



SERGIO PISCOPO

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
sergio.piscopo@unicampania.it

LE FRUIT MÛR DI DELLY TRA AGGETTIVAZIONE ASSIOLOGICA E NON DETTO

Riassunto

Proponiamo uno studio sintattico-pragmatico volto a esplorare sia le caratteristiche narrative del romanzo di genere francese di fine Ottocento e di inizio Novecento, sia la produzione letteraria di Delly, analizzando in particolare il romanzo *Le Fruit mûr* (1922). Lo studio è finalizzato ad attestare come questo romanzo si allontani dalla produzione tipica di Delly volta prevalentemente alla costruzione dell'identità femminile delle sue eroine per mezzo di un "indottrinamento moralizzante". Ci serviremo a tale scopo di tre livelli di analisi: studio sintattico-pragmatico degli aggettivi positivi riferiti all'eroina di *Le Fruit mûr* e agli altri personaggi femminili, studio degli aggettivi negativi in riferimento agli antagonisti, un'analisi conclusiva sui riferimenti agli altri temi principali dell'intera produzione dellyniana, vale a dire la religione e la questione del divorzio.

Abstract

We propose a syntactic-pragmatic study aimed at exploring both the narrative characteristics of the French genre novel of the late nineteenth and early twentieth century, and Delly's literary production, analysing the novel *Le Fruit mûr* (1922). The purpose of this study is to demonstrate how this novel moves away from Delly's typical production, mainly aimed at the construction of the female identity of his heroines by means of a "moralising indoctrination". For this purpose, we will use three levels of analysis: syntactic-pragmatic study of the positive adjectives referred to the heroine of *Le Fruit mûr* and to the other female characters, study of the negative adjectives referring to the antagonists, a conclusive analysis on the references to the other main themes of Delly's entire production, namely religion and the question of divorce.

1. Il romanzo popolare: l'universo amoroso di Delly

Il "romanzo di genere" risponde a delle convenzioni letterarie e a uno schema narrativo che, con poche variazioni, tende a replicarsi in tutti i romanzi di questo tipo. L'interesse da parte dello studioso per questa "letteratura sentimentale" risiede nel fatto che essi seguono una duplice prospettiva: da un lato, corrispondono a un "sentire" comune di una determinata epoca e dall'altro condizionano tale "sentire". Le variazioni di mentalità, di relazione tra i sessi, di condizioni sociali, ri-

sultano evidenti nella comparazione dell'evoluzione delle narrazioni a seconda delle epoche. Anche i diversi o reiterati parametri descrittivi e rappresentativi emergono con chiarezza in un'analisi linguistica. Il "romanzo di genere" è pertanto un potente mezzo che si serve della lettura quale veicolo di proiezioni emotive, di programmazioni sociali, finanche di allusioni a un desiderio di rivalsa sociale.

Se andiamo alla scoperta e all'analisi di un romanzo di Delly¹, che tanto scalpore ha avuto nella prima metà del XX secolo, letto e tradotto anche in Italia², *Le Fruit mûr*³, pubblicato nel 1922, pur deviando dallo

¹ "Delly" è lo pseudonimo di Jeanne Henriette Marie Petitjean de la Rosière e di suo fratello Frédéric Henri Joseph. Jeanne nacque ad Avignone nel 1875, mentre suo fratello Frédéric nacque l'anno seguente. Jeanne ricevette un'educazione di base e, all'età di sedici anni, avrebbe preferito prendere i voti per abbracciare la vita monastica. Tuttavia, all'età di diciotto anni, iniziò a scrivere. Il suo primo romanzo, *L'Étincelle*, risale al 1902. Jeanne continuò la sua carriera di appassionata lettrice e di scrittrice di romanzi di genere, mentre il fratello Frédéric, dopo essersi sposato e aver perduto presto la moglie, fu paralizzato da una malattia muscolare. La critica non è unanimemente d'accordo sul ruolo svolto da Frédéric nella scrittura delle opere con la sorella, la quale rimane certamente la principale promotrice dei romanzi apparsi con lo pseudonimo di Delly. Jeanne è quindi la scrittrice delle opere in cui Frédéric apporta la sua immaginazione. Sulla vita e le opere di Delly, rimandiamo a: E. Constans, *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM – Presses Universitaires de Limoges, 1999; E. Constans, *Le Premier Delly ou comment l'idéologie subvertit le récit amoureux*, in "Le Rocambole, Bulletin des Amis du Roman populaire. L'œuvre de Delly", nouvelle série, 55-56, 2011, pp. 45-51; D. Paulvé, M. Guérin, *Le roman du roman rose*, Paris, J.-C. Lattès, 1994; D. Fromont, *Delly : Marie Petitjean-de la Rosière, Avignon 1875-Versailles 1947 : bibliographie critique : publié pour le centenaire de la parution du premier roman de Delly en 1903*, Fontenay-le-Fleury, DL, 2003.

² Una traduzione italiana del romanzo è apparsa con il titolo *Il Frutto maturo* pubblicato dalla Casa Editrice Adriano Salani di Firenze per la *Biblioteca delle signorine* nel 1940, con successive ristampe (1962, 1974, 1980). Molti romanzi di genere sono stati pubblicati da Adriano Salani, tra cui quelli di Carolina Invernizio, la quale ha lanciato la pubblicazione di questo tipo di letteratura sentimentale da parte della casa editrice fiorentina.

³ Pubblicato nel 1922 da Flammarion, *Le Fruit mûr* fu ristampato l'ultima volta nel 1930. Attualmente, è disponibile in rete una versione digitalizzata pubblicata dalla Bibliothèque électronique du Québec - Collection *Classiques du 20^e siècle*, vol. 266, versione 1.0. Tutte le citazioni provengono da questa fonte. La trama del romanzo si basa sulla storia di Tugdual Meurzen, un giovane pittore bretone in cerca di ispirazione, in quanto le sue opere, a suo dire, mancano di libertà e di anima. Egli si trova al centro di una madre opprimente, Madame Meurzen, e di Joséphe, una sorella insensibile e indifferente alle sofferenze del fratello. In un villaggio della Provenza, Tugdual incontra Calixte Sormagnes, un rinomato scultore, e sua nipote Dionysia, di cui si innamora perdutamente. Tuttavia, il loro amore è messo a dura prova dall'austerità materna. La madre ricorda al figlio la promessa fatta al padre morente di non lasciare mai lei e la sorella. Madame Meurzen cercherà in tutti i modi di riportare il figlio con sé in Bretagna. Il tormento della giovane

standard dellyniano dal punto di vista narrativo, può essere un buon prototipo per comprendere le strutture narratologiche del romanzo di genere di inizio Novecento.

Servendoci di uno studio linguistico e sintattico-pragmatico di *Le Fruit mûr* di Delly, tenteremo di delineare il prototipo della donna ideale concepita dai fratelli Petitjean de la Rosière (conosciuti come Delly). Dopo aver descritto alcune delle peculiarità della "letteratura sentimentale", di cui il romanzo in questione fa parte, ci soffermeremo su tre livelli di analisi. Per prima cosa, ci focalizzeremo sullo studio delle descrizioni fisiche dei personaggi femminili, tralasciando quelle maschili, poiché abbiamo scelto di concentrarci principalmente sulla narrazione dellyniana finalizzata alla costruzione dell'identità femminile delle sue eroine per mezzo di un "indottrinamento moralizzante". Abbozziamo, di conseguenza, lo studio degli altri personaggi femminili nei confronti dell'eroina per approdare infine agli aspetti legati allo spazio e al tempo in cui evolvono i personaggi, in particolare agli elementi volti ad evidenziare la moralità dei costumi del tempo, il matrimonio e la questione del divorzio.

In questo contesto, il romanzo rosa, evoluzione ed emanazione del *roman-feuilleton*⁴ ottocentesco, descrive anzitutto una passione celata, che preludeva a un desiderio amoroso, a un anelare a un sentimento speciale. Congiuntamente al *roman de suspense* e al romanzo poliziesco, il romanzo rosa è considerato un genere a sé, più popolare che letterario. Il suo oggetto di studio in ambito scolastico e accademico è dunque controverso e assai limitato, sebbene questo genere di romanzi sia ancora piuttosto produttivo in Francia, basti pensare alla Collection Har-

coppia cesserà allorché la madre di Tugdual morirà per cause naturali e sua sorella acconsentirà, seppur con un certo distacco emotivo, al matrimonio del fratello con Dionysia.

⁴ Non è privo di interesse ricordare qui che questo tipo di romanzo è stato concepito da Louis-François Bertin, direttore del *Journal des débats* a partire dal 1789. Pubblicato nei primi decenni del XIX secolo, il *roman-feuilleton* si rivolgeva principalmente al grande pubblico per uno scopo essenzialmente commerciale. Nel 1836 Émile de Girardin fonda il giornale *La Presse* con l'obiettivo di creare e diffondere un giornale a basso costo. Per attuare il suo proposito, ebbe l'idea di attirare l'attenzione dei suoi lettori con la pubblicazione di "romanzi seriali", al fine di incoraggiare il suo pubblico ad acquistare i numeri successivi. Si trattava prevalentemente di opere di intrattenimento e considerate come il prototipo del romanzo di genere. Tra i grandi autori di romanzi seriali, citiamo Alexandre Dumas père, Honoré de Balzac, Eugène Sue e altri. Altri autori più o meno noti sono Pitre-Chevalier, Eugène Guinot, Marie Aycard, Philibert Audebrand, ecc.

lequin, in parte di proprietà del gruppo Hachette Livre, che continua a produrre romanzi d'amore dal 1978.

Da un punto di vista sociale, quasi tutti i romanzi di Delly sono ambientati in un'epoca in cui vi era spesso un grande scontento o uno sconvolgimento sociale perturbante: dalle angosce profonde e inaspettate della Prima guerra mondiale sino ai primordi delle persecuzioni razziali. Una delle ragioni per cui vengono scritti e divulgati questi volumi è di "indottrinare" le fanciulle (soprattutto quelle che erano nei conventi, a cui era permessa questa lettura), affinché si modellino culturalmente sui valori veicolati da questi romanzi. Questa problematica verrà, ad ogni modo, affrontata più avanti.

Il *milieu* borghese diventa la culla di un universo speciale e si presta così ad accogliere l'immaginario mondo di Delly, dove la fiaba e la realtà dialogano sullo sfondo del mistico, della *rêverie* incantata di Sherazade di *Le mille e una notte*, del mistero di un Oriente favoleggiato e assai prossimo. In questo meccanismo perfetto di finzione e realtà, ingranaggi all'unisono di due mondi agli antipodi, dove tutto si amalgama e si mesce alla perfezione, il pubblico tipico di Delly era rappresentato dalle giovani donne borghesi, che vivevano nell'agio e che anelavano alla nobiltà d'animo (e sociale) delle sue eroine. Dal canto loro, le proletarie e le operaie del quarto stato aspiravano invero alla borghesia, bramando la vita delle giovani borghesi immerse negli arredi e negli orpelli dei grandi saloni. Tutti questi sono elementi inscindibili dell'estetica letteraria di Delly. Nondimeno, è soprattutto la piccola borghesia la vera destinataria delle opere di Delly. Difatti, i suoi romanzi raccontano di giovani di nobili origini ma impoverite, conseguenza, per molti, anche della Prima guerra mondiale e di quelli che potremmo definire *les temps modernes*.

Le lettrici ideali di Delly si "riconoscevano" così nelle sue eroine. La borghese si riconosceva negli ambienti e nell'eleganza del loro mondo ricco e agiato. La proletaria si riconosceva nelle diverse protagoniste o nella pletera di personaggi secondari, quali cameriere o dame di compagnia, consuete frequentatrici delle sue storie. Ognuno poteva riconoscersi in qualcuno o aspirare ad essere qualcun altro. Tutto ciò ha contribuito al successo editoriale dei romanzi rosa.

Perché dunque *Le Fruit mûr*? Cosa c'è dietro la simbologica dolcezza del "frutto maturo"? Qui il protagonista è un artista, che vuole libe-

rarsi dalle convenzioni, ma prima di ogni altri vi è Dionysia, l'eroina dell'nyaniana che simboleggia la fanciulla educata e ubbidiente, orfana⁵ e tanto pia, ma ammantata di una sacralità che allontana da lei ogni finto perbenismo, ogni sfrontatezza sessuale. Il suo acerbo amore per il bel Tugdual, pittore bretone giunto in Provenza in cerca di ispirazione, sboccherà in una novella primavera al tiepido sole *vallaurien* nella candida maturità di quel frutto che è soprattutto l'amore nella sua forma più genuina, ma che simboleggerebbe ugualmente la mela del giardino dell'Eden. Il nome della protagonista celebra con ogni evidenza il dionisiaco, l'ebbrezza spirituale, la forza creativa e prorompente, tutti elementi che esaltano e invadono Tugdual. Dionysia incarna, nella sua finezza femminile di *superbe statue vivante*, la metafora di una sollecitazione a liberare lo spirito artistico del protagonista maschile.

Dionysia è il prototipo della Donna-Madonna che, nella visione archetipica e letteraria dei secoli passati, tende a dispiegarsi su tre immagini simboliche, come scrivono Georges Duby e Michelle Perrot: "Madone, séductrice, muse, tels sont les trois archétypes féminins qui ont hanté l'imagination du XIX^e siècle"⁶. La donna è quindi la rappresentazione angelica, e talvolta diabolica di sé, ma è anzitutto Madonna, ovvero "la perfection des toiles de Raphaël [...] venant auréoler de plénitude sensuelle le modèle de la mère à l'enfant"⁷.

In questa prospettiva, la donna risponde a precisi canoni sociali, dimostrandosi conforme alla sua natura materna e rassicurante, così come sarà Dionysia. Tuttavia, grazie al suo carattere singolare, ella può

⁵ Nei romanzi di Delly, la protagonista è quasi sempre orfana e vive con un genitore che spesso diventa il suo mentore. Dato il frequente ricorso da parte dell'autore al simbolismo dell'orfanella, elenchiamo qui di seguito i principali romanzi incentrati su questa figura, per senso di completezza, dove l'eroina è un'orfana che viene infine ricompensata: *La fin d'une Walkyrie* (1916), *Des plaintes dans la nuit* (1934), *Anita* (1943), *L'Exilée* (1943), *L'Orpheline de Ti-Carrec* (1952), facente parte della serie *Gwenn* assieme a *Gwen, princesse d'Orient* (1953), *Un amour de prince* (1954), *Aélys d'or au cheveux* (1955), *La jeune fille emmurée* (1967), ecc.

⁶ Georges Duby e Michelle Perrot continuano a questo proposito: "Alors que dans la plupart des pays d'Europe et aux États-Unis les archétypes féminins ont évolué tout au long du siècle du religieux vers le profane, leurs références et leurs objectifs témoignent d'une constance remarquable, et restent liés à des tendances similaires en littérature" (G. Duby, M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle*, a cura di Geneviève Fraisse e Michelle Perrot, Paris, Perrin, 2002, p. 303).

⁷ S. Michaud, "Idolâtries. Représentations artistiques et littéraires", in *ibid.*, p. 149.

anche acquisire un valore aggiunto, divenendo così il germe salvifico di una grande influenza, come sottolinea Di Giorgio a proposito delle donne francesi: “‘Prières, tendresses, plaintes, caresses’ sont les armes de la persuasion : l’intime voie par laquelle, en France, les femmes sont parvenues à exercer une puissante influence dans la vie publique”⁸.

Se questi romanzi conobbero una grande e rapida diffusione, in particolare modo a partire dalla prima metà del secolo scorso grazie anche al modesto prezzo con cui circolavano, che ne ha favorito la promozione su larga scala, ciò era dovuto in parte alla semplicità delle trame e all’effetto di verosimiglianza auspicato da Delly. Oggigiorno, le trame dei suoi romanzi risulterebbero tutto sommato innocenti, spontanee, se non addirittura anacronistiche, ma preserverebbero inalterati il fascino e le tendenze dei costumi dell’epoca, lasciando il compito alla giovane donna contemporanea di trarre le sue conclusioni alla luce di ciò che ha letto.

Abbiamo dunque scelto di analizzare questo romanzo sia perché tenderebbe ad allontanarsi dalla produzione tipica⁹ di Delly a livello narrativo, descrittivo e lessicale, sia perché sarebbe in parte la testimonianza dell’evoluzione del mondo odierno e della società contemporanea grazie all’istantanea fantastica che ci ha lasciato in eredità Delly. Abbiamo così messo a confronto, sul piano sintattico-pragmatico, gli aggettivi assiologici e non assiologici, nonché le espressioni dei diversi personaggi femminili della trama, concentrandoci sul ruolo assunto dalla donna nel mondo “atraumatico” di Delly, così come Yveline Baticle¹⁰ l’ha definito in un celebre saggio del 1984.

⁸ M. De Giorgio, “La bonne catholique”, in *ibid.*, p. 205.

⁹ A livello narrativo, si può generalmente osservare un orientamento dei temi trattati da Delly verso altri generi, che si inseriscono così nella produzione sentimentale tipica della prima fase di Delly (dal 1916 al 1920 circa), particolarmente attenta alla fantasia e al mistero, che affrontava frequentemente gli stessi temi come la moralità, gli obblighi etici imposti dalla società del tempo, l’amore per la presenza di una giovane ragazza prima maltrattata e poi ricompensata. Il contributo di Frédéric è maggiormente identificabile in opere giovanili come *Le Maître du silence* del 1917. Dopo la Seconda guerra mondiale, in una fase più tardiva, i romanzi cominciarono a incorporare e ad assimilare anche elementi del romanzo poliziesco, come *Les deux crimes de Thècle* (1946).

¹⁰ “Le roman de Delly est la réalisation d’un espace a-traumatique. Les héros (l’orpheline et le châtelain) constituent la seule catégorie socioprofessionnelle avec les mondains oisifs et les domestiques réduits à des ombres discrètes et silencieuses et qui ne comptent pas plus que des meubles, comme les rares paysans (des serfs) qui ne font qu’ajouter au décor” (Y. Baticle, *Delly : autopsie du roman rose*, in “Communication & Langages”, vol. 61, 1984, p. 84).

Per descrivere al meglio il mondo di Delly e delle sue appassionate eroine, abbiamo scelto di soffermarci sugli aspetti più rilevanti delle descrizioni fisiche e delle caratteristiche tipiche dei personaggi di questo romanzo, soprattutto quelli femminili. Il quadro generale è volto a designare un mondo ancora profondamente incardinato sia dall'austera morale borghese ottocentesca, sia indottrinato da riferimenti religiosi che tendono a "cristallizzare" i romanzi di Delly in una dimensione tanto opaca quanto trasparente. Se l'opacità riguarda le intenzioni non dette e aprioristiche di Delly con il suo desiderio di rappresentare una donna che trionfa nella società attraverso il matrimonio consolante, quale ricompensa degli affanni patiti, la trasparenza della condizione femminile sarebbe il simbolo e il "sintomo" di un mondo ancora manifestamente radicato in un patriarcato segnato dalla subalternità femminile, dall'emarginazione sociale delle donne.

In alcuni casi, queste donne, che crescevano in ambienti chiusi e quasi asfissianti diventando a loro volta austere e particolarmente severe come Josèphe, sorella di Tugdual, senza cercare la propria emancipazione, arrivano nondimeno ad essere innovative in un certo senso. È il caso di Mylène, un personaggio femminile più emancipato degli altri, che pagherà, suo malgrado, lo scotto di tale emancipazione venendo descritta negativamente da Delly.

Tutte queste donne sembrano così ambire al matrimonio, alla stabilità emotiva e affettiva, a un buono status sociale senza inversione di ruoli. In mancanza di apparenti sconvolgimenti sociali, *Le Fruit mûr* parla di donne ignorando le nuove conquiste sociali¹¹ che queste ultime avevano ottenuto già a partire dalla fine dell'Ottocento, mentre Delly ci mostra ancora un mondo ideale in cui gli equilibri emotivi e narrativi vengono raggiunti solo sul volgere della narrazione, contribuendo così

¹¹ Già a partire dal 1872, in Francia, le donne avevano avuto accesso all'istruzione universitaria: la Sorbona aveva aperto le porte alle giovani, decretando così una nuova era "illuminata" e avanguardistica per l'epoca. La conquista maggiore delle donne avvenne ventinove anni dopo, nel 1901, quando una prima proposta di legge che concedeva il diritto di voto alle donne adulte, nubili, vedove o divorziate fu emanata. Tuttavia, questa proposta di legge non prevedeva il voto alle donne sposate in quanto si temeva che non avrebbero votato così come i loro mariti avrebbero voluto votassero. L'ineguaglianza, che andava contro il motto rivoluzionario *Liberté, Égalité, Fraternité*, retaggio innegabile e sacra reliquia di un passato glorioso, che aveva pagato a caro prezzo il valore dell'eguaglianza, era ancora ampiamente imperante.

alla fortuna dei romanzi rosa soprattutto in Europa, di cui Delly, Magali e Max du Veuzit sono gli autori più fertili e influenti nel contesto francese. In altri panorami, Liala e Carolina Invernizio sono le scrittrici più famose della scena italiana. Elinor Glyn, Berta Ruck e Ruby Ayres sono le scrittrici inglesi di romanzi sentimentali con una commistione di particolari sfumature erotiche.

2. La costruzione di un'identità, ossia la moralizzazione dell'educazione femminile

Bruno Pequignot cita lo slogan della pubblicità della raccolta di romanzi rosa *Stella*, prodotta dal 1919 al 1953, pubblicata da *Le Petit Écho de la Mode*. Lo slogan afferma espressamente che queste collezioni sono degli "idéales de romans pour la famille et la jeune fille par leur qualité morale et leur qualité littéraire"¹². Lo slogan potrebbe epitomare l'intenzione precisa e quindi l'obiettivo finale di questi romanzi, i quali vanno letti e interpretati alla luce del tempo in cui sono stati scritti, vale a dire a cavallo di due secoli che hanno visto sia molteplici cambiamenti, sia devastanti conflitti mondiali. Sono i testimoni della struttura sociale e della morale dell'inizio del secolo scorso, che resiste tenacemente alle trasformazioni sociali e culturali sopraggiunte nel periodo in cui Delly ha vissuto.

Questi romanzi sono stati scritti il più delle volte da donne che hanno usato uno pseudonimo maschile, ad esempio, come già detto, Magali o Max du Veuzit. E accanto al fratello Frédéric, sua sorella Jeanne Henriette Marie Petitjean de la Rosière scriveva romanzi rosa con lo pseudonimo di Delly. Rimandiamo qui alla nota 1 in cui vengono spiegati l'identità e la produzione di Delly e il ruolo dei due fratelli durante il processo creativo. Secondo la condizione sociale delle donne, nel corso del XIX secolo e all'inizio del XX secolo, "il semble bien que l'adoption d'un pseudonyme varie tout à la fois selon la trajectoire sociale et selon le genre ou le type d'ouvrage et qu'elle devient la règle dans les genres les plus dominés"¹³.

¹² B. Pequignot, *Les femmes dans le roman sentimental moderne*, in "L'Homme et la Société", 99-100, 1991, p. 116.

¹³ M. De Saint Martin, *Les 'femmes écrivains' et le champ littéraire*, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Masculin/féminin*, 1, vol. 83, 1990, p. 55.

Secondo Monique de Saint Martin, la scelta di servirsi di uno pseudonimo spesso maschile è prerogativa delle donne che scrivono romanzi popolari, psicologici e rosa. La scelta sembrerebbe legata a diversi fattori, quali le nuove spinte verso l'emancipazione femminile ancora da venire e la possibilità concreta di dare credibilità e autorità alle proprie narrazioni. Questo fenomeno si riscontra quantomeno sul versante francese e italiano. In Francia, le donne preferivano servirsi ad ogni modo di uno pseudonimo maschile. Tra il XIX e i primi decenni del XX secolo, le donne che decidevano di pubblicare i propri lavori rischiavano contumelie e danni legali, giacché ciò sovvertiva il loro ruolo sociale, anelando a un desiderio di indipendenza, impensabile e oltremodo incomprensibile all'epoca. La scelta di uno pseudonimo maschile sembrerebbe dunque dipesa da varie cause, come conseguenza a quanto detto poc'anzi: preservare l'anonimato, aggirare le aspettative di genere, creare un personaggio pubblico senza volto, senza voce, che si serviva della penna quale strumento di affrancamento della propria scrittura. In altri termini, proteggersi dalla tirannia sociale, da una società che le vedeva relegate al solo ruolo di moglie e madre.

Per quanto riguarda l'Italia, tale caratteristica è dunque condivisa *grossomodo* con la Francia, sebbene le scrittrici di romanzi di genere optassero per uno pseudonimo comunque femminile. Vi sono state diverse scrittrici italiane di romanzi rosa che si son più o meno servite di uno pseudonimo per firmare le loro opere. Tra queste, ricordiamo Liala (pseudonimo di Amalia Liana Negretti Odescalchi), una delle più famose scrittrici italiane di romanzi del Novecento, che ha usato uno pseudonimo femminile, ed era, tra l'altro, la "preferita" del poeta italiano Gabriele D'Annunzio, e Carolina Invernizio, importante e assai prolifica scrittrice di romanzi rosa a cavallo tra Ottocento e Novecento, che non ha mai usato pseudonimi. Oltre alle consuete storie d'amore con personaggi imperativamente orientati al bene e al male, nella produzione di Invernizio vi sono molti romanzi con temi più cupi quasi con uno spiccato gusto per il genere poliziesco. Può essere considerata pertanto la pioniera di un genere insolito e poco esplorato nella letteratura sentimentale.

Soffermandoci sui romanzi di genere, in un mondo estremamente turbato e scosso da grandi cambiamenti, che porteranno gradualmente alla riorganizzazione dello scacchiere sociopolitico europeo e mondia-

le¹⁴, queste opere sarebbero state concepite con una duplice intenzione. Da un lato, i romanzi rosa avrebbero distratto i vecchi lettori, in particolar modo le vecchie lettrici di *romans-feuilletons*, caratterizzati da una facile lettura, e dall'altro avrebbero tentato un processo di moralizzazione del comportamento delle donne attraverso l'educazione. Occorre concentrarci maggiormente su quest'ultimo aspetto.

Nei romanzi di Delly, la figura della donna, immersa nella società della prima metà del ventesimo secolo, è sovente descritta in maniera abbastanza stereotipata dai critici. Secondo Baticle, la donna di Delly appare come un "modello standard" caratterizzato da alcuni aspetti ricorrenti. Ha una "éducation soignée"¹⁵ e uno spirito sognante, le sono consentite le cosiddette arti di svago come la musica, il canto o il ricamo. Per senso di completezza, anche le descrizioni fisiche seguono rigorosamente lo stesso schema, con l'uso di frasi semplici che più spesso si avvalgono dell'accumulazione modulata dell'aggettivo-epiteto, che denota una fisionomia delicata, soave e sensibile.

La miniata descrizione della donna di Delly mostra che quest'ultima è tanto delicata e sensibile quanto soggetta all'amore per un uomo quasi impossibile, fuori dalla sua portata, per il quale un nobile sentimento deve essere sacrificato sull'altare della moralità che prevaleva allora. Si profila dunque come l'immagine più autentica della donna francese dell'Ottocento e di *fin-de-siècle*, che si caratterizza, tra l'altro, per la sua

¹⁴ Va qui ricordato che l'intera produzione letteraria di Delly risale alla prima metà del XX secolo, il secolo delle Grandi Guerre. Sebbene il loro successo sia durato fino agli anni Ottanta del Novecento, la "letteratura femminista" europea e mondiale era già in piena espansione nella prima metà del secolo scorso. Durante la Prima guerra mondiale, le donne francesi hanno avuto un ruolo importante nelle campagne, nell'industria, nel panorama sociopolitico dell'epoca e persino in casa a causa dell'assenza dei loro mariti impegnati al fronte. Da quel momento in poi nella storia, la "questionne femminile" ha ricevuto una sempre maggiore attenzione. Anne-Marie Käppeli scrive a tal proposito: "L'irruption répétée des féminismes, de la Révolution française à la Première Guerre mondiale, leurs presses et associations, leurs tactiques et alliances, leurs revendications et les hostilités qu'ils provoquent en Europe et aux États-Unis témoignent qu'en ce siècle 'la question des femmes' devient l'objet de larges discussions publiques et l'enjeu de luttes dans de nombreux groupes sociaux et politiques" (A.-M. Käppeli, "Scènes féministes", in *op.cit.*, p. 575). Possiamo quindi supporre che l'intenzione moralizzatrice di Delly fosse in contrasto con il fermento dell'epoca, quasi come un ultimo disperato tentativo di circoscrivere l'immagine della donna in un mondo immaginario dove ognuno continua a ricoprire il suo specifico ruolo nella società.

¹⁵ Y. Baticle, *op. cit.*, p. 78.

vocazione domestica e il suo fervore cattolico, soprattutto come figura idealizzata della Madonna, come precedentemente menzionato.

Le donne di Delly agiscono in intrecci sempre diversi, con scenari che, anche se ripetuti dal punto di vista narrativo, permettono al lettore di appassionarsi alle loro storie. Al fine di preservare questa passione, i romanzi rosa combinano diversi generi, dal romanzo poliziesco al romanzo di formazione, creando così l'ambiente ideale in cui il personaggio femminile viene gradualmente costruito, plasmato e asservito alla fantasia delle giovani donne novecentesche, ciò che Ellen Constans definisce un *super-genre*, ovvero un genere onnicomprensivo che integra diversi *genres romanesques*¹⁶.

Tale "inter-généricité"¹⁷ permette quindi alla lettrice di mantenere costante l'attenzione e la passione per la trama, in particolare di orientarla alla costruzione dell'identità dell'eroina il cui passato è sempre meticolosamente evocato. L'identificazione e l'empatia con i personaggi spingerebbero il lettore, o in altre parole la lettrice, a immedesimarsi con il protagonista, poiché l'universo di Delly sistematizzerebbe la costruzione di un'identità femminile volta a presentare un personaggio che cresce ed evolve in un mondo ostile, proprio come quello reale in cui le giovani lettrici del Novecento vivevano. Nondimeno, grazie all'incontro con l'uomo che sposerà, può diventare parte integrante dell'agognato *milieu* borghese succitato, acquisendo così un nuovo status sociale. In questo contesto, le lettrici appassionate di Delly sono dunque speranzose alla lettura di questi romanzi dove il bene trionfa sempre sul male e dove la giovane è infine ricompensata e confortata dopo una serie di difficoltà. Il trionfo dell'amore, pertanto, comme precisa Czyba, "satisfait chez la lectrice le rêve d'un monde où règne la justice et où les mérites sont récompensés"¹⁸.

In *Le Fruit mûr*, la protagonista Dionysia si innamora di un giovane pittore bretone, Tugdual Meurzen, che ha promesso al padre sul letto di

¹⁶ E. Constans, *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM – Presses Universitaires de Limoges, 1999, p. 17.

¹⁷ M.T. Lozano Sampedro, *Pour une typologie de la marginalité dans les romans de Delly : la fonction de la femme*, in "La marginalité dans le roman populaire", Edicions de la Universitat de Lleida, 21/22, 2018, pp. 137-152.

¹⁸ L. Czyba, *Écrire au XIX^e siècle*, Prefazione di Jean-Yves Debrouille, in "Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté", n°646, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 298.

morte di non abbandonare mai la sorella e la madre. Questa promessa è mantenuta, nonostante l'amore per Dionysia, per questa giovane donna da "l'allure tranquille, harmonieuse", dal "regard pur"¹⁹ e dalle labbra "longues, d'un rose délicat et humide de fleur très fraîche"²⁰.

Gran parte dei romanzi di Delly presenta trame simili²¹, con poche variazioni notevoli, come detto, ma molto interessanti dal punto di vista sociolinguistico. Lo schema di base segue uno stile descrittivo e dialogico, dove il narratore onnisciente intende raccontare una storia verosimile che riflette i sogni e le fantasie amorose delle giovani ragazze dell'epoca, che agiscono in un "mondo utopico", dove tutto ha un lieto fine, malgrado le mille peripezie e le innumerevoli angustie patite dalla coppia.

La donna assume così un ruolo centrale nei romanzi di Delly e il suo percorso è caratterizzato da una storia che la pone innanzitutto in una situazione di inferiorità nei confronti degli altri e dell'uomo che incontrerà. Come già detto, è spesso povera, orfana ma dotata di qualità eccezionali. È anche circondata da una pletera di personaggi secondari che assumono il ruolo di avversari, di complici o di protettori a seconda della trama del romanzo. L'incontro con l'uomo ideale e il conseguente lieto fine definiscono il consueto scenario dei romanzi di Delly.

Uno degli schemi tipici dei romanzi di Delly è dato proprio dall'inaccessibilità dell'uomo di cui la fanciulla si innamora. In genere si tratta di un uomo ombroso, che custodisce una ferita dentro di sé che influisce negativamente sul carattere, oppure è portatore di un segreto, di un lutto o di una colpa familiare. La modestia, la gentilezza, la finezza d'animo della fanciulla farà una breccia nel suo cuore e lo porterà non solo ad aprirsi, ma anche a diventare un uomo migliore. Dunque, le qualità dell'eroina assolvono anche a una funzione salvifica. Ecco perché tutte queste caratteristiche morali sono necessarie, poiché permetterebbero di assicurare alle suddette fanciulle un futuro radioso.

¹⁹ Delly, *Le Fruit mûr*, Collection classiques du XX^e siècle, La Bibliothèque électronique du Québec, p. 70.

²⁰ *Ibid.*, p. 94.

²¹ Ellen Constans scrive: "Conformes aux lois du genre les romans de Delly racontent toujours la même histoire : la rencontre d'Elle et de Lui, c'est-à-dire la désignation du couple ; la phase disjonctive avec ses obstacles et ses épreuves, la fin heureuse dans la quasi-totalité des cas" (E. Constans, *op.cit.*, p. 225).

Le Fruit mûr mette in campo un bretone, Tugdual, (la Bretagna è spesso presente nelle opere di Delly) e la fanciulla, Dionysia, allusione quindi, come menzionato precedentemente, agli aspetti dionisiaci, che promette il suo amore opponendosi alle regole della fredda ragione. Il romanzo differisce dai canoni dell'yniani in particolare proprio a ragione della protagonista Dionysia, che non è né povera né "inferiore" e, pur essendo orfana di madre, è nipote di un rinomato scultore e il suo status sociale non può essere definito precario. È quindi opportuno considerare questo romanzo alla luce di tali osservazioni, perché l'immagine femminile mostrata differisce dallo schema tradizionale di questi testi.

3. Descrizione del corpus

Abbiamo estratto manualmente da *Le Fruit mûr* alcune citazioni che formano il nostro corpus. Vogliamo concentrarci sia sugli aspetti tipici che definiscono i romanzi di Delly, quali l'amore, i doveri morali e il matrimonio, sia sulle innovazioni presenti in questo romanzo che, come abbiamo detto, tenderebbe ad allontanarsi dalla consueta produzione dell'autore. Abbiamo scelto di suddividere le citazioni estratte per la nostra analisi in tre categorie: categoria 1) le descrizioni dei personaggi femminili dal punto di vista lessicale e sintattico-pragmatico; categoria 2) gli altri personaggi femminili del romanzo in relazione a Dionysia; categoria 3) gli aspetti relativi ai doveri morali e sociali e al divorzio.

1.1 Categoria 1): Aggettivi assiologici e non assiologici in riferimento agli "occhi"

Se secondo Jean-Claude Milner l'aggettivo à *place fixe* designa "une modalité d'appartenance à l'ensemble"²², va notato che Delly usa spesso aggettivi modali per descrivere gli occhi dei protagonisti, soprattutto delle donne, al fine di identificare l'appartenenza dei loro specifici tratti reciproci. Gli occhi sono spesso accompagnati da combinazioni cromatiche e talvolta dall'accumulazione di epiteti che ne specificano la natura secondo il comportamento di uno dei personaggi come negli esempi (2) e (3). Lo spettro cromatico descrive solo gli occhi del personaggio.

²² J.-C. Milner, *Esquisse à propos d'une classe limitée d'adjectifs en français moderne*, in "M.I.T. Quaterly Progress Report", 84, *Research Laboratory of Electronic*, 1967, p. 276.

In una prospettiva sintattico-pragmatica, servendoci della classificazione degli aggettivi proposta da Catherine Kerbrat-Orecchioni, i colori sono talvolta combinati con altri aggettivi non assiologici²³ e quindi “neutri” o oggettivi, ad esempio (3) e (7), dove l’aggettivo *vif* – (2), (3) e (6) – è abbastanza ricorrente, anche in relazione ad altre caratteristiche. Gli aggettivi sono evidenziati in corsivo:

- (1) Deux *yeux d’un vert pâli* s’attachaient sur lui (Madame Meurzen, p. 6)
- (2) Une lueur de haine passa dans le *bleu vif* des *yeux* (René Heurtal, p. 19)
- (3) Des *yeux noirs*, des lèvres d’un beau *rouge vif* y riaient sans cesse (Mylène, p. 33)
- (4) Dans un visage fin et ambré apparaissaient de *beaux yeux d’un noir doux, tristes et ennuyés* (Un jeune homme, p. 87)
- (5) Dionysia vit la souffrance éteindre la clarté qui devrait parfois les *yeux roux mélancoliques*, quand le jeune homme s’animait un peu (Tugdual, pp. 38-39)
- (6) Et dans toute cette blancheur brillait le *bleu vif* des *yeux francs et doux*, demeurés si jeunes dans cette superbe physionomie de vieillard (Calixte Sormagnes, p. 37).
- (7) Tugdual avait entouré de son bras les épaules de la jeune femme, [...] aux *yeux bleus* qui semblaient recueillir toute cette splendeur lumineuse (Dionysia, p. 230).
- (8) La lumière profonde de ses *yeux aux teintes changeantes* d’eau ensoleillée apaisait l’angoisse de son âme mélancolique (Dionysia, p. 204).

Quando gli occhi non sfruttano la caratteristica *palette* del personaggio, gli aggettivi qualificativi tendono ad accumularsi e persino a descrivere iperbolicamente dei tratti comportamentali, a volte con giustapposizioni

²³ Secondo Kerbrat-Orecchioni, gli aggettivi non assiologici non denotano un giudizio di valore, a differenza degli aggettivi assiologici, ma implicano una valutazione quantitativa o qualitativa in funzione dell’oggetto designato dal sostantivo che determinano. Si tratta prevalentemente di aggettivi neutri, che si limitano a descrivere “l’oggettività dell’oggetto” in modo trasparente (cfr. C. Kerbrat-Orecchioni, *L’Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980).

di metafore (9), (12) e (14), o di similitudini (10). Aggettivi che Kerbrat-Orecchioni definisce, giustamente, “*adjectifs évaluatifs axiologiques*”²⁴. Gli aggettivi utilizzati in questo romanzo, strettamente connessi alla soggettività del protagonista e del narratore, mirano a definire una particolarità dell’oggetto perché sono doppiamente soggettivi. Nella fattispecie, essi designano un giudizio di valore sia positivo sia negativo espresso dal soggetto in riferimento all’oggetto indicato. Gli aggettivi usati da Delly sono raramente non assiologici in relazione agli occhi, come negli esempi (3) e (7); non si limitano quindi a una semplice valutazione oggettiva dell’oggetto designato. Malgrado la presenza di aggettivi non assiologici, Delly tende spesso ad accostarli a un elemento soggettivo e caratterizzante come negli esempi (1), (2), (4) e (7). Tuttavia, l’uso di aggettivi affettivi è molto diffuso, come dimostrano gli esempi che seguono:

- (9) Tugdual a des *yeux tristes* qui avaient la nuance des feuilles rousses détachées par l’automne des ramures où la sève s’endort (Tugdual, p. 8).
- (10) Il vit un visage brun et rieur, un autre visage au teint d’ambre pâle, et deux *yeux tranquilles et superbes*, profonds comme l’onde (Une femme, p. 10).
- (11) Heurtal se pencha pour ramasser un écheveau de soie [...], en levant de temps à autre ses grands *yeux souriants, intéressés*, sur les causeurs (Une jeune fille, p. 28)
- (12) Lui, je l’ai vu frissonner en écoutant des motets de Palestrina, je l’ai vu rêver avec des *yeux passionnés* devant un paysage de lumière, devant un marbre d’où semblait s’échapper la vie (Tugdual, p. 30)
- (13) Puis elle sortit silencieusement. Sans se presser, les *yeux songeurs*, elle gagna le salon où sa mère travaillait à une broderie (Josèphe, p. 44).
- (14) Un peu de rose s’étendit sur le teint mat de Dionysia. Car les *yeux calmes*, les *yeux mélancoliques* brûlaient de reconnaissance éperdue (Tugdual, p. 50).

²⁴ Kerbrat-Orecchioni scrive: “Nous appelons ‘axiologiques’ les unités linguistiques qui reflètent un jugement d’appréciation, ou de dépréciation, porté sur le sujet dénoté par le sujet d’énonciation” (C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Lyon, PUL, 1977, p. 110).

In generale, per senso di completezza, tutti questi occhi sembrano in qualche modo “agire”: [les yeux] « souriaient » (p. 12); « disaient : « Je comprends... Je vous plains » (p. 58); « réfléchissaient, hésitaient » (p. 65); « conservaient leur froideur claire » (p. 220); « s'accoutumaient au jour sombre » (p. 197); « voilaient la splendeur de cette lumière matinale » (p. 179); « se fonçaient sous l'afflux d'une colère lente, implacable » (p. 163); « l'interrogeaient, avidement » (p. 150), ecc. La maggior parte di questi estratti descrive gli occhi dei protagonisti della storia, Dionysia e Tugdual, ma vi sono alcuni riferimenti ad altri personaggi come nell'esempio (11).

Le descrizioni dei protagonisti si avvalgono spesso di un carattere enfatico del linguaggio usato attraverso l'uso di frasi scisse: “C'est l'influence de Dionysia qui s'exerce déjà sur elle” (p. 33); “c'est ainsi seulement que je comprends l'amour” (p. 181); “c'est que je viens d'éprouver une nouvelle souffrance. Et c'est ma mère, toujours, qui me l'inflige” (p. 191); “c'est vous qui êtes ma consolation” (p. 196). Le *phrases clivées*, formate da un costituente con il supporto di un *présentatif*, topicalizzano il soggetto e alludono alle emozioni e ai sentimenti, talvolta eccessivi, dei protagonisti, che vengono quindi messi in evidenza. Questo stile descrittivo tende forse a mostrare, tramite l'uso del *clivage*, un'estetica basata sugli aspetti visivi delle scene e sulle sensazioni provate dai personaggi della storia. Gli epiteti che li accompagnano, come abbiamo visto, sono assai screziati e incassati in semplici proposizioni, ma per taluni²⁵ sono tanto notevoli quanto ordinari, finanche banali. Gli occhi sono tradizionalmente e convenzionalmente considerati lo specchio dell'anima²⁶, ed è quindi attraverso la costruzione linguistica della rappresentazione del loro comportamento che si suggeriscono al lettore/lettrice il carattere e i pensieri intimi dei personaggi.

²⁵ “Les épithètes par contre sont remarquables par leur banalité. En fait leur particularité est d'être ‘passe-partout’ : la demeure est *vieille* et plus souvent *ancestrale*, les jardins sont *magnifiques* (le type même de l'adjectif qui ne décrit pas) et leur parfum *enivrant*. Les fêtes sont toujours somptueuses, somptueuse aussi une suite à l'hôtel. Aucune de ces épithètes n'est vraiment visuelle”. (Y. Baticle, *op.cit.*, p. 82).

²⁶ Rimandiamo al bel saggio di François Delaporte, *Le miroir de l'âme*, in “Communications”, 75, 2004. *Le sens du regard*, pp. 17-31, nel quale egli ripercorre l'epoca classica durante la quale l'occhio simboleggiava sia lo specchio dell'anima sia lo strumento espressivo del suo linguaggio, al fine di esteriorizzare l'interno; non, dunque, un mero veicolo della mimica, ma un prisma screziato nel quale poter riconoscere ogni emozione, ogni dolore, ogni passione.

1.2 Categoria 2): *Aggettivi variabili in relazione alle altre donne*

I personaggi femminili secondari che popolano la storia sono meno "cromatici" e sono descritti con meno enfasi perché devono, in un certo senso, "brillare" meno rispetto all'eroina. Questo è evidente nella descrizione di Josèphe, sorella di Tugdual. Dopo aver elencato alcune sue belle caratteristiche fisiche con l'uso di aggettivi assiologici, l'avverbio *cependant* esprime l'opposizione a quanto appena detto, creando così una netta separazione tra una valutazione oggettiva e un giudizio personale piuttosto negativo. L'autore avverte quindi il lettore che Josèphe è un personaggio marginale e "cattivo" della storia.

- (15) Elle portait une robe de serge blanche, très bien faite. Ses cheveux, d'un doux châtain clair, étaient coiffés avec soin. Elle avait de *jolis traits*, un *teint délicat*, *l'allure élégante*. Cependant, elle *manquait de charme*. Et dans toute cette lumière vibrante, dans l'ardente beauté de l'heure ensoleillée, son visage n'avait pas un frémissement, le *vert pâli de ses yeux* restait *froid*, sans un *reflet d'âme* (p. 24).

Non è privo d'interesse ricordare qui che, secondo le teorie strutturaliste di composizione dello schema del racconto, tra l'autore e il narratore non vi è necessariamente un rapporto di prossimità. Quando Roland Barthes scrive che colui o colei "*qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est*"²⁷, allude alla possibilità che il narratore onnisciente non corrisponda ineluttabilmente all'autore del racconto e viceversa. Tuttavia, sappiamo che Delly non vedeva di buon occhio l'emancipazione, seppur accennata e mai esasperata, dei suoi personaggi femminili. Legato alla tradizione cattolica militante, in questo caso, l'autore e il narratore coincidono, se non nella *fiction romanesque*, senz'altro nella realtà. Ragion per cui Josèphe, una delle antagoniste del romanzo, sebbene non rivendichi nessuna emancipazione, rappresenta un ostacolo al compimento del sogno amoroso di Dionysia e Tugdual.

²⁷ R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in "Communications", 8, 1966, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, p. 20.

Va da sé che anche la descrizione di Mylène segua lo stesso schema. Essendo un personaggio più emancipato e “ribelle” di Dionysia, la sua descrizione, sebbene armoniosa, tende a sfruttare aggettivi non assiologici (*petit visage – yeux noirs*) o espressioni contrastanti, talora negative (*sans beauté – sans un reflet d’âme*), o anche epiteti “blandi” (17) con la comparsa di alcuni aggettivi assiologici (*fermeté ardente – fort jolies petites oreilles*). La sua emancipazione è percepita negativamente da Delly, che cerca piuttosto di mettere in evidenza le qualità, anche fisiche, della sua eroina, che salverà l’esistenza artistica e morale di Tugdual. Infatti, Dionysia diventerà la sua musa durante una sessione di posa per uno dei ritratti di Tugdual raffiguranti la Vergine Maria. Come vedremo, il tema religioso della redenzione, così come l’immagine della Madonna di cui sopra, è un elemento vitale del romanzo. Gli esempi (16) e (17) evidenziano gli aggettivi e le espressioni assiologiche e non assiologiche che descrivono la figura di Mylène:

- (16) Elle avait un *petit visage* d’un brun mat, sans beauté, et charmant cependant, car des *yeux noirs*, des lèvres d’un beau rouge vif y riaient sans cesse. (p. 33)
- (17) Elle venait d’avoir dans le regard une expression de *fermeté ardente* qui l’avait frappé. Et il remarquait aussi que les bandeaux trop lourds avaient fait place à une coiffure plus simple, s’harmonisant avec ce *visage irrégulier*, et découvrant de *fort jolies petites oreilles* au lobe rosé orné d’une perle. (*ibidem*)

Per sottolineare l’opposizione tra i due personaggi, Delly non esita a mettere a confronto gli aspetti che avvicinano Dionysia a Mylène, sempre con l’intento di mettere quest’ultima nell’ombra o, perlomeno, in una situazione di inferiorità nei confronti dell’eroina. Nell’esempio (18) risulta evidente che la “risata” di Dionysia è diversa da quella di Mylène e gli aggettivi assiologici lo dimostrano. Anche questi aspetti hanno a che fare con i principi educativi e di galateo: ridere sguaiatamente non è cosa raffinata, le emozioni vanno espresse sempre con garbo e misura:

- (18) Le salon où, chassés par la fraîcheur du couchant, ses hôtes et lui se réfugièrent, devint le centre d’une con-

versation animée au cours de laquelle résonnèrent souvent le rire éclatant de Mylène et celui de Dionysia, plus doux, léger et vibrant (p. 38).

Le descrizioni di Dionysia, dal canto loro, sono particolarmente ricche di accumulazioni di aggettivi. Metafore, metonimie e similitudini completano la sua fisionomia di “superbe statue vivante”²⁸ che, agli occhi di Tugdual e della lettrice, sembra irraggiare luce come il paesaggio provenzale dove si svolge l’azione, in netto contrasto con la Bretagna di Tugdual. Il narratore onnisciente di *Le Fruit mûr* mostra con generosità i sentimenti dell’uomo, mentre in altri romanzi i comportamenti maschili (che appaiono come visti dalla parte femminile), sono più criptici, l’interpretazione dei sentimenti è meno esplicita.

Negli esempi di seguito elencati, gli aggettivi che descrivono Dionysia sono assiologici con un giudizio di valore positivo, contrariamente a quelli usati per gli altri personaggi femminili. Negli esempi che seguono, gli aggettivi assiologici esprimono chiaramente un giudizio positivo e una reazione emotiva (positiva) del narratore nei confronti dell’oggetto indicato (Dionysia):

- (19) Il n’avait pas eu à en descendre quand Dionysia lui était apparue, car elle était la figure même de ce rêve. Et il allait vers elle avec une *joie tremblante*, avide de revoir ces yeux de *splendeur lumineuse* où se répandait la *pure beauté* d’une âme, avide d’entendre sa voix aux *chaudes intonations*, d’admirer ses *attitudes harmonieuses* de superbe statue vivante, la grâce de sa démarche, de ses mouvements, *l’élégance discrète et très personnelle* de ses toilettes – tout, enfin, tout ce qui était-elle, sa beauté, sa vie, son âme (pp. 46-47).

²⁸ Nel romanzo *Annonciade* (1956), l’autore tende a sottolineare quanto la bellezza greca sia senza tempo e affascinante. In particolare, la protagonista è paragonata a un paesaggio provenzale, che nell’immaginario di Delly fa probabilmente eco a un fascino quasi esotico e alla rinascita. Pertanto, il confronto con *Le Fruit mûr* è evidente in relazione a uno dei temi più utilizzati da Delly. In particolare, l’autore scrive: “Sa lointaine ascendance grecque revit en elle. C’est une vraie fille de Provence, notre Annonciade” (Delly, *Annonciade*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *Classique du 20^e siècle*, vol. 291, p. 13).

- (20) Tugdual suivit du regard la jeune fille, tandis qu'elle traversait le salon, toute blanche dans la pénombre. Elle avait une *allure tranquille, harmonieuse*, qui répondait à la *pure clarté* de son âme (pp. 69-70).
- (21) Dans le *regard pur* se répandait le reflet d'une *ardente vie intérieure*, et ses lèvres, longues, d'un *rose délicat et humide* de fleur très fraîche, palpitaient à la moindre émotion (p. 94).
- (22) La jeune fille brodait. Sur sa robe maïs, la *tulle diaphane* frissonnait, et les grands lis harmonieux glissaient le long de l'étoffe soyeuse, au moindre mouvement. Tugdual ne quittait pas des yeux les *doigts effilés, les doigts souples et agiles* presque toujours occupés, et qui étaient si *doux* à toutes les meurtrissures physiques (p. 118).

Un personaggio completamente negativo è senza dubbio la madre di Tugdual, Madame Meurzen. Gli aggettivi usati da Delly intendono sottolineare la sua immagine di donna altezzosa e possessiva, manipolatrice gelosa del figlio, che tiene sotto la sua protezione. Gli aggettivi assiologici si riferiscono ad alcune caratteristiche specifiche di Madame Meurzen, vale a dire la sua voce, le sue dita e il suo portamento. All'uso frequente dell'epiteto *froid* in riferimento alla sua ombra (24) e alla sua voce (25) si affiancano altre descrizioni che rimandano all'immagine di un'anziana donna con un "visage fané" (27) e alla sua ostinazione, che rimane sempre "froide" (28). Di conseguenza, l'uso di questo aggettivo denota anche il comportamento insensibile di Madame Meurzen, che si rivela essere la vera antagonista della storia, colei che vorrà preservare il figlio dalla contaminazione del suo sangue, perché Dionysia è "d'une autre race que nous"²⁹ (p. 160).

- (23) Le *visage pâle et creusé* de Mme Meurzen tressaillit d'inquiétude (p. 45)

²⁹ Nel romanzo *Comme un conte de fées* (1935), il tema della Bretagna "incontaminata" presenta alcune analogie con le parole di Madame Meurzen. Più precisamente, la nobiltà bretone, di cui Madame Meurzen è membro o almeno con la quale condivide gli stessi principi, preserva il suo orgoglio e la sua purezza, così come i suoi pregiudizi e il suo rigore "provinciale".

- (24) Dionysia sentait à tout instant la présence de Mme Meurzen. Son *ombre froide* s'étendait sur l'existence de Tugdual (p. 78)
- (25) Les *doigts fébriles* de Mme Meurzen saisirent une aiguille. Sa *voix froide* dit avec énergie [...] (p. 85)
- (26) Sur son *front encadré de cheveux qui grisonnaient*, se creusait le pli d'obstination bien connu de Tugdual (p. 161)
- (27) Un frémissement à peine perceptible courait sur le *visage fané*. Mme Meurzen murmura avec une sorte d'âpreté (pp. 164-165).
- (28) Elle était douée de cette *obstination froide, tranquille, silencieuse* contre laquelle tout se brise (p. 216).

Per riassumere meglio quanto sopra, la tabella seguente compendia, in modo non esaustivo, gli aggettivi assiologici (più numerosi) con un giudizio positivo utilizzati per descrivere Dionysia e gli aggettivi assiologici e non assiologici (meno numerosi) con un giudizio negativo o oggettivo sulle altre figure femminili del romanzo. Va notato che l'uso di aggettivi non assiologici per descrivere Dionysia è spesso accompagnato da un maggior numero di aggettivi che tendono a dare una valutazione piuttosto positiva dell'eroina. Nei romanzi di Delly, la determinazione della negatività si serve di termini convenzionali espliciti e sono tutti definiti dall'interazione diretta o indiretta con i protagonisti. L'enumerazione delle qualità dell'eroina è più consistente perché deve far risaltare qualità esteriori, interiori e relazionali, quindi tocca anche più campi.

Aggettivi assiologici positivi (Dionysia)	Aggettivi assiologici negativi e non assiologici o oggettivi (Josèphe, Mylène e Madame Meurzen)
Pure beauté	Jolis traits (Josèphe)
Chaudes intonations	Teint délicat (Josèphe)
Attitudes harmonieuses	Petit visage (Mylène)
Superbe statue vivante	Fermeté ardente (Mylène)
Élégance discrète et très personnelle (ses toilettes)	Visage irrégulier (Mylène)
Allure tranquille, harmonieuse	Fort jolies petites oreilles (Mylène)
Pure clarté (son âme)	Rire éclatant (Mylène)

Rose délicat et humide (ses lèvres)	Visage pâle et creusé (Mme Meurzen)
Regard pur	Visage fané (Mme Meurzen)
Doigts effilés	Ombre froide (Mme Meurzen)
Doigts souples et agiles	Voix froide (Mme Meurzen)
Teint mat	
Splendeur lumineuse (yeux)	
Robe maïs	
Tulle diaphane	

Fig. 1 - Confronto tra aggettivi assiologici e non assiologici in relazione ai personaggi femminili

1.3 Categoria 3): Il vincolo assoluto del matrimonio e il flagello del divorzio

“Partout, dans le monde occidental, la femme est soumise au mari”, scrive Nicole Arnaud-Duc³⁰. Questa affermazione, vera fino a gran parte del XX secolo, esprime il non detto che emerge dall’analisi del romanzo di Dely. Sebbene non sia presente in questo romanzo un chiaro riferimento alla sottomissione della moglie al marito, è chiaro che il matrimonio rimanga l’istituzione preferita in tutti i contesti sociali. In una conversazione con Mylène, Dionysia, dopo aver spiegato cosa sia il vero amore, conclude che occorre “*toujours l’assujettir au joug du devoir*” (p. 127). Il *joug du devoir* è il non detto che riflette la necessità di ricorrere al matrimonio per amarsi veramente. Durante un confronto con Tugdual, Dionysia, nonostante la sua disapprovazione per la scelta di Madame Meurzen di non concederle la mano del figlio, chiarisce il suo punto di vista, che con ogni probabilità serve all’autore come espressione del suo, focalizzando internamente la sua opinione tramite la voce della protagonista:

- (29) Quelque dure et arbitraire que soit l’attitude de Mme Meurzen, n’oubliez pas qu’elle est votre mère, et que nous lui devons des ménagements. Notre correspondance la froisse déjà. N’y ajoutez pas ce voyage dont elle devinerait le motif, et qui lui semblerait une provocation.

³⁰ N. Arnaud-Duc, “Les contradictions du droit”, in *op.cit.*, p. 120.

Soyons patients et courageux. Dieu saura nous réunir,
quand et comment Il le voudra (p. 192).

Non solo è ovvio quanto sia essenziale il matrimonio per amarsi e vivere in pace, ma è anche evidente che la religione prevalga a questo scopo, così come i ruoli sociali vengano certamente stabiliti *a priori*. Non vi è alcuna volontà di andare oltre a un'imposizione sociale assai rigida per la quale la supremazia coniugale (e maritale) è ovunque un elemento indispensabile e manifesto. Infatti, Lozano Sampedro precisa che "l'œuvre de Delly ne propose aucunement un renversement des rôles sociaux. L'égalité des classes sociales est perçue dans ses romans comme naturelle"³¹.

Come abbiamo detto, il tema della religione permea tutto il romanzo. La religione cattolica è soggetta a un perenne ricorso alla volontà divina e a Dio che tutto vede e che, quando verrà il momento, farà in modo che tutto si ristabilisca nelle sue armonie come nell'esempio (29) e nel seguente estratto:

- (30) Il m'a compris comme vous, et il m'a dit : « Ne cessez jamais de demander à Dieu l'inspiration qui vous échappe. Demandez, demandez, et il vous sera donné un jour »
(p. 62).

Molti elementi indicherebbero quindi un'intenzione moralizzatrice, quasi come se fosse un percorso agiografico volto a mettere in luce l'eroina del romanzo vista come una santa o una martire che, dopo una serie di affanni, trova finalmente l'amore in un matrimonio consolante. In *Le Fruit mûr*, il tormento di Dionysia poggia sull'impossibilità di non riuscire a vivere pienamente e serenamente il suo amore a causa della promessa che Tugdual ha fatto al padre morente. Questa promessa, anche se dolorosa, deve rispettare la volontà del defunto e soprattutto quella di Madame Meurzen. Da qui si può ancora osservare la superiorità del giudizio genitoriale sulla vita della prole, come dimostrano le parole di Madame Meurzen: "Je veux que tu fasses un mariage sérieux,

³¹ M.-T. Lozano Sampedro, *op.cit.*, p. 152.

un mariage de chez nous" (p. 161). Un *mariage de chez nous* che, come nel nostro caso, ostacolerebbe un matrimonio apparentemente felice.

Prima di concludere, vorremmo concentrarci sui riferimenti al divorzio³² evocati nel romanzo. Poiché la religione cattolica occupa gran parte della *fiction romanesque*, la questione del divorzio è legata al personaggio di René Heurtal, un vecchio amico della famiglia di Tugdual. Sul punto di separarsi dalla moglie e infatuatosi di Mylène, Heurtal è un uomo redento: durante la sua giovinezza era incline al divorzio, ma le sue idee cambiano radicalmente con l'età adulta. Ancora una volta, quello che la critica definisce "cattolicesimo militante" di Delly è chiaramente riconoscibile, tanto che René afferma quanto segue durante una conversazione con Tugdual:

- (31) Le divorce est une loi de destruction sociale ; il désagrège la famille, il est le triomphe de l'individualisme, c'est-à-dire la ruine de la société (p. 19).
- (32) Le principe du divorce est séduisant, il paraît logique ; en pratique, il est destructeur et mène à l'anarchie morale (p. 21).

Come dimostrano gli esempi (31) e (32), il divorzio distrugge, disgrega il nucleo familiare, rovina la società e, di conseguenza, rappresenta il trionfo dell'individualismo. Il divorzio è quindi un atto contrario all'etica cattolica e deve essere sempre considerato negativo per sostenere, d'altra parte, il legame indissolubile del matrimonio (cattoli-

³² Nella storia legislativa della Francia, l'abolizione del divorzio dopo la Restaurazione del 1816 è un episodio poco conosciuto. Con la soppressione dell'Ancien Régime, secondo il principio della libertà, i filosofi dell'Illuminismo erano favorevoli al divorzio e condannavano l'indissolubilità del matrimonio, eretto a sacramento. Con la Restaurazione, il divorzio fu nuovamente abolito grazie a un nuovo impulso religioso, che la Chiesa cattolica favorì con il ritorno ai valori religiosi e morali dell'Ancien Régime. Con la Terza Repubblica, la legge Alfred Naquet del 1882 ristabilì il divorzio. Il divorzio, per quanto si potesse dimostrare, era concepito come una punizione per una colpa commessa, che costituiva una violazione degli obblighi coniugali e impediva pertanto alla coppia di mantenere il legame matrimoniale. Tra i sostenitori del divorzio, ritroviamo Alexandre Dumas fils. Si veda A. Dumas fils, *Lettre à M. Naquet, par Alexandre Dumas Fils*, Paris, Calmann-Lévy Éditeur, 1882; C. Diglio, *Naquet et Dumas fils, les partisans de la loi sur le divorce*, in G. Benelli, C. Saggiomo (a cura di), "Un coup de dés", vol. 1, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 151-174.

co)³³. Adottando ancora una volta la focalizzazione interna, Delly esprime il suo non detto grazie alla voce di Mylène, che non è insensibile all'adulazione lusinghiera di Heurtal, ma che non ha tuttavia avuto la stessa educazione di quest'ultimo, giacché "elle est indifférente en matière religieuse" (p. 111). Per questo motivo, nella cornice narrativa del romanzo, Delly tende a ritrarla, attraverso i dialoghi dei protagonisti, come un personaggio neutro, marginale e quasi evanescente. L'autore la considera una *coquette* senza spessore di carattere, malgrado l'uso di un epiteto positivo:

- (33) À Athènes, il a revu Mylène, très souvent. Elle est *charmante*, un peu *coquette* ; il s'en est épris assez vite. Je crois qu'ils feront un ménage heureux [...] Lui sera un bon mari, un peu faible et très amoureux.

Per Dionysia è diverso. Ella rappresenterebbe una purezza quasi divina e verginale. Per Dionysia il divorzio è inconcepibile, secondo l'assioma dominante dell'epoca, che vedrebbe una donna sola "sans place spécifique dans la société"³⁴. Tutto questo è evidente nel non detto di Dionysia. Per queste ragioni, il matrimonio è sempre una sicurezza per l'anima al fine di preservare il proprio status, mentre "les facilités du divorce" (p. 121), sebbene legali e accessibili, sono considerate una piaga. Il divorzio è quindi un atto raro perché, pur affrancando la donna dalla tirannia coniugale, la lascerebbe comunque sola in una società che la giudica e la emargina.

Tuttavia, al di là del categorico rifiuto del divorzio e della caratterizzazione dei personaggi negativi del romanzo, osserviamo come in *Le Fruit mûr* non vi sia una chiara distinzione tra buoni e cattivi; sono tutti per-

³³ A questo proposito, Constans precisa: "Les romans de Delly sont plus que conformistes ; comme ceux de Maryan et des collaboratrices des périodiques catholiques, ce sont des romans d'amour catholiques, militants. Les partis pris idéologiques et religieux sont tissés dans les trames narratives, dans le système des personnages, dans le discours des personnages positifs. L'indifférence religieuse, l'athéisme, l'appartenance à une religion autre que le catholicisme, des actes contraires à la morale catholique stricte (divorce, mariage civil sans consécration religieuse) constituent des motifs de disjonction entre les protagonistes, obstacles à l'amour et au mariage, failles graves dans la moralité des personnages" (E. Constans, *op.cit.*, p. 233).

³⁴ N. Arnaud-Duc, *op. cit.*, p. 136.

sonaggi uguali e, sebbene abbiano posizioni sociali e intenzioni diverse, nessuno può davvero definirsi cattivo. Pertanto, se secondo Olivier-Martin "la bonté est toujours récompensée, la méchanceté toujours punie"³⁵, vale a dire il *topos* privilegiato di Delly³⁶, ciò non accade in questo lavoro. I personaggi di *Le Fruit mûr* evolvono in uno spazio "atraumatico" dove tutto sembra "ovattato" e perfetto nel suo sviluppo lineare. Un mondo utopico, dove ognuno ha il suo posto in società, dove tutti respingono con forza il divorzio e coesistono rispettando le gerarchie interne.

Conclusioni

Se la struttura ripetitiva di questo tipo di romanzi segue uno schema convenzionale e tutto sommato semplice in un orizzonte morale chiaro, su cui esistono, come si evince dalla bibliografia, degli studi, poca attenzione è stata data finora agli elementi discorsivi che ne costruiscono il senso e il valore sociopsicologico. Non è un caso che ci si sia soffermati su un romanzo che, nell'insieme delle pubblicazioni dellyniane, presenta dei tratti divergenti, in quanto condensa la narrazione classica dell'amore ostacolato e poi vittorioso, ma anche una metafora dell'artista che, innamorato della sua arte, riesce a liberarsi dei legacci del passato e a vivere una realtà "nuova", che però rientra nei canoni "borghesi" di un'idealità classica, contrapponendosi implicitamente ai movimenti avanguardisti suoi contemporanei.

La struttura reiterata della produzione dellyniana, come desunto dalle analisi condotte, si focalizza sulla presenza di un'eroina in una situazione socioeconomica precaria, che si riscatterà salvando l'uomo-protagonista attraverso il matrimonio. Questi *topoi* dellyniani si concentrano altresì sull'apparizione del secondo protagonista dell'in-

³⁵ M.T. Lozano Sampedro, *op.cit.*, p. 152.

³⁶ Yves Olivier-Martin scrive a tal proposito, epitomando l'universo di questi eroi freddi e insensibili e di queste eroine tormentate dall'amore: "Delly avait la connaissance, non du public en général, mais du public qui aime les histoires de braves gens ; immense d'ailleurs, en France comme à l'étranger... Il s'agissait de faire évoluer des héros froids et impénétrables en surface, mais à l'âme ravagée par une noble passion, des jeunes filles pures et naïves qui ne comprenaient rien au beau ténébreux jusqu'à ce qu'elles tombassent enfin, éclairées et radieuses, dans ses bras ; de les placer dans un monde où règne la vraie justice, où les bons sont toujours, toujours bons, les méchants, toujours, toujours méchants" (Y. Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Édition Albin Michel, 1980, p. 241).

treccio, che appare come un insensibile o talvolta come un miscredente o, ancora una volta, tristemente ostacolato da un destino impostogli – come nel nostro caso – che sarà salvato dall'eroina. Infine, il matrimonio, visto come fonte di redenzione che corona le sofferenze subite, è l'elemento centrale che porta direttamente al lieto fine. Inoltre, i riferimenti al matrimonio, alla salvezza e alla volontà divine sono molto ricorrenti, probabilmente con l'intenzione di fare proselitismo³⁷ e di educare e indottrinare le giovani donne.

L'analisi sintattico-pragmatica ha messo in luce alcuni aspetti singolari della retorica di Delly. L'uso di determinati epiteti con valore assiologico positivo in riferimento a Dionysia sembrerebbe suggerire un proposito dell'autore ben studiato, finalizzato a far emergere delle qualità fisiche e soprattutto morali della protagonista che viene così posta al centro della narrazione. Questo studio, per quanto limitato a un solo romanzo, ci ha permesso di interpretare in chiave linguistico-pragmatica il possibile intento moralizzatore e di indottrinamento che Delly mette in atto anche con costrutti sintattici particolari volti a enfatizzare tali peculiarità fisico-morali della sua eroina. Gli altri personaggi femminili sono descritti, invece, con meno enfasi attraverso l'uso di aggettivi assiologici con valore neutro o addirittura negativo. Si veda, ad esempio, il personaggio di Madame Meurzen: Delly, per descriverlo, usa insistentemente l'aggettivo "froid", che delinea così la proprietà caratteriale fredda e superba della madre di Tugdual.

Come accennato in apertura del presente studio, abbiamo scelto di concentrarci in questo lavoro solo sui personaggi femminili di *Le Fruit mûr* per ragioni che tengono perlopiù conto dei destinatari finali della produzione letteraria di Delly, rivolta prevalentemente alle lettrici, e, di conseguenza, per ragioni pertinenti alle finalità dello studio volte a descrivere, in maniera non esaustiva, l'identità femminile delle protagoniste dell'nylianità con le quali le lettrici potevano infine identificarsi. Ci riserviamo, ad ogni modo, un approfondimento in futuro dedicato precisamente alle figure maschili descritte da Delly nei suoi romanzi.

³⁷ Lozano Sampedro, facendo eco alle parole di Constans: "L'œuvre de Delly a également marqué l'apogée et la fin du roman d'amour catholique militant ». Lozano Sampedro soggiunge che nell'opera di Delly "la charité est souvent liée à la pratique de la religion catholique" (M.-T. Lozano Sempredo, *op.cit.*, p. 140).

Possiamo dunque concludere che lo studio di questo romanzo in chiave sociolinguistico-discorsiva ha mostrato l'efficacia di un metodo di analisi per estrapolare la mentalità di un'epoca e potrebbe costituire il primo di una serie di studi volti al cambiamento degli stereotipi nella letteratura di genere sentimentale, raffrontando le rappresentazioni del passato e del presente, al fine di dare un senso non episodico a questa ricerca e di mostrare anche le potenzialità scientifiche di tale studio in divenire.