

FIAMMETTA CIRILLI

*Isole, case, parole. Lo spazio e il racconto in Guerra di infanzia e di Spagna di Fabrizia Ramondino*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FIAMMETTA CIRILLI

*Isole, case, parole. Lo spazio e il racconto in Guerra di infanzia e di Spagna di Fabrizia Ramondino*

Propone una lettura del romanzo *Guerra di infanzia e di Spagna* (2001) di Fabrizia Ramondino soffermandosi, in particolare, su alcuni passaggi testuali dedicati all'isola di Maiorca – dove è ambientata la narrazione – e ai luoghi rilevanti per l'io narrante del libro.

*Guerra di infanzia e di Spagna* esce per la prima volta nel 2001, presso Einaudi.<sup>1</sup> Nella bandella della sovraccoperta della prima edizione, il libro è presentato come un «microcosmo»: parola che ben si presta a cogliere l'essenza della delicata e, insieme, potentissima 'creatura' di carta plasmata da Fabrizia Ramondino. Romanzo, memoria d'infanzia, testo d'invenzione, fantasticheria... *Guerra di infanzia e di Spagna* è, di fatto, un po' tutto questo.<sup>2</sup> Per citare ancora la bandella di copertina della prima edizione, nelle sue pagine coesistono «esistenze, affetti, riti sociali, miti collettivi e personali» rivissuti attraverso «l'esperienza di una bambina irriducibile», la forte e intelligente Titita. Ne scaturisce un equilibrio originale: un ingranaggio caleidoscopico, mai stucchevole o ridondante, in cui un rilievo tutto speciale ha l'isola di Maiorca durante e immediatamente dopo la guerra civile di Spagna. È lì infatti che Titita trascorre l'infanzia con la famiglia, dal momento che il padre – come nella vicenda autobiografica di Fabrizia Ramondino bambina – è il console italiano dell'isola. Maiorca non costituisce tuttavia solo il principale teatro degli avvenimenti: piuttosto, si fa personaggio vivo della storia – della ragazzina protagonista – e nella Storia – della Spagna e dell'Europa a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta. Una storia dolorosa e cruenta, di cui dà tra l'altro conto in appendice il breve compendio di notizie tratte dal libro di Josep Massot i Montaner, *La guerra civil a Mallorca*, 1976. Che cosa c'è di più 'chiuso', impenetrabile, distaccato di un'isola?

Eppure Maiorca, che evoca subito altre isole 'letterarie' – per citarne solo alcune, la *Ventotene dell'Isola riflessa*; ma anche l'isola di Procida, regno dell'Arturo morantiano; o quella dell'*Iguana* di Anna Maria Ortese, «una delle maestre di Ramondino»<sup>3</sup> –, già nella morfologia è lontanissima dall'essere un'isola ordinaria:

Ci sono isole che hanno forma di pesci, di delfino ad esempio o di torpedine, altre che hanno forma di coralli, altre di sirena. Sono collegate oggi ai continenti da molteplici canali [...]. La mia isola, invece, secondo la leggenda – attraverso vene sotterranee profonde che scorrevano sotto il mare –, il Creatore l'aveva unita al continente con legami d'acqua, sicché essa invano tentava di navigare alla deriva. Come a consolarla, sgorgavano per ogni dove nelle sue piane sorgenti che la rendevano fertile e verde, ma l'isola si torceva su un lato, assumendo la forma di un drago, quasi volesse liberarsi dalla fluida materia a cui era avvinta, per navigare alla volta dell'oceano attraverso le Colonne d'Ercole. (GIS, 21)

<sup>1</sup> F. RAMONDINO, *Guerra di infanzia e di Spagna*, Torino, Einaudi, 2001; poi Roma, Fazi, 2022. Le citazioni presenti in questo contributo, indicate tra parentesi tonde e seguite dal numero di pagina, sono tratte dalla prima edizione (= GIS).

<sup>2</sup> A proposito dell'attitudine di Ramondino a sconfinare da un genere letterario all'altro, cfr. tra l'altro A. GIORGIO, *F. Ramondino dentro e fuori d'Italia*, in Ead. (a cura di), «Non sto quindi a Napoli sicura di casa». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, Napoli, Morlacchi, 2013, 17 e ssg.

