



**Laboratorio critico 2015, 1 (5), pp. 1-5**

**Sezione: Articoli e saggi**

**ISSN: 2240-3574**

### **Lo specchio e la finestra in Colette**

Sara SVOLACCHIA

«Sapienza» Università di Roma

sarasvolacchia@hotmail.it

Lo specchio, come metonimia dell'ambiente interno, e la finestra, come simbolo della rappresentazione dell'esterno, scandiscono l'intera produzione di Colette, andandosi a configurare come due possibili poli di indagine della sua scrittura. L'universo di Colette è pieno di donne – ma anche di uomini – che usano lo specchio senza sosta, sia per ammirare gli effetti di un nuovo completo che per constatare, con occhio critico, quanto i segni del tempo abbiano trasformato il proprio volto. Nei romanzi della scrittrice, nessun accessorio supera per importanza lo specchietto da tasca. Le protagoniste non fanno altro che usarlo per sistemarsi il trucco, tenerlo tra le mani per «se poudrer» non appena qualcosa le sconvolge, e tirarlo fuori nei momenti di imbarazzo per mascherare i propri sentimenti. In questo senso, lo specchio è un oggetto estremamente concreto, che forse sarebbe sbagliato investire di troppi significati metaforici. Ad esempio, in *La vagabonde*, la gran parte delle occorrenze dello specchio mostrano come a questo oggetto sia attribuito il valore di interlocutore privilegiato della protagonista. Renée sembra considerare il suo doppio allo specchio come qualcuno di completamente diverso da lei, una presenza *altra* dai tratti umani. A questa sensazione contribuisce l'uso del pronome «elle» per parlare del proprio riflesso (al posto del «je» che ci si aspetterebbe) e l'appellativo di «conseillère maquillée qui me regarde»<sup>1</sup>, usato per designare se stessa allo specchio. Tuttavia, non si tratta di una vera e propria opposizione, né di un antagonismo. Quello che la narratrice cerca nella superficie riflessa è più che altro una complice, una presenza che colmi il vuoto del camerino e la salvi dalla solitudine. Renée, infatti, arriva fino al punto di immaginare che lo specchio le parli («elle va me dire»). In questo quadro, la superficie riflettente gioca un ruolo fondamentale che è, allo stesso tempo, di rimprovero e di consigliere: da un lato, come abbiamo visto, esso mostra

<sup>1</sup> Colette, *La vagabonde*, *Œuvres Complètes de Colette*, édition publiée sous la direction de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1984-2001, p. 1067. D'ora in poi, si userà solo la sigla «Pl.», seguita dal numero della pagina.

senza pietà l'immagine di una donna in preda alla solitudine; dall'altro, è proprio il riflesso nello specchio a porre la faticosa domanda «Pourquoi es-tu là, toute seule? et pourquoi pas ailleurs?».

Renée sembra reclamare lo specchio nei momenti di difficoltà, quando nessun altro può salvarla da una situazione dalla quale preferirebbe uscire, come accade quando, durante la gita in macchina con Maxime, la donna cerca di ovviare all'imbarazzo della situazione tirando fuori dalla borsa uno specchietto. La necessità di prendere questo oggetto ha poco, o nulla, del bisogno estetico. Quello che spinge la protagonista a farlo è, appunto, il peculiare ruolo che esso gioca nella sua vita, il valore quasi idolatrico che la lega al proprio riflesso. Ma la funzione che Colette attribuisce allo specchio ha anche dei connotati più eminentemente pratici, assumendo, nella quasi totalità dei romanzi, il ruolo di vicario del narratore di terza persona. Questo vale, naturalmente, per le prime produzioni che, come è noto, sono fortemente autobiografiche e che presentano un narratore interno, ma anche per quelle della maturità, in cui Colette abbandona il «je» per utilizzare un narratore esterno. Uno degli esempi più emblematici di questo uso dello specchio lo troviamo, di nuovo, in *La vagabonde*, quando l'autrice descrive la protagonista in attesa di esibirsi «en ville» di fronte a un pubblico di borghesi pronto a giudicarla:

