formale differente. Non, cioè, dalla dissoluzione del romanzo operata dal Nouveau Roman e dai suoi eredi – siano essi epigoni o continuatori eterodossi come, ad esempio, Barthes (1975) o Perec (1975) –, né tantomeno da quell'autofiction teorizzata da Doubrovsky (1977) e che tanto segnerà il campo letterario a venire, bensì dalla rielaborazione di un'altra tradizione che si immette a pieno titolo nel solco del modernismo letterario di inizio secolo: quella del *récit poétique* teorizzata da Jean-Yves Tadié nel suo studio del 1978. Si tratta di una discendenza letteraria che, vedremo fra poco più da vicino, in Cagnati si sostanzia sia nei temi che nello stile. Per Tadié, il *récit poétique* si definirebbe come forma ibrida in cui “des procédés de narration renvoient au poème”: una scrittura dove “la fonction référentielle” entra in “conflit constant” con “la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message”. Sul piano della struttura, ciò si traduce così in un “système d'échos, de reprises, de contrastes” che costituiscono, a scala narrativa, “l'équivalent [...] des assonances, des allitérations, des rimes” (1978, 8). Il tempo non procede linearmente ma si avvolge su se stesso secondo una logica di ripetizione e variazione che Tadié definisce “a spirale”: “Le déroulement rythmique se fait sous forme de la spirale. [...] des livres-

<sup>4</sup> Tra l'altro, non è di poco conto segnalare che Ernaux stessa cita Cagnati nella sezione “La connaissance et l'explication du monde” (88).

<sup>5</sup> Sulla spinosa questione della dissimiglianza culturale e sociale che si instaura tra genitori e figli immigrati, si desidera far riferimento al fondamentale Sayad 2006.

escargots, dont la coquille s'enroule sur elle-même en même temps qu'ils progressent doucement" (11). Lo spazio, infine, cessa di essere semplice "cadre" o "hors-d'œuvre" per diventare "personnage" dotato di "un langage, une action, une fonction" (10). Non sorprende, dunque, che, a livello diegetico, nella teorizzazione di Tadié il *récit poétique* modernista intrattenga un rapporto privilegiato proprio con l'infanzia. "Les héros de Giraudoux, comme ceux d'Alain-Fournier, de Larbaud, de Proust", scrive Tadié, "sont ainsi très proches de l'enfance, si même ils en sont jamais sortis" (22-23). L'infanzia funziona, del resto, come luogo di un'esperienza percettiva intensificata, anteriore alla razionalizzazione adulta: "Tout commence à la sensation" (24). Per il critico, il *récit poétique* costituisce un *récit d'enfance sui generis*.

Nei temi e nelle forme, Cagnati sembra far sua questa tradizione, ma, in particolare nella ripresa del suo regime di enunciazione "infantile", la trasforma alla luce della nuova sensibilità letteraria e antropologica del secondo dopoguerra. Se, come osserveremo con l'analisi di *Le jour de congé*, le strutture formali del *récit poétique* – la temporalità circolare, lo spazio simbolico, il ritmo anaforico, la riduzione dei personaggi a "funzioni" più che a caratteri psicologicamente definiti – permangono nei suoi testi, esse appaiono tuttavia svuotate di quella funzione elegiaca ed edenica che la tradizione modernista assegnava loro. In Cagnati l'infanzia diventa infatti il teatro di una frattura irrimediabile e traumatica. "L'enfant en lui-même me paraît à moi être né à part" (1989), dichiarava l'autrice, rovesciando, lapidaria, il mito romantico-modernista dell'infanzia come comunione originaria con il mondo. I bambini, al pari degli anziani e dei pazzi, proseguiva, "ne sont pas comme les autres", relegati in una separatezza che precede ogni possibile ricongiungimento: "On est tout seul. Personne ne vous comprend, on exige de vous des choses que vous ne comprenez pas, surtout quand on ne comprend pas la langue" (1989). Questa disincantata presa di distanza segna, mi sembra, un cortocircuito tematico fondamentale per comprendere alcuni dei tratti caratteristici dell'*habitus* della generazione letteraria neomodernista. Per Cagnati, la nostalgia dell'adulto per l'infanzia è proiezione retrospettiva di una felicità possibile, potenziale, ma mai, in realtà, veramente vissuta. Il mito infantile dell'adulto non sarebbe altro che un'illusione ottica generata dalla distanza temporale e, soprattutto, dal fatto che "la mort, alors, était encore absente de la vie" (Cagnati 1977, 8). L'infanzia diventa così momento puramente negativo. Una protagonista come Galla, in *Le jour de congé*, si configura come una sorta di "anti-Meaulnes": non più personificazione di una *quête* di un *domaine mystérieux* perduto, ma la fuga da un mondo che esclude; non la nostalgia di un'epifania, ma la registrazione di una mancanza ontologica. Non un *Bildungsroman*, bensì un *Verbildungsroman*, romanzo della deformazione.

Emerge allora, nell'opera di Cagnati, ciò che potremmo definire una triplice declinazione dell'assenza. Assenza affettiva, anzitutto: il rapporto con la madre – centrale tanto in *Génie la folle* quanto in *Le jour de congé* – è marcato dall'incomunicabilità, dal

silenzio, dalla distanza che nessun gesto riesce a colmare. Come ha mostrato recentemente Cosima Corrizzato in una tesi dedicata a questo tema (2023), le protagoniste di Cagnati osservano il corpo materno attraverso “zoomate” ossessive – mani, piedi, gesti quotidiani – in una “liturgia che si reitera” senza mai, però, approdare a una vera comprensione (50-51). Assenza comunicativa, poi: i personaggi vivono in una terra di nessuno linguistica, tra l’italiano della famiglia e il francese della scuola, tra il dialetto del mondo contadino e la lingua della metropoli, senza appartenere pienamente a nessuno dei due registri. La stessa Cagnati, che pure divenne professoressa di francese, confessava di non sentirsi mai pienamente a suo agio in nessuna delle due lingue: condizione non rara, questa, che Agota Kristof, altra grande voce dell’esilio linguistico (Töttössy 2012; Turi 2025), avrebbe definito attraverso l’espressione di “*langue ennemie*” (Kristof 2004, 21). Assenza di integrazione sociale, infine: le protagoniste sono escluse dalla comunità dei *normaux*, condannate a una marginalità che è insieme economica, culturale, identitaria. Come notava Cagnati nella prefazione alla ristampa del 1977 di *Génie la folle*, in quel mondo rurale “la fille violée, qui n’a pas su protéger sa vertu hors mariage, semble plus coupable que l’homme violeur” (14): doppio standard che condanna le vittime, il più delle volte femminili, a una colpa senza redenzione.

Questa triplice assenza non è oggetto di lamento nostalgico, ma principio strutturante della narrazione. L’assenza è ciò che genera il racconto, ciò che lo rende necessario: non si scrive *nonostante* l’assenza, ma *a partire* da essa. Ed è qui che il *récit d’enfance*, pur conservando la sua superficie narrativa (il punto di vista della bambina, le percezioni, le sofferenze), assume la funzione profonda del *récit de filiation*: l’infanzia non è il fine del racconto, ma il mezzo attraverso cui interrogare un’eredità dell’essere frammentata, indefinita. Se in questa ibridazione tra superficie *d’enfance* e funzione *de filiation* risiede la singolarità della posizione di Cagnati nella storia letteraria del secondo Novecento francese, è nel peculiare uso che l’autrice fa degli artifici stilistici del *récit poétique* che si instaura la sottile permanenza della tradizione modernista nella sua opera.

### Il *récit poétique* rovesciato: *Le jour de congé*

L’esordio *Le jour de congé* (1973) costituisce, per molti versi, il testo paradigmatico della poetica di Cagnati. Largamente ispirato all’infanzia dell’autrice, il romanzo narra il ritorno a casa di Galla, quattordicenne figlia di immigrati italiani, che percorre in bicicletta i trentacinque chilometri che separano il collegio dove studia, ex-convento di suore, dalla fattoria isolata in cui vive la sua famiglia. Il “giorno di vacanza” del titolo designa questa parentesi bisettimanale, sospensione precaria tra due mondi ugualmente

ostili: la scuola, dove Galla è disprezzata per la sua povertà<sup>6</sup>; la casa, dove l'attende una madre prostrata dal dolore della separazione e un padre che, questa volta, la caccerà senza spiegazioni. La ragione di questa espulsione – che il lettore intuisce legata alla violenza domestica – non sarà mai esplicitata dalla narratrice, che registra l'evento nella sua opacità. Un'impossibilità di restituzione immediata, questa, che, come ha giustamente teorizzato nei suoi studi Cathy Caruth, sarebbe proprio il tratto distintivo dell'esperienza del trauma:

Trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely *not known* in the first instance – returns to haunt the survivor later on. (1996, 4)

Ora, il *récit* di Cagnati mette in forma questa latenza mnemonica per mezzo degli espedienti stilistici del *récit poétique*: l'evento non viene elaborato razionalmente, cioè *referenzialmente*, ma ritorna nelle ripetizioni ossessive, nelle ellissi, nei silenzi che il testo dissemina *poeticamente* attraverso le divagazioni immaginifiche del *Je* della giovane protagonista. In questo senso, la scelta della narrazione in prima persona comporta una predominanza del monologo interiore, tratto distintivo della prosa modernista, che accentua il punto di vista, poetico e verbale, della locutrice, e la sua irriducibile differenza.

Sin dalle prime pagine, il romanzo presenta le caratteristiche formali nella declinazione teorizzata da Tadié. Ma queste strutture, ereditate dalla tradizione modernista, appaiono ora piegate all'espressione di uno strappo originario che nessuna memoria sembra, appunto, poter sanare. Si consideri l'incipit del romanzo: “J'en avais assez de ma bicyclette. De pédaler. De la pousser. De pédaler. De la pousser. Et, pour finir, de la porter. Complètement assez, j'en avais” (11).

La frase si costruisce su un ritmo binario ossessivo che mima il movimento meccanico della pedalata: “De pédaler. De la pousser. De pédaler. De la pousser.” La ripetizione esatta della coppia verbale, scandita dalla punteggiatura forte che isola ogni infinito, produce un effetto di *ressassement* che traduce formalmente l'esaurimento fisico e psichico. L'aggiunta finale – “Et, pour finir, de la porter” – rompe il ritmo binario introducendo un terzo termine che segna il climax della fatica: non più movimento alternato ma peso morto. Come osserva Tadié, il *récit poétique* si fonda su un “système d'échos, de reprises, de contrastes” che costituiscono “l'équivalent, à grande échelle, des

---

<sup>6</sup> Significativa è la testimonianza rilasciata da Cagnati stessa in un articolo pubblicato in due puntate del quotidiano regionale *Sud-ouest dimanche*, “Je suis restée une étrangère” (16 e 25 marzo 1985), in cui si fa riferimento proprio all'ostilità dell'ambiente scolastico nei confronti degli immigrati italiani: “À l'école, le monde a basculé. Je ne comprenais rien à ce que l'on me disait, je ne pouvais même pas obéir, je ne savais pas ce qu'on me voulait. Les Français n'avaient plus rien de fascinant. Leur monde était hostile, agressif, ils ne nous voulaient pas”.

assonances, des allitérations, des rimes” (8). Più avanti, lo stesso Tadié – riprendendo Jean Ricardou (1973) – nota, inoltre, che “la rime, amplement dédaignée dans la poésie contemporaine, a trouvé, en se généralisant et subtilisant à tous niveaux, tout un champ d’action dans la prose romanesque moderne” (142). In Cagnati, una simile reiterazione ritmica e lessicale è presente in tutto il romanzo. Tuttavia, nel suo caso la rima prosastica non produce l’armonia dello “chant du monde” (80) ma incarna, nella sua opprimente ossessività, una circolarità senza progresso, la prigionia, mentale e corporale, del movimento stesso.

Secondo Tadié, la struttura circolare del *récit poétique* ha, d’altra parte, una funzione precisa: “Abolir le temps, de nier les progrès de l’intrigue en fermant sur lui-même le monde d’une enfance morte” (119). E in *Le jour de congé*, il motivo della stasi e dell’attesa ritorna ossessivamente come figura dell’impossibile ricongiungimento: “Ma mère attend quinze jours et quinze nuits. Personne ne peut savoir. C’est terrible” (17); “Chaque fois, c’est comme ça. Toujours comme ça. Chaque fois. Moi, je voudrais ne jamais arriver” (24).

Appare evidente che, in quest’ultimo esempio, la ripetizione ternaria (“Chaque fois [...] Toujours [...] Chaque fois”) sigilli perfettamente, nel ritmo chiuso dell’anafora concatenata e nel chiasmo al negativo “toujours-jamais”, l’impossibilità di uscire, per l’infante, dalla ciclicità temporale della giovinezza. Come osserva Tadié, “l’enfant comme héros littéraire déstructure le temps du roman classique. Il vit dans un temps sans date [...], qui nie l’avenir en remontant sans cesse vers l’origine” (88-89). Il tempo di Galla è proprio questo: un tempo che “ne passe pas” (85), scandito non da date storiche ma dal ritmo ciclico delle stagioni agricole, delle partenze e dei ritorni identici. Il *récit* diventa così, secondo la formula di Tadié, “l’architecture religieuse du temps” (84) – un’architettura che in Cagnati imprigiona invece di elevare.

Ma è lo spazio che, come si è detto, assume nel *récit poétique* il ruolo di secondo protagonista, in quanto ricopre in esso un’essenziale funzione psicologico-correlativa. Tadié scrive: “L’espace du récit poétique n’est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique”: il narratore raggiunge la “plénitude de son chant” solo quando ha incontrato “sa terre d’élection, son espace sacré, son *templum*” (58). In *Le jour de congé*, i *marécages* del Lot-et-Garonne costituiscono precisamente questo *templum* – ma rovesciato, malefico. In effetti, è l’opposizione tra lo spazio reale e quello sognato da Galla a strutturare l’intero immaginario del romanzo:

Bien sûr, si je pouvais écouter mes goûts, je n’aimerais que le soleil. Le soleil le plus lumineux. Le plus impitoyable. Celui dont le plus faible rayon, en touchant le sol, ouvre de larges crevasses qui s’enfoncent jusqu’au cœur de la terre. [...] C’est dans un pays de soleil comme ça que j’aimerais vivre, moi. Mais je ne peux pas en rêver. On n’est pas au pays du soleil, ici. Ici, c’est un pays de marécages, de bruines et de brumes. (12)

Anche qui, il passo si costruisce su un significativo ritmo ternario insistito: “Le soleil le plus lumineux. Le plus impitoyable. Celui dont...” – tre sintagmi in progressione, i primi due ellittici, il terzo espanso. La triade finale – “marécages, bruines, brumes” – risponde simmetricamente con un’allitterazione in labiale [b] e nasale [m] che evoca foneticamente l’umidità e l’opacità. L’opposizione sogno/realtà si traduce in una struttura avversativa che attraversa l’intero passo: “Je n’aimerais que... Mais je ne peux pas”; “J’aimerais vivre... On n’est pas”. Ma il sole di Galla non è quello di Meaulnes: è un sole che distrugge, che fa morire “de soif et de joie” (12). Sotto l’apparente armonia dello “chant poétique” risuonano, come scrive Tadié a proposito di Giraudoux, “les dissonances du malheur” (184).

Questa funzione simbolica dello spazio si radicalizza nel finale del romanzo, quando Galla attraversa la città deserta per tornare al liceo:

Avec toutes ces lumières inutiles, ce désert, ce silence où courait le petit cri de salamandre mourante, il m’a semblé avancer dans un monde de morts où tout serait préparé pour une fête furtive de fantômes. (139)

In un gioco di analogie sensoriali che ricordano certi procedimenti stilistici surrealisti, il “cri de salamandre mourante” rimanda al cigolio della bicicletta arrugginita della protagonista, risuonando ora, ben oltre la dimensione memoriale (la narratrice allude a uno dei numerosi traumi domestici da lei subiti in età infantile), come presagio funebre e fantasmatico. Riguardo la funzione simbolico-metaforica degli elementi che compongono il racconto poetico e di cui la narrativa di Cagnati è pervasa, Tadié osserva in effetti che “lire un récit poétique, c’est refuser l’horizontalité de l’intrigue pour interpréter les paradigmes”, e che un simbolo è, effettivamente come in questo caso, “une image [...] qui permet de pressentir quelque chose qui, de toute autre manière, demeurerait ineffable” (161-162). La bicicletta di Galla funziona esattamente in questo modo, quasi come un alter ego simbolico: oggetto referenziale (mezzo di trasporto) che diventa, trasfigurata metaforicamente – e, dunque, poeticamente –, simbolo dell’identità precaria della protagonista: arrugginita, assemblata con pezzi di recupero, priva di freni e di faro, ma “l’objet le plus précieux que je posséderai jamais” (13). Come Galla, la bicicletta è un ibrido che non appartiene a nessun mondo: né alla campagna né alla città, né funzionale né del tutto inutile.

Quanto ai personaggi, Tadié nota che nel *récit poétique* “le protagoniste ne construit pas le monde, il le subit” (18), e che “les personnages riment comme les mots, ils sont là pour la rime, non pour la psychologie” (43). L’infante, in particolare, “peut être le spectateur des drames d’adultes [...] il n’en est jamais l’organisateur” (89). Galla incarna a pieno questa condizione di *personnage-témoin*: osserva, subisce, registra, ma non agisce né comprende. Dopo essere stata cacciata dal padre, riflette sulla propria nascita non desiderata: “Moi aussi, j’aurais préféré ne pas naître et que tout le monde soit content.

[...] Je crois que, s'il n'y avait sur la terre que les gens désirés, la terre serait presque déserte" (38).

In questo passo, il ritmo binario (“j’aurais préféré ne pas naître / et que tout le monde soit content”) traduce, ancora una volta, la scissione del soggetto: da un lato il desiderio di non-esistenza, dall’altro la preoccupazione per gli altri. L’ipotesi fantastica – “s’il n’y avait que les gens désirés” – sfocia, grazie alla perizia stilistica dell’autrice, in una visione insieme desolata e poetica. Il condizionale irrealista sigilla l’impossibilità: Galla sa di appartenere agli “indésirés” (38).

Da un punto di vista macro-narratologico, insieme a queste rilevanti analogie stilistiche tra la prosa di Cagnati e il modernismo letterario *poétique*, è interessante notare come, sulla scorta dell’analisi condotta da Malin Isaksson, la narrazione autodiegetica che domina *Le jour de congé* generi una significativa *double optique* (2004, 128-135): il *Je* della voce narrante infantile registra eventi di cui, come si è detto, non comprende la portata; il lettore, invece, coglierebbe ciò che alla narratrice sfugge. Anche qui, Tadié osserva infatti che la narrazione nel *récit poétique* “a lieu sous le signe du dédoublement entre un moi-spectacle et un je-narrateur, qui a la charge de l’observation et, plutôt que de l’explication, de l’interrogation” (1978, 19-20). Come ci dice la critica, è ciò che accade in Cagnati: lo “style elliptique” – che è proprio del *récit poétique* in quanto “art aussi elliptique que la poésie” (Tadié 1978, 84) – “laisse la liberté au lecteur de remplir les vides” (Isaksson 2004, 133). Un episodio della parte centrale del romanzo illustra esemplarmente questa strategia. Galla racconta un ricordo d’infanzia: un topolino catturato, un buco scavato nella terra per fargli il nido, l’animale che piange “avec ces petits cris malheureux”, infine l’atto incomprensibile, quasi, gidianamente, *gratuit*: “Je ne sais pas ce qui s’est passé. Je me suis levée et avec la pointe de mon bâton, j’ai pilé la souris. À la fin, il n’est plus resté qu’une boue grise et rose” (81; corsivo nostro).

L’ellissi (“Je ne sais pas ce qui s’est passé”) apre un vuoto antimimetico, un non-detto che il lettore è chiamato però, con uno sforzo, si direbbe, sineddochico, a riempire: la violenza subita che, in un movimento che va dal generale al particolare, si trasforma in violenza agita, il trauma che si ripete senza poter essere tuttavia elaborato. Il dettaglio della “boue grise et rose” condensa in un’immagine l’orrore ineffabile.

In *Le jour de congé*, il *récit poétique* diventa insomma lo strumento formale per tentare di esprimere l’indicibile: non descrivendo il trauma, ma facendolo risuonare nelle ellissi, nei silenzi, nelle ripetizioni ossessive che lo circoscrivono senza mai nominarlo: “Une lacune fondamentale – scrive Tadié – organise le discours des personnages, qui, dans une narration à la première personne, organise le récit” (21). Ma, contrariamente alla tradizione modernista, Cagnati non stabilisce alcuna complicità adulta con il lettore: la prospettiva infantile è assunta da lei in maniera integrale, e il dolore resta silente perché la narratrice, nel suo sguardo adolescenziale, non dispone delle parole necessarie per

dirlo. Eppure, è proprio questa impossibilità a fondare la necessità della scrittura. Come è stato osservato:

Dans cet univers où la communication est si difficile et si périlleuse, la parole ordinaire est disqualifiée: seule l'écriture, créatrice d'une nouvelle relation avec le langage et la pensée, a le pouvoir de rétablir un contact que le déracinement avait rendu impossible. (Henry 1997, 61)

### Conclusione. Cagnati e il *seuil* neomodernista

La posizione di Inès Cagnati nella storia letteraria del secondo Novecento francese si chiarisce alla luce del percorso qui tracciato. La sua opera si colloca in un momento di transizione, ovvero quello in cui le forme del *récit poétique* modernista non sono ancora state abbandonate, ma i contenuti che esse veicolavano sono già entrati in crisi. Cagnati non rinuncia a quelle forme; le assume, le abita, ma le piega a un'esperienza che esse non erano state pensate per dire.

È qui che risiede la specificità del suo neomodernismo. Negli stessi anni in cui il Nouveau Roman proclama la morte del personaggio e della referenza, in cui Perec elabora le *contraintes oulipiane* come risposta formale al trauma inesprimibile della Shoah (*W ou le souvenir d'enfance* è del 1975), in cui Doubrovsky teorizza l'autofiction come spazio intermedio tra autobiografia e finzione, Cagnati percorre una via diversa. Non abbandona la tradizione modernista del *récit poétique* per cercare forme nuove; la riattiva trasformandola dall'interno. Le strutture restano, ma la loro funzione muta radicalmente. Il tempo circolare non custodisce più la possibilità di un ritorno al *domaine* perduto: sigilla una prigionia. Lo spazio simbolico cessa di opporre un luogo *bénéfique* a uno *maléfique* lasciando aperta la *quête*: chiude ogni via di fuga. Quanto al personaggio-testimone adolescente, il suo sguardo non conserva alcuna innocenza infantile: registra, al contrario, un'opacità che nessuna maturazione potrà sciogliere.

Questa doppia operazione – conservare le forme rovesciandone la funzione – definisce con precisione ciò che possiamo intendere per neomodernismo di Cagnati. Non si tratta di un ritorno nostalgico alle estetiche del primo Novecento, né di una loro liquidazione in nome di nuovi paradigmi. Si tratta piuttosto di una ripresa critica, che assume l'eredità modernista per metterla alla prova di un'esperienza storica che essa non aveva previsto: l'immigrazione di massa, lo sradicamento linguistico e culturale, la memoria delle *vite minuscole* che la grande Storia non ha registrato. Le forme moderniste, in Cagnati, diventano così lo strumento per dire ciò che il modernismo non aveva detto, non tanto per insufficienza estetica, quanto per differente configurazione sociale del campo letterario. Il *récit poétique* di Alain-Fournier parlava dell'infanzia borghese, della provincia francese autoctona, di un *monde perdu* che era pur sempre un mondo conosciuto, etimologicamente *domestico*. Cagnati porta quelle stesse forme a dire

l'infanzia dell'immigrata povera, della provincia del Sud-Ovest francese come terra d'esilio, di un mondo che non è mai stato proprio.

Da questo punto di vista, l'opera di Cagnati anticipa strutturalmente il *récit de filiation* teorizzato vent'anni dopo, ma lo fa per una via formale diversa. Ernaux sceglierà l'*écriture plate*, il rifiuto programmatico della letterarietà, la trasparenza sociologica bourdieusiana, in una forma che nasce programmaticamente contro la tradizione lirica. Michon sceglierà la prosa sontuosa, quasi sacrale, che trasfigura le vite minuscole in icone attraverso una riattivazione in chiave celebrativa proprio di questa tradizione. Cagnati sceglie invece il *récit poétique*, pur abitandolo dal versante dell'ombra, là dove la poeticità non consola, dove il ritmo non armonizza, dove la ripetizione non riconcilia.

Ed è forse qui che la recente riscoperta di Cagnati trova la sua ragione più profonda. Si tratta di riconoscere, nella sua opera, un momento sorgivo, il punto in cui una tradizione formale incontra un'esperienza che la eccede tanto da far nascere qualcosa che non ha ancora nome, che lo riceverà solo più tardi, quando altri scrittori, con altri mezzi, percorreranno sentieri analoghi. Quella di Cagnati è un'*œuvre seuil* (Blanckeman 2011, 190): tra il *récit poétique* e il *récit de filiation*, tra il modernismo e ciò che verrà dopo, tra la forma ereditata e il contenuto che la trasforma. In questo modo, il caso di Cagnati suggerisce che la categoria di neomodernismo può risultare utile non solo per descrivere il superamento o la liquidazione delle forme moderniste, ma anche per individuare le vie alternative attraverso cui quelle forme sono state riattivate e trasformate. È questa posizione liminare – non epigonale, non inaugurale, ma di passaggio – a fare della sua produzione un oggetto prezioso per chi voglia comprendere i motivi della mutazione delle forme letterarie nel secondo Novecento francese.

## BIBLIOGRAFIA

- ALAIN-FOURNIER, RIVIÈRE, J. 1991. *Correspondance 1904-1914*. Nouvelle édition revue et complétée par A. Rivière et P. de Gaulmyn. Paris : Gallimard, t. I (avril 1904-avril 1907).
- BARTHES, R. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- BLANC-CHALÉARD, M.-C. 2003. "Épilogue d'une grande migration." In M.-C. Blanc-Chaléard (ed.). *Les italiens en France depuis 1945*. Rennes: Presses iniversitaires de Rennes/Génériques.
- BLANCKEMAN, B. 2011. *Le roman depuis la Révolution française*. Paris: PUF.
- BRUGNOLO, S. (ed.) 2012. *Il ricordo dell'infanzia nelle letterature del Novecento*. Pisa: Pacini.
- CAGNATI, I. 1973. *Le jour de congé*. Paris: France Loisirs.
- . 1977 [1976]. *Génie la folle*. Paris: Rombaldi.
- . 1985. "Je suis restée une étrangère." *Sud-ouest dimanche*, 16 e 25 marzo.
- . 1989. "Entretien avec Pierre-Pascal Rossi." *Hôtel*, RTS, 23 novembre. <<https://youtu.be/4e0CLMiXcD0?si=5nIqH0T5FQ9PCWMr>> [ultimo accesso 05/02/2026].
- CARUTH, C. 1996. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- CHEVALIER, A., DORNIER, C. 2003. "Avant-propos." In A. Chevalier, C. Dornier (eds.). *Le Récit d'enfance et ses modèles*, 7-12. Caen: Presses universitaires de Caen.
- CHOMBART DE LAUWE, M.-J. 1971. *Un monde autre: l'enfance*. Lausanne: Payot.
- COE, R.N. 1984. *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven, Connecticut: Yale UP.
- CORRIZZATO, C. 2023. *Figure del materno. La madre nelle opere di Inès Cagnati, Annie Ernaux, Elena Ferrante*. Tesi di laurea per il Corso di Laurea Triennale in Lettere, relatore prof. Luigi Marfè, Università degli studi Padova, Dipartimento di studi Linguistici e Letterari.
- DEMANZE, L. 2008. *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: Corti.
- DOUBROVSKY, S. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
- DUSAILLANT-FERNANDES, V. 2020. *Écrire les blessures de l'enfance: inscription du trauma dans la littérature contemporaine au féminin*. New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Oxford, Wien: Peter Lang.
- ERIBON, D. 2020 [2013]. *La société comme verdict*. Paris: Flammarion.
- ERNAUX, A. 2003. *L'écriture comme un couteau*. Paris: Stock.
- FELICI, I. (ed.). 2006. *Racines italiennes*. Toulon: Université du Sud Toulon-Var.
- FELICI, I., VEGLIANTE, J.-C. (dir.). 2009. *Enfants d'italiens quelle(s) langue(s) parlez-vous ?*. Toulon: GEHESS.
- HENRY, N. 1997. "L'œuvre narrative d'Inès Cagnati depuis 1970: de l'Italie à l'Aquitaine." In C. Maltone, M. Rouch (eds.). *Sur les pas des Italiens en Aquitaine. Actes du colloque international Talence-Bordeaux, 11-13 mai 1995*. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- ISAKSSON, M. 2004. *Adolescentes abandonnées. Je narrateur adolescent dans le roman français contemporain*, tesi di dottorato, Umeå Universitet, Skrifter från moderna språk, 16.
- KRISTOF, A. 2004. *L'analphabète. Récit autobiographique*. Genève: Zoé.
- LAURENTI, K. 2023. "Dalla rimozione alla trasmissione? Ruolo e influenza della scuola sulle pratiche linguistiche degli emigrati italiani in Francia (1920-1970)." *Italiano LinguaDue*, 15/1: 112-119.
- LEJEUNE, P. (ed.). 1988. *Le Récit d'enfance en question*. Nanterre: Université de Paris X.
- MALTONE C., ROUCH M. (dir.). 1997. *Sur les pas des Italiens en Aquitaine. Actes du colloque international Talence-Bordeaux, 11-13 mai 1995*. 55-61. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- MAO, D. (ed.). 2021. *The New Modernist Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MARIOTTI, F. 2008. "Adolescenza e 'récit poétique'." In S. Teroni (ed.). *Il romanzo francese del Novecento*. 18-26. Roma-Bari: Laterza.
- MOURLANE, S., PAÏNI, D. 2017. *Ciao Italia ! Un Siècle d'immigration et de culture italiennes en France*. Paris: Éditions de La Martinière.
- ORLANDO, F. 2006. *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*. Con Postfazione di S. Zatti. Pisa: Pacini.
- PEREC, G. 1975. *W ou le Souvenir d'enfance*. Paris: Denoël.
- RAIMOND, M. 1966. *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: Corti.
- RICARDOU, J. 1973. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil.
- RICŒUR, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- ROBERT, M. 1972. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Grasset.
- ROUCH, M. 1986. "L'arrivée et l'implantation des Italiens dans le sud-ouest (1920-1939)." In P. Milza (ed.). *Les Italiens en France de 1914 à 1940*. 693-720. Roma: École Française de Rome.
- ROUSSEAU, J.-J. 1959 [1782]. *Les Confessions*. In J.-J. Rousseau. *Œuvres complètes*. Éd. B Gagnebin et M. Raymond. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. I.
- SAYAD, A. 2006. *L'Immigration ou les paradoxes de l'alterité. Les Enfants illégitimes*. Paris: Raisons d'agir.
- SCHAFFNER, A. (dir.). 2004. *Récit d'enfance et romanesque*. Amiens: Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie.
- SCHILLINGER, L., 2019. "Inès Cagnati: The Insider Who Always Felt Like an Outsider." *Literary Hub*. <<https://lithub.com/ines-cagnati-the-insider-who-always-felt-like-an-outsider/>> [ultimo accesso 05/02/2026].
- TADIÉ, J.-Y. 1978. *Le récit poétique*. Paris: PUF.
- TEULIÈRES, L. 2003. "Recovering Memory is Regaining Dignity: Collective Memory and Migration in France." In R. Ohliger (ed.). *European Encounters: Migrants, Migration and European Societies since 1945*, 302-320. Farnham: Ashgate Publishing.
- TEULIÈRES, L. 2007. "Perdus dans le paysage ? Le cas des Italiens du Sud-Ouest de la France." In M.-C. Blanc-Chaléard (ed.). *Les Petites Italies dans le monde*. 185-196. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- TÖTTÖSSY, B. 2012. "Il racconto autobiografico in 'lingua nemica'. Ágota Kristóf, l'analfabeta e l'auto-coscienza percettiva." In *Egy közép-európai értelmiségi napjainkban. Tverdota György 65. Születésnapjára*. 381-390. Budapest: ELTE BTK.
- TURI, N. 2025. "Ri-frazioni identitarie: per una lettura strutturale della *Trilogie* di Ágota Kristof." *Rivista di letterature moderne e comparate*, 78/2: 175-190.
- VEGLIANTE, J.-C. 1986. "Les Italiens en France de 1914 à 1940." In P. Milza (ed.). *Les Italiens en France de 1914 à 1940*. 111-139. Roma: École Française de Rome.
- . 1991. "Italiani trasparenti: la letteratura d'emigrazione in Francia fra impostura e dimenticanza." In J.-J. Marchand (ed.). *La letteratura dell'emigrazione: gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, 61-80. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.
- VERCIER, B., VIART, D. 2008. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.
- VIART, D. 1999. "Filiations littéraires." *Écritures contemporaines*, 2: 115-139.
- ZATTI, S. 2024. *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*. Macerata: Quodlibet.