<sup>3</sup> I. LANSLOTS, *I fantasmi e gli spiriti di Fabrizia Ramondino e Anna Maria Ortese: due isole distopiche a confronto*, in «Non sto quindi a Napoli sicura di casa»..., 199-214: 200.

Prigioniera, quasi, e tuttavia indomita e lussureggiante, nella narrazione l'isola è segnata profondamente dalla violenza e dalla morte. Oltre al verde, il colore di Maiorca è, soprattutto all'inizio, il bianco. Un colore tutt'altro che neutro e che, sulla scorta del *Moby Dick* di Hermann Melville, si associa nell'immaginario letterario otto e novecentesco alla percezione del lutto e della rovina:<sup>4</sup> «i mandorli erano già in fiore e il bianco delle corolle si mescolava a quello delle ossa nude nelle campagne» (GIS 21);<sup>5</sup> «C'era la luna piena. Tutta la campagna sotto Son Batle era bianca» (GIS 94).

Maiorca, inoltre, è latrice di un tempo – individuale e storico – e di uno spazio – mentale e geografico – potenzialmente dilatabili a oltranza e poliedrici. Ambivalenti, anche. Il tempo e lo spazio dell'infanzia hanno sempre, d'altra parte, proporzioni anomale, margini indefiniti. Ricorrenti, in tal senso, alcune spie testuali interessanti. Sembrerebbe infatti che uno dei meccanismi più ricorrenti di *Guerra d'infanzia*, specie nelle pagine iniziali, sia, per così dire, quello dello 'sconfinamento': ovvero il passaggio, l'attraversamento frequente dal 'familiare' al 'non familiare', dal 'controllato' all' 'incontrollato', dal 'non ostile' (almeno formalmente) all' 'ostile'. Al centro di tutto è, naturalmente, la casa abitata dalla piccola protagonista e dai suoi – il padre, affettuosamente detto *papito*, la madre, *mamita*, il fratellino e compagno di giochi, Carlito, e, più tardi, la sorellina Anita –, oltre che dai domestici:

La facciata della casa aveva la forma di una chiesa di campagna. La sormontava una croce. Al suo interno invece la pianta ricordava quella di un convento, con le stanze che affacciavano sul patio. *E quella casa a forma di chiesa e convento, da cui mi venivano regole e cure, si opponeva al mondo del giardino nel quale crescevo come i fiori e le piante.* (GIS 30, c.m.)

Anche in virtù dei i privilegi di 'casta' di cui gode la famiglia del console, la casa costituisce un nucleo che protegge e difende. Ma è pure, prevedibilmente, un luogo di coercizione. Elargisce infatti a Titita «regole e cure» in opposizione alla natura – rigogliosa, sebbene comunque 'addomesticata' – del giardino in cui la ragazzina può crescere «come i fiori e le piante» (GIS, 30). Sennonché l'opposizione tra la casa e il giardino genera, a sua volta, un'altra opposizione relevantissima con la campagna; e, procedendo oltre, con il mare; e, al di là del mare, con l'Italia e con Napoli, che, ora esplicitamente ora implicitamente, si dà come altra realtà geografica, altro polo (debitamente agognato/fantasticato da Titita) rispetto a Maiorca.<sup>6</sup>

*Il giardino non aveva un muro di cinta vero e proprio.* La sua lussureggiante vegetazione, seguita da piccoli terrazzamenti ricoperti di palme nane, di unghie di strega, di fichi d'India, lo separava dai campi riarsi, dove la terra era così secca che a camminarvi volava in polvere, e dal mare che si scorgeva in lontananza, quasi che un magico e sotterraneo cerchio di acque lo avesse eletto a eden. (GIS 30, c.m.)

<sup>4</sup> Cfr. M. BELPOLITI, *Colori 2. Storia del Bianco*, "Doppiozero", 16 luglio 2022, [www.doppiozero.com/](http://www.doppiozero.com/)

<sup>5</sup> Ricordo degli eccidi dei falangisti nell'agosto del '36.