Dans un quart d'heure, ce sera mon tour... Je me mire et me trouve laide, privée de l'électricité crue qui, dans ma loge, nappe les murs blancs, baigne les miroirs, pénètre et veloute le maquillage... Y aura-t-il un tapis sur l'estrade? S'ils pouvaient s'être fendus, comme dit Bragme, d'une petite rampe... Cette perruque de Salomé étreint mes tempes et renforce ma migraine... J'ai froid...<sup>2</sup>

L'immagine sullo specchio riflette un malessere interno, dovuto alle circostanze di cui si è parlato sopra. Renée, in particolare, si vede «laide» a causa della mancanza della luce del suo abituale camerino. Ovviamente, capiamo che a mancarle non è tanto la luce, quanto piuttosto il suo solito ambiente. E tuttavia, anche in questo caso, sembra che vi sia un significato più profondo che merita di essere analizzato. Infatti, quello che la protagonista sembra rimpiangere è il fatto che la luce del suo camerino «veloute le maquillage», rendendolo meno intenso e visibile. Renée manifesta il desiderio di essere meno appariscente, di non dare nell'occhio in un contesto in cui si sente completamente fuori posto. In realtà, il problema non è il fatto che la luce metta in risalto il trucco quanto, piuttosto, che sia la sua professione a essere messa in evidenza in un ambiente che sembra svalutarla e trattarla con indifferenza. Lo stesso effetto è dato dalla menzione della «perruque de Salomé» che le comprime il cranio: anche in questo caso, l'oggetto di scena si fa simbolo di un più gran-

<sup>2</sup> Pl., p. 1097.

de disagio legato al motivo che la vede costretta ad attendere il suo turno nella stanza di un hotel. Inoltre, è opportuno ricordare che la donna sa che dovrà esibirsi davanti alle ex-amanti del marito, e che dovrà farlo vestita e truccata in maniera provocante (non a caso, vengono portate in scena le danze di Salomé), esponendosi ai giudizi impietosi delle sue rivali. Non sorprende, dunque, che sotto alle menti spoglie di una critica alla luce, si celi un'angoscia molto più grande.

Questo particolare uso dello specchio assume la sua forma più radicale in *Chéri*, dove esso finisce per diventare, addirittura, l'agente oppositivo del narratore. Infatti, sin dalle prime pagine del romanzo, si percepisce come i personaggi siano investiti di una doppia cecità, fisica e morale, che impedisce loro di vedersi per come realmente sono e, allo stesso tempo, di guardarsi dentro e comprendere la loro vera natura. Dal punto di vista narratologico, questa opposizione è tradotta in modo singolare: a parlare è sempre il narratore esterno, al quale sono affidate le descrizioni, ma è proprio la giustapposizione di immagini antitetiche o, quantomeno, incongruenti tra di loro, a far scaturire una riflessione sulla reale dimensione dei personaggi. È così che di Fred-Chéri viene detto, appena poche righe dopo l'incipit:

Il se tenait devant un miroir long, appliqué au mur entre les deux fenêtres, et contemplait son image de très beau et de très jeune homme, ni grand ni petit, le cheveu bleuté comme un plumage de merle. Il ouvrit son vêtement de nuit sur une poitrine mate et dure, bombée en bouclier, et la même étincelle rose joua sur ses dents, sur le blanc de ses yeux sombres et sur les perles du collier.<sup>3</sup>

Non è un caso che questa descrizione sia collocata proprio all'inizio del romanzo: lo specchio ha qui una funzione strumentale e serve a introdurci il personaggio di Chéri sia in quanto protagonista maschile della storia che in relazione a Léa. In effetti, i primissimi aggettivi associati al ragazzo sono «très beau» e «très jeune»: bellissimo e giovanissimo, questi sono i due poli attorno ai quali ruota tutta la vicenda e questa è la prima immagine che lo specchio riflette. Ovviamente si tratta di una descrizione dal carattere fortemente erotico che mira proprio a sottolineare la sensualità di Chéri: su questo piano si colloca anche il riferimento al petto «mate et dure», che ne accentua il carattere virile.

Questa immagine allo specchio, però, contrasta nettamente con l'*incipit* vero e proprio del romanzo, in cui Chéri è colto, invece, nell'atto di giocare con la collana di perle di Léa:

–Léa! Donne-le-moi, ton collier de perles! Tu m'entends, Léa? Donne-moi ton collier!

<sup>3</sup> Pl., II, p. 719.

Aucune réponse ne vint du grand lit de fer forgé et de cuivre ciselé qui brillait dans l'ombre comme une armure.

– Pourquoi ne me le donnerais-tu pas, ton collier? Il me va aussi bien qu'à toi, et même mieux! [...]

– Laisse ça, Chéri, tu as assez joué avec ce collier.<sup>4</sup>

L'opposizione tra lo sguardo impietoso del narratore che dipinge Chéri come un giovane uomo ancora infantile che ruba le perle alla sua amante e che, addirittura, si vanta che queste possano stare meglio a lui, e quello indulgente del protagonista che guarda se stesso allo specchio è troppo evidente per non essere notata. Tra l'altro, l'immagine di Chéri come una specie di travestito dai tratti effeminati e dall'atteggiamento di «vieille coquette» ricorre in tutta l'opera, così come nelle bozze e nei *brouillons* del romanzo.

Nel caso di Léa, la dicotomia tra riflesso e descrizione del narratore si configura nel senso opposto rispetto a quello di Chéri. Donna di cinquant'anni del *demi-monde* parigino, Léa sembra aver fatto della bellezza la sua arma vincente per tutti gli anni della giovinezza e ci viene quindi presentata come terrorizzata che lo scorrere del tempo possa renderla brutta e vecchia. Pertanto, il suo sguardo mentre si osserva nello specchio è quanto mai analitico, quasi critico. Ecco perché, osservandosi, la donna definisce se stessa come «Une maraichère normande qui s'en irait aux champs de patates avec un collier».<sup>5</sup>

Questa descrizione ironica, come per Chéri, è in realtà letteralmente giustapposta a quella allo specchio e, ancora una volta, stabilisce un profondo divario tra impressione e oggettività. Se Léa si trova poco attraente e raffinata, ecco invece come viene descritta dal narratore:

Un teint vif, sain, un peu rouge, un teint de plein air, propre à enrichir la franche couleur des prunelles bleues cerclées de bleu plus sombre. Le nez fier trouvait grâce encore devant Léa [...] La bouche aux dents serrées, qui n'éclatait presque jamais de rire, souriait souvent, d'accord avec les grands yeux aux clins lents et rares, sourire cent fois loué, chanté, photographié, sourire profond et confiant qui ne pouvait lasser.<sup>6</sup>

Confrontando questi passaggi, è possibile ipotizzare che Colette stia cercando, mediante l'accostamento di descrizioni quasi antitetiche, di mostrare quanto poco, all'inizio del romanzo, i personaggi conoscano se stessi e il loro modo di apparire agli occhi del mondo. Soltanto con le vicende che li coinvolgeranno successivamente, ovvero il matrimonio di Chéri con Edmée e il conseguente lungo viaggio di Léa

<sup>4</sup> Pl., II, p. 719.

<sup>5</sup> Pl., II, p. 722.

<sup>6</sup> Pl., II, p. 723.

verso il sud, lontano da Parigi, essi prenderanno coscienza del loro statuto. Per verificare se questa ipotesi è corretta, occorre analizzare se – e come – le descrizioni presenti nelle parti finali del libro differiscono da quelle iniziali.

In quello che sarà il loro ultimo incontro, Léa deve arrendersi alla consapevolezza che Chéri non è intenzionato a lasciare la giovane sposa e a tornare da lei, vera e propria iniziatrice sessuale, ma ormai troppo vecchia per lui. Contrariamente a quanto avviene durante il periodo passato nella Rivière, durante il quale osserviamo un tentativo da parte della donna di minimizzare il suo mal d'amore, che lei definisce eufemisticamente «son mal de cœur moral»<sup>7</sup>, alla fine del romanzo Léa sarà costretta a riconoscere di amare Chéri: «Va, dit-elle à voix basse. Je t'aime. C'est trop tard. Va t'en tout de suite. Habille-toi»<sup>8</sup>.

Questa dichiarazione, che già nel modo in cui è formulata sembra essere, se non propriamente sofferza, almeno faticosa e ingrata, corrisponde, simbolicamente, alla fine di quella cecità sentimentale a cui si è accennato prima. Parallelamente, anche la cecità fisica sembra terminare e sfociare in una perfetta consapevolezza del sé che si traduce in un nuovo scambio dialettico con lo specchio:

Elle entendit que Chéri butait dans l'escalier, et elle courut à la fenêtre. Il descendait le perron et s'arrêta au milieu de la cour. «Il remonte! il remonte! cria-t-elle en levant les bras. Une vieille femme haletante répéta, dans le miroir oblong, son geste, et Léa se demanda ce qu'elle pouvait avoir de commun avec cette folle.»<sup>9</sup>

In questo passo non c'è traccia della dicotomia immagine riflessa-sguardo del narratore che abbiamo potuto osservare nei precedenti esempi. La perfetta coincidenza tra ciò che Léa vede e ciò che effettivamente è, viene espressa in maniera molto significativa dall'uso del verbo «répéter»: il gesto che le due donne, quella riflessa e quella in carne e ossa, compiono, è esattamente lo stesso. Anzi, è proprio l'amara consapevolezza di essere quella «folle» di cui vede l'immagine nello specchio a sorprendere e scoraggiare Léa. Come si noterà facilmente, questa presa di consapevolezza che segna l'abbandono della cecità interessa soltanto la protagonista femminile. Per osservare la piena maturità di Fred Peloux, al contrario, occorrerà attendere *La fin de Chéri*.

L'altro polo dell'analisi sullo stile descrittivo di Colette è la finestra. Ci sono diversi motivi per cui essa può legittimamente essere letta come il corrispettivo, speculare e al tempo stesso complementare, dello specchio. Prima di tutto, la finestra definisce uno spazio che, tendenzialmente, è aperto. Anche là do-

ve – come vedremo – il vetro non risulta essere veicolare all'esperienza del “guardare fuori”, la finestra implica, per antonomasia, una dialettica con l'esterno. Inoltre, se lo specchio mostra il proprio riflesso, conducendo, quindi, al “guardarsi dentro”, e all'esplorazione dell'io, la finestra presuppone, almeno in Colette, un dialogo con il mondo. Lo si vede bene in *Les heures longues*, in cui la finestra assume il ruolo di una barriera che Colette non esita a oltrepassare per osservare meglio la Francia in guerra e, soprattutto, per descrivere, senza intermediari, il nemico:

Des prisonniers allemands ont passé rue d'Anthouard. Je les ai vus, entre les lames de mes jalousies toujours baissés. Quelques civils regardaient, sur le pas de leur porte, d'un œil habitué. Figures jaunies de fatigue et de crasse, les prisonniers marchaient mollement, beaucoup d'entre eux ne montraient que l'insouciance et la détente: «Ouf, nous voilà arrivés!». Un soldat allemand, gamin chétif et rieur, tire la langue, au passage, à une femme.<sup>10</sup>

Su piano strettamente formale, qui notiamo come il guardare fuori dalla finestra risulti essere ostacolato dalle «jalousies» che Colette deve abbassare per poter osservare i prigionieri che sfilano su rue d'Anthouard. A livello simbolico si tratta di un gesto forte: la scrittrice deve abbassare ogni barriera (creata dalla propaganda di guerra, dai pregiudizi, dall'ostilità) per poter realmente guardare il nemico davanti a lei. È un gesto audace, ma che denota anche una curiosità irrefrenabile, che non la rende cieca di fronte a quello che costituisce a tutti gli effetti l'estremamente altro da sé. È proprio questo a rendere la scrittrice diversa dagli altri abitanti di Verdun, che si limitano a dare un'occhiata alla scena con «un œil habitué». Rimuovendo ogni ostacolo davanti ai suoi occhi, Colette descrive degli uomini che sembrano ormai più ombre che non corpi, «figures jaunies de fatigue et de crasse», sfigurati dalla fame e dalla marcia. Eppure, la scrittrice riesce a riconoscere nei soldati tedeschi qualcosa che li rende simili a quelli francesi: uno di loro, «gamin chétif et rieur» fa la linguaccia a una donna che lo osserva, probabilmente con uno sguardo molto diverso da quello di Colette.

Meno originale, invece, è l'uso che l'autrice fa della finestra in *Paris de ma fenêtre*, dove l'ambiguità che caratterizza la posizione di Colette durante tutta la seconda guerra mondiale si fa evidente. Infatti, in questa raccolta, la finestra si pone sì come una barriera, ma con un ruolo di autocensura piuttosto evidente: la scrittrice ha una missione non dichiarata, che è quella di sollevare e rassicurare il popolo francese e, in virtù di questo scopo, le informazioni da inserire all'interno degli articoli vengono accuratamente selezionate. In altre parole,

<sup>7</sup> Pl., II, p. 795.

<sup>8</sup> Pl., II, p. 827.

<sup>9</sup> Pl., II, p. 828.

<sup>10</sup> Pl., II, pp. 492-493.

la finestra agisce come un filtro: è aperta quando Colette giudica che qualcosa debba essere trascritto negli articoli e arrivare ai parigini; è chiusa, invece, quando i fatti sono troppo cruenti o, addirittura, troppo vergognosi per essere raccontati. È per questo che nell'opera non troviamo alcun riferimento alla questione ebraica, né opinioni dirette sull'occupazione nazista. Al contrario, tra le pagine di *Paris de ma fenêtre*, si possono leggere ricette di cucina, consigli pedagogici e persino suggerimenti su come riscaldare bene, e in maniera duratura, l'appartamento.

Se la finestra e lo specchio scandiscono così nettamente l'opera di Colette, è legittimo chiedersi se esista una dimensione in cui questi due poli convergono. Probabilmente, l'esempio più evidente di questo raccordo è costituito da *La fin de Chéri*, in cui lo specchio e la finestra vanno di pari passo per mostrare la "frantumazione" del protagonista nella società del primo dopoguerra. Ogni volta che Chéri si guarda allo specchio, egli è incapace di riconoscersi, come dimostra bene una scena dal carattere vertiginoso:

Il évoqua l'odeur du déjeuner fin, l'odeur attardée du melon, du vin de dessert qu'Edmée faisait verser après les fruits, et vit par avance l'image verdie de Chéri refermant la porte doublée de miroirs... « Allons-y! »<sup>11</sup>

Riprendiamo brevemente il contesto dell'estratto: Chéri è fuggito in città dall'amico Desmond per non dover presenziare a un pranzo organizzato dalla moglie e a cui sono invitati, tra gli altri, un generale e il dottor Arnaud. Di rientro a casa, il ragazzo cerca di capire se il pasto sia già finito e se abbia o meno il via libera per sgusciare nella sua stanza senza essere visto: giudicando che il gruppo debba ormai trovarsi al momento del caffè, Chéri decide di passare per l'atrio, da cui sente – e siamo all'inizio del passaggio – gli odori che vengono dalla sala da pranzo. Ma qui, ecco l'impensabile: Chéri è descritto mentre vede *se stesso* nell'atto, puramente immaginato, di richiudere la porta rivestita di specchi. Anche il lettore più attento non può che provare un po' di confusione leggendo la frase, tanto da chiedersi se il soggetto non sia cambiato e il narratore non stia parlando di Edmée che vede il marito sgattaiolare in camera. Ma il testo è molto chiaro: il soggetto è proprio «il», mentre Edmée è evocata soltanto in relazione al vino e agli aromi della tavola. Non solo, ma la battuta finale, «allons-y!», è senza dubbio pronunciata dal ragazzo, poiché detta da Edmée non avrebbe nessun senso. Non solo, ma ogni dubbio è spazzato via da quel «par avance», che conferma come la scena sia solo immaginata, anticipata, e non realmente vissuta (almeno, non fino a un secondo momento) da Chéri. Tuttavia, non si può fare a me-

no di chiedersi come mai Colette non abbia formulato questa frase in un modo più tradizionale e, potremmo quasi dire, intuitivo: se il lettore avesse trovato scritto qualcosa come «et vit par avance son image verdie refermant [...]», l'intero passaggio sarebbe stato scevro di ogni tipo di ambiguità e ci saremmo trovati di fronte a una classica scena in cui il protagonista immagina se stesso nell'atto di fare qualcosa prima di passare effettivamente all'azione. Ma così non è: Colette lascia e, anzi, accentua, la confusione del lettore mediante due elementi in particolare. Prima di tutto, il verbo *voir* che rinforza l'idea che Chéri stia effettivamente osservando una scena che ha luogo di fronte ai suoi occhi, piuttosto che immaginarla; secondo, l'uso del nome proprio al posto di un aggettivo possessivo «Il [...] vit par avance l'image verdie de Chéri» che non corrisponde all'uso più naturale della sintassi e che trae in inganno chi legge facendogli credere che si tratti di due soggetti diversi. Naturalmente, una sequenza che è già di per sé così vertiginosa non può che diventare ulteriormente se si considera che il tutto avviene vicino a «la porte doublée de miroirs» che accentua la frammentazione del soggetto già messa in atto dalle tecniche evidenziate poco sopra. In altre parole, è come se vi fossero almeno due Chéri (uno che vede se stesso mentre chiude la porta e uno che la chiude davvero) insieme a un numero potenzialmente infinito dato dai riflessi della porta placcata (in francese «doublée», che contiene, ulteriormente, l'idea del doppio) da un numero imprecisato di specchi («de miroirs»).

Il vero motivo che, in questa come in altre scene, impedisce il riconoscimento del soggetto che si guarda allo specchio può essere legato allo straniamento del reduce che non riesce ad integrarsi al nuovo *ethos* carico di ottimismo e fiducia nel futuro. È tutta qui, in effetti, la condanna di Colette: la società che celebra Chéri come coraggioso veterano di guerra è la stessa che ha inviato i propri soldati al fronte. Il protagonista riconosce l'ipocrisia nascosta in questo paradosso e decide, consapevolmente, di non partecipare a quella che giudica una recita. È da questa impossibilità di aderire ai canoni imposti dalla società che deriva l'impossibilità di riconoscere il proprio riflesso.

Nel romanzo c'è un altro personaggio, tutt'altro che principale, che gioca però un ruolo importante dal punto di vista simbolico: si tratta di colei che viene indicata come «la Copine», un'altra vecchia cortigiana, diventata nemica di Charlotte Peloux e caduta da tempo in disgrazia economica. Dal punto di vista puramente narrativo, è interessante notare come anche questa figura risponda perfettamente all'intento – più o meno consapevole – di Colette di creare una struttura circolare: in *Chéri*, la Copine appare nel momento di massima crisi del protagonista quando, lontano da casa e dalla moglie, tormentato dall'assenza di Léa, il giovane vaga per Parigi senza sapere esattamente cosa fare della sua vi-

<sup>11</sup> Pl., III, p. 192.

ta. La donna gli offre una – evidentemente effimera – consolazione, invitandolo a unirsi a incontri proibiti, dove i partecipanti sono inebriati dall'alcol e dalla cocaina. Per altro, Chéri non si lascerà mai tentare dalla droga, preferendo contemplare quello che accade intorno a lui, in una sorta di stordimento dato più dalla sua condizione che non dall'atmosfera dell'abitazione della Copine. Quando ritroviamo la donna in *La fin de Chéri*, il suo ruolo non appare poi così diverso da quello di moderna tentatrice.

Tuttavia, nella società del dopoguerra, è lo stesso oggetto della tentazione è essere cambiato: non più droga né alcool, quello che la Copine offre è una casa dove, sottoforma di foto appartenenti al passato, viene rievocato il fascino e la spensieratezza della *Belle Époque*. Insomma, l'abitazione di questa misteriosa donna è una specie di santuario a un tempo ormai andato ma a cui, evidentemente, si continua a guardare con nostalgia. È significativo che, tra le immagini che la Copine conserva, ve ne siano molte di Léa, quando ancora poteva indossare «un corselet premier Empire» grazie alle sue «jambes à n'en plus finir, renflées aux cuisses, minces au genou»<sup>12</sup>.

È come se la Copine si fosse costruita un rifugio dove poter ignorare gli ultimi anni e riguardare in continuazione degli scatti che le permettono di tornare indietro nel tempo al periodo in cui era ancora giovane, ricca e bella. Che si tratti di un'ossessione ai limiti del morboso lo capiamo quando la donna si rivolge a Chéri chiedendo con un'enfasi quasi idolatrica: «Un portrait comme celui-ci, voyons, en conscience est-ce que ce n'est pas à joindre les mains et croire en Dieu?»<sup>13</sup>.

Una frase che dice molto sullo stato quasi allucinatorio in cui vive questa strana figura e sull'attaccamento che nutre nei confronti di quelli che sono, a tutti gli effetti, dei feticci. La definizione più appropriata di questo strano luogo è, paradossalmente, quella che la donna usa per parlare del suo armamentario per preparare e consumare droga: «L'arsenal du rêve! Les munitions du délire, la porte d'or des illusions!»<sup>14</sup>.

In effetti, che cos'è, tanto per lei quanto per Chéri, quel mucchio di foto di un'altra epoca se non, appunto, sogno, delirio e illusione?

Léa è assunta, allo stesso tempo, come simbolo di un attaccamento al passato da parte di Chéri e della misteriosa compagna. È in lei che convergono la sofferenza d'amore e quella della guerra, in lei che i due discorsi che sino ad ora abbiamo analizzato separatamente si vanno simbolicamente a unire. Infatti, dopo un primo momento di rifiuto che si traduce in commenti sprezzanti alle foto con cui Chéri cerca di sminuire la bellezza di Léa, il protagonista finisce per visitare la Copine ogni notte, rimanendovi fino alle prime luci dell'alba, restando sdraiato sul

divano, con la sua «robe japonaise», ad ascoltare le storie che la donna gli narra a proposito della sua vecchia amante, con una precisione che ha sempre più il carattere di un'ossessione. Luogo del ricordo e del tormento, in cui «toutes les nuques blondes, tous les yeux bleus [...] fleurissaient une paroi de son asile»<sup>15</sup>, la casa della Copine sarà anche il posto in cui Chéri deciderà, piuttosto consapevolmente, di morire.

Tuttavia, prima di porre fine alla sua vita con una revolver, il protagonista arriva finalmente a capire quale sia il dolore che lo ossessiona e a dare voce a quella alienazione che, di fronte allo specchio, avevamo visto resa sottoforma di immagini: «Léa, la guerre... Je croyais que je ne songeais pas plus à l'une qu'à l'autre, c'est l'une et l'autre pourtant qui m'ont poussé hors de ce temps-ci. Désormais, je n'occuperai partout que la moitié d'une place...»<sup>16</sup>.

«Hors de ce temps-ci»: una diagnosi perfetta, che Colette lascia nelle mani del lettore molto prima che si arrivi alla fine del romanzo e che Chéri la pronunci. I momenti di confronto con lo specchio, la varietà dei riferimenti alla guerra, i simboli e persino i colori, tutto consente a chi legge di capire in anticipo quale sia la sofferenza che affligge il protagonista e di comprenderne la complessità: non un semplice mal d'amore, ma nemmeno il racconto *tout court* di un veterano che non riesce a reintegrarsi nella stessa società che lo ha spedito al fronte. *La fin de Chéri* è proprio questo: un'indagine sociale ma condotta dal punto di vista di un uomo disilluso dall'amore che, come egli stesso afferma, lo rende simile a quei cavalli che «après une certaine chute qui ne leur a pourtant coûté aucun membre, [...] on tuerait devant l'obstacle plutôt que de les faire sauter...»<sup>17</sup>.

Ma, se è vero che Chéri costruisce l'alter-ego della stessa Colette, allora il romanzo si configura anche come l'espressione di un punto di vista inedito della scrittrice sul conflitto e sulla Parigi del dopoguerra, che risulterà tanto più interessante in quanto in netto contrasto con l'immagine di patriottica consolatrice d'animi che è generalmente associata all'autrice.

<sup>12</sup> Pl., III, p. 254.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>15</sup> Pl., III, pp. 263-264.

<sup>16</sup> Pl., III, 272.

<sup>17</sup> Pl., III, p. 259.