<sup>6</sup> Il porto di Napoli è teatro della sequenza iniziale di *Guerra di infanzia e di Spagna*: «Era il 13 febbraio del 1937. Il console Luigi Ferdinando Baldaro si accingeva a partire per la Spagna per prendere servizio a Maiorca. Dipinta di bianco e di azzurro, una corvetta, nel porto di Napoli, si fingeva sonnacchiosa come una nave da crociera, ma con potenti motori truccati conduceva in realtà a Maiorca la famiglia del console e un gruppo di consulenti e di spie.» (GIS 5). Inoltre Napoli torna in particolare nei racconti della nonna Luciana, divenendo agli occhi della bambina «la settima meraviglia del mondo» (GIS 100).

A perimetrare la villa (e la vita) della borghesia benpensante e franchista, creando quasi un'isola nell'isola, esiste in realtà un muro di cinta. Fatto di «pietre [...] tenute insieme dal cemento» (GIS 260), si trova nella parte più in alto del giardino, al confine con la strada: un «luogo proibito» (GIS 260) che è però destinato a fare la sua comparsa a narrazione avanzata. Sicché la linea di spartizione tra l'eden abitato dalla famiglia e la campagna rimane per un lungo tratto del libro quella disegnata dalle acque dolci e dai pozzi, come se le acque avessero appunto coscienza, e preferenze, ed evitassero – ad arte, più che per sortilegio – i pozzi dei poveri:

Vari altri segnali distinguevano i giardini dalla campagna. *I pozzi, sempre pieni, avevano coperchi di ferro e non di legno ed erano sormontati da ghirlande di ferro battuto alle quali erano appesi secchi tintinnanti. In essi l'acqua pareva vogliosa di salire dal fondo della terra. Mentre i pozzi di campagna sembravano avari e così era un continuo tirare corde, girare argani, penare con secchi fissati a catene che ci si passava di mano in mano. Ai bambini era proibito affacciarsi nei pozzi, ma io lo facevo; giocavo al gioco Dello Specchio E Della Morte. E mentre nei pozzi di campagna mi pareva fossero acquattati streghe, gnomi e nani, pronti a ghermirmi, in quelli del mio giardino mi pareva invece fluttuassero, con i capelli sciolti e le belle mani levate, suadenti ondine. La voce che mi tornava in un'eco su dal pozzo la chiamavo «Voce dell'Anima» [...] Ma l'anima del pozzo era diversa da quella dei visceri [...] l'anima del pozzo era più grande di me e mi faceva paura. [...] C'era inoltre una differenza più inquietante tra i pozzi del mio giardino e quelli di campagna: dinanzi ai primi mi sentivo con le spalle al sicuro, dinanzi ai secondi no; qualcuno avrebbe potuto in qualsiasi momento spingermi dentro. Perché, dove finiva il giardino, c'erano i nostri nemici.* (GIS 30-31, c. m.)

Con le acque, è anche la vegetazione a disegnare confini evidentissimi e, insieme, impalpabili. Che possono essere sfiorati e magari 'forzati' per gioco come nella violazione apertamente confessata dall'io narrante («Ai bambini era proibito affacciarsi nei pozzi, ma io lo facevo [...]). Inutile però il tentativo di sovvertirli o cancellarli, nonostante la caparbia insistenza di Titita:

Sui sentieri che separavano il giardino dalle colture, accanto ai fossati, sui terreni dissodati e non ancora seminati, crescevano piccoli fiori di continuo calpestati da uomini e muli. Li chiamavo «i fiori dei poveri» e quando, in un gioco in cui i personaggi erano raffigurati da fiori, bacche o foglie, avevo bisogno di «poveri» andavo a cogliere di quei fiori tristi. A volte, parendomi troppo secco il terreno dove vivevano, *li andavo ad annaffiare con la speranza che diventassero turgidi e brillassero come le altre piante.* Mentre nel giardino ogni nuovo fiore che spuntava veniva salutato festosamente dalla mamma, nei campi invece, per i contadini, papaveri e fiordalisi erano una presenza molesta, così li strappavano e ne lasciavano grandi manciate ai bordi del sentiero. I mucchi di papaveri recisi raffiguravano per me la strage degli innocenti; accanto a ogni fiore c'erano infatti dei boccioli che io amavo sfilare dalla guaina verde: *toglievo alle madri morte quei figli neonati [...].* (GIS 32-33, c.m.)

Nei giardini, dunque, pozzi ricchi d'acqua, creature fatate, fiori di sicura bellezza. Nei campi, falde disseccate, esseri maligni, addirittura «nemici»: e fiori da poco, detestati, sacrificabili senza troppo riguardo. È così che il regno primigenio in cui cresce la bambina rivela un'essenza implacabile e immancabilmente 'doppia': rassicurante e infida, splendente e cruda, vivida e sanguinosa. E tuttavia niente affatto declinabile/declinata come sola *souffrance* da giardino leopardiano. Il senso di ineluttabilità delle leggi di natura appare infatti, in una certa misura, complicato dall'interferire della guerra. *Delle guerre*, anzi. La guerra tra fazioni politiche, certo: franchisti contro repubblicani. Ma anche quella generazionale: il mondo adulto, convenzionale e distante, contro il mondo infantile. Oltre che, evidentemente, di classe: i ricchi privilegiati – con oggetti, luoghi, paesaggi da ricchi privilegiati – contro i disgraziati, le loro terre brulle, i loro poveri

luoghi. La contrapposizione sociale agisce finendo per investire talvolta anche alcune realtà che poco hanno a che vedere con gli ambienti naturali di Maiorca. E valga qui, tra gli altri, il caso dei numeri arabi oltre il dieci, assimilati a creature malvage ed ‘estranee’:

I numeri oltre il dieci *erano ostili, situati fuori dalla casa e dal giardino, quasi mostri o esseri deformi, in agguato*. Il tredici era uno zoppo malvagio di cui avevano insegnato a noi bambine a diffidare [...] Il quattordici era uno di quegli aviatori che frequentavano la nostra casa e che io non amavo perché parlavano sempre della loro «squadriglia» di bombardieri. Il dodici era una poverella che una volta al mese veniva a mendicare da noi [...] (GIS 212, c.m.)

Implacabilità e ambiguità, d’altro canto, nell’isola si rivelano per esempio anche attraverso l’inedita similitudine tra i mandorleti e la fanteria di un esercito disarmato:

I poeti hanno a volte paragonato le foreste agli eserciti. Anche l’isola aveva un suo esercito dalle mani nude, un esercito di mandorli; con la loro struggente bellezza parevano, quasi umili soldati, voler difenderla invano dalla guerra (GIS 22);

oppure attraverso la giustapposizione di elementi discordanti, cioè bucolici (ombra, sole, ancora mandorli in fiore) e bellici, propri di un paesaggio sonoro di guerra:<sup>7</sup>

I miei genitori mi deposero in una culla nel fresco di una stanza. Dalle stecche delle persiane filtrava il sole, e il profumo dei mandorli in fiore avvolgeva a folate l’isola, ma in cielo si udiva il rombo degli aerei levatisi in volo a bombardare castelli o caserme (GIS 23);

ancora, attraverso il trasfigurarsi delle piante di fichidindia in fortificazioni:

Talora i giganteschi fichi d’India che crescevano in fondo al giardino mi parevano vegliare su di esso, come le torri saracene lungo il litorale dell’isola. Immaginavo che l’orco dei boschi avrebbe dovuto combattere contro di loro prima di riuscire a penetrare nel mio dominio; e i frutti spinosi [...] mi apparivano come l’emblema della loro guerriera presenza che vigilava sulle bellezze del mio regno. (GIS 32)

Ma gli esempi potrebbero essere ben più numerosi.

## 1. Due donne, due volti, due tigri, due lingue

Una ‘doppia’ essenza è anche quella che connota la figura della proprietaria della casa in cui la famiglia di Titita trascorre inizialmente la permanenza a Maiorca. Nella signora di Son Batle – enigmatica presenza che compare nelle pagine incipitarie della narrazione, ma anche personaggio chiave nell’immaginario di Titita e, di seguito, nella costruzione dell’intero libro – coesistono appunto «due donne: la fanciulla che era stata» e, simultaneamente, «il donnone che era» (GIS 7) nel

<sup>7</sup> Sul tema del paesaggio sonoro cfr. in generale la raccolta di contributi presenti nel volume collettaneo di M. Bull, L. Back (a cura di), *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l’universo dell’ascolto*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

momento in cui il console la incontra per la prima volta sulla corvetta – anch’essa fintamente «sonnacchiosa», essendo dotata in realtà di «potenti motori truccati» (GIS 5) – che lo sta portando a Maiorca con moglie e figlia. Precisa anzi l’io narrante che «il console con un colpo d’occhio [...] vide quelle due donne; sotto la veste di cotone bianco e il tremolio malsano del grasso, notò quella virginea bellezza» (GIS 7).

È proprio in virtù di uno sguardo capace di cogliere la coesistenza di due entità in una sola che il console si guadagna la fiducia della signora: e, con quella, la possibilità di stabilirsi con i suoi nella proprietà maiorchina di Son Batle. Soprattutto, ottiene che quella donna fuori dal comune gli racconti senza reticenze la sua storia. Abusata dal padre appena adolescente, infatti, la signora di Son Batle «da allora si fisse in capo che *ogni essere umano avesse due volti*» (GIS 9, c.m.), rafforzata nella sua convinzione da quello che ha sempre considerato essere «un vergognoso segreto del suo corpo»: e cioè la presenza all’altezza dell’osso sacro di «una protuberanza che la voce popolare chiama “coda di scimmia”» (GIS 9), e che la medicina classifica invece come spina bifida sacrale. Una malformazione congenita, insomma, che per altro presenta pure la figlia del console. Non a caso la signora di Son Batle – figura ‘una e bina’, si potrebbe dire a questo punto: come ‘une e bine’ si configurano tante altre realtà del microcosmo maiorchino – chiederà di poter essere la «seconda madrina» (GIS 20) della piccola Titita.

Ricapitolando, dunque: il mondo dell’infanzia spagnola di Titita figura come uno spazio – e non un luogo – di scoperte che procedono in virtù di avanzamenti, sconfinamenti appunto, da un territorio – fisico e/o mentale – all’altro.

L’atto ripetuto – una sfida ai divieti degli adulti – di rispecchiarsi nei pozzi. Ma anche le arrampicate, talvolta solo vagheggiate, in cima agli alberi, regno degli uccelli: «[...] era come se non riuscissi più a stare con i piedi per terra. Non è che volassi, ero piuttosto un uccello che se ne stava appollaiato su un albero» (GIS 196). E, poco oltre: «Me ne stavo quindi sull’albero, sforzandomi di guardare sempre più in basso. A volte mi accontentavo di immaginarlo soltanto, di essere appollaiata su un albero; stavo invece seduta o in piedi come tutti quanti. E nessuno nel vedermi avrebbe mai potuto pensare che io stessi, in verità, appollaiata su quel mio albero» (GIS 196).

I travestimenti con Carlito: «c’erano volte in cui io, addirittura, mi travestivo da soldato e giocavo alla guerra; un cuscino sotto il letto raffigurava la nonna che aveva paura, e io sparavo, uccidevo nemici» (GIS 107). Le fughe immaginate osservando una stoffa stampata (e, di contro, le fughe «nel corpo e in altri orrori», GIS 125, provocate dalla vista del sangue): «C’erano dei vestiti, attraverso i quali [...] mi staccavo [...] dal corpo e andavo lontano: erano i vestiti dai disegni stampati in vivaci colori» (GIS 125). Fino ai passaggi domenicali – autentici sconfinamenti di luogo e di identità, rievocati dalla protagonista come scatti al limite della ribellione adolescenziale – nel cortile della casa della governante Dida: «Mi piaceva andare nel suo cortile. Mamita non voleva. Allora mi mettevo a strillare, mi aggrappavo alla gamba di Dida, mordevo mamita se tentava di afferrarmi, le soffiavo contro» fino a ottenere il permesso di partire «in trionfo in braccio a Dida» (GIS 234).

È in virtù di questi continui “andare oltre” che la bambina, *ogni* bambina, si forma.

Altro strumento euristico relevantissimo – un modo ulteriore di ‘andare oltre’ – è rappresentato anche da quelle forzature percettive in primo luogo legate allo sguardo, ma non solo, che, procedendo perlopiù senza una regola apparente, insistono fino a svelare un doppio compresente (due in uno: la signora di Son Battle, appunto). Oppure favoriscono l’alternarsi, meglio, il materializzarsi di volti, sembianze diverse di una stessa persona: capita così, per esempio, che

bevendo la camomilla serale Titita abbia la sensazione «che una mamma cattiva e splendente se ne fosse andata fuori dalla stanza e che *dal fumo della tazza prendesse invece forma una mamma buona*» (GIS 40, c.m.). Ancora, tali forzature generano forme inedite a partire dalla sovrapposizione di due figure. Uno più uno: è l'effetto confusivo prodotto in particolare dalle pagine di un classico adattato per l'infanzia, *La storia illustrata di Don Chisciotte della Mancia*, le cui immagini «avevano questa particolarità: su di una facciata portavano una cosa e sull'altra la stessa cosa trasformata», per esempio «Don Chisciotte con la lancia levata contro i terribili giganti» mentre, sul retro, «al posto dei giganti, c'erano i mulini a vento» (GIS 167). Con la consueta originalità, Titita 'gioca' con il volume, spingendosi ben oltre le intenzioni dell'illustratore:

Quella versione ridotta del grande libro e quelle illustrazioni erano destinate a edificare i ragazzi e insegnare loro che ogni cosa ha il suo dritto e il suo rovescio, e che la realtà è distinta dal sogno e dall'immaginazione. Ma io non riuscivo ad accettare questa separazione. *Giravo velocemente la pagina di modo che nell'occhio le due immagini si sovrapponevano, così vedevo mescolati giganti e mulini a vento, contadine e principesse, cavalieri e folli* (GIS 167 c.m.).<sup>8</sup>

Non mancano casi in cui l'«andare oltre» con i sensi implica situazioni – anche molto articolate – di polimorfia e di metamorfosi. Maestra di trasformazioni è la mamita: «Mamita per sfuggirgli [al papito] e non farsi trasformare in una scimmia prendeva le sembianze di altri animali. A volte compariva con una frangia nera, un cappello piumato, una veste lucente che riproduceva la coda del pavone; oppure con al collo una testa di volpe che si mordeva la coda; o ancora tutta vestita di bianco, con una mantella bianca, in procinto di volare via come una colomba» (GIS 47). Può, inoltre, trasformarsi in tigre e coinvolgere la figlia:

Io e mamita ci guardavamo negli occhi, come belve pronte ad attaccarsi. Dove? Davanti a tutte le pareti, allo specchio, all'armadio spalancato, al raggio di sole, che pure pareva volerci distrarre festoso, o nel crepuscolo che scendeva come un sipario, senza applausi, in un teatro vuoto. Quando? Sempre, finché stemmo nell'isola, e oltre, in altre terre. [...] Nessuno sapeva che io e mamita ci trasformavamo in tigri. Ritenevano che i miei fossero capricci [...]. Quando poi me ne stavo immobile per terra – mi gettavo, dopo quelle liti, sul pavimento in un angolo della stanza, perché soltanto lì, fra le due pareti, mi sentivo protetta – credevano che mi stessi calmando. Non si rendevano conto di tutto il mio dolore. Perché io provavo un grande dolore, quando diventavo una tigre. Il dio delle trasformazioni, per umiliarmi e punirmi, mi aveva messa là dentro, in quella prigione di carne massiccia, di peli e di artigli. Attraverso gli occhi, non percepivo le cose così com'erano; ogni movimento era un guizzo, ogni rumore un pericolo, non c'erano più le belle forme delle cose (GIS 134);

per poi diventare «uccella»:

[...] mamita, non appena pensavo a lei, mi appariva ancora come una tigre. [...] Quando poi avevo abbandonato del tutto le sembianze della tigre e quel dolore sordo aveva lasciato il posto alla pena, mamita mi appariva diversa, non più lucida, vestita di quel raso pericoloso, ma nuda, coperta solo di piume, un'uccella. Immaginavo di riposare accanto a lei in un nido, ma lei non mi faceva mai stare sotto fra le piume più soffici, non voleva che mi appoggiassi al suo ventre; a distanza mi porgeva il cibo col becco, e aveva carezze e beccate fragili e calde. (p. 135)

<sup>8</sup> Dal capolavoro di Cervantes (libro II, capitolo XXXII) è tratta per altro la citazione in epigrafe di *Guerra di infanzia e di Spagna*, «Dio sa se c'è o no Dulcinea al mondo o non è immaginaria. Queste non sono cose la cui indagine può spiegarsi fino in fondo».

Tra i sortilegi ‘percettivi’ di *Guerra di infanzia e di Spagna* vanno tuttavia annoverati pure i prodigi che coinvolgono le parole: «Ma a tutti i malefici e incantesimi della casa se ne aggiungeva un altro: il continuo trasformarsi delle parole, e con esse del mondo, nel passaggio da una lingua all’altra» (GIS 49).

Nel mondo edenico di Titita si incontrano infatti, non senza attriti, lingue differenti. C’è, su tutte, l’italiano: ovviamente un italiano colto e raffinato, qual è immaginabile che sia quello parlato in casa di un diplomatico di rango. A questo, si affianca il castigliano, lingua che viene introdotta per volontà degli adulti perché la bambina l’apprenda già in tenera età:

Credevano, i miei genitori, di darmi due nomi per ogni cosa, e non sapevano di darmi invece due cose per ogni cosa. Così il “cuscino” era buio e l’“almohada” era luminosa; nel cuscino affondavo il volto per piangere, mordere o vedere il buio, mentre sull’*almohada* mi poggiai per vedere colori e visioni. E poiché, a causa dei diversi nomi, ogni cosa non era una, ma due, poté ogni cosa in seguito diventarne molte insieme. (GIS 49).

Il bilinguismo si traduce così per Titita in un nuovo, fortissimo pungolo per l’immaginazione («il bilinguismo fu uno strumento e un veicolo per la mia fantasia, GIS 49), un po’ come i giochi con le illustrazioni sovrapposte del *Chisciote*. Sennonché, se negli slittamenti da un nome italiano o castigliano al corrispondente dell’altro idioma è sotteso uno ‘sdoppiamento’ che interessa l’oggetto significato (il cuscino che è *altra cosa* rispetto all’*almohada*), l’uso delle due lingue procura nell’io narrante anche un senso di frustrazione, contribuendo ad alimentarne «la mania di sentirmi sempre offesa e derubata» (GIS 49): e questo perché spesso e volentieri «il nome di una cosa in una lingua impoveriva il senso [...] dato [da Titita] nell’altra» (GIS 49). È così che Titita accetta che alla nonna materna siano riferite le parole *abueta* e *vieja* – pienamente in grado di rispecchiarne «l’impeto e l’ardimento» (GIS 49) –, mentre disdegna per lei, anche a causa del suono, l’attributo *vecchia*: «Mi rifiutai [...] di accettare che la fierezza della jota potesse trasformarsi in un suono gettato via, a mo’ di straccio o di sputo, come quello della *i* all’interno della parola “vecchia”» (GIS 50).

Con l’italiano e il castigliano, c’è pure la lingua maiorchina: la lingua degli isolani, la lingua ‘dei poveri’ che Titita impara nel corso dei suoi sconfinamenti in quell’altro luogo proibito, già ricordato, che è il cortile di Dida. Il maiorchino è infatti, soprattutto, la lingua dell’amatissima domestica spagnola. Certo, Titita non può dividerne la conoscenza con altri, e di fatto non la condivide né con la madre né con il padre. Rimane per lei un qualcosa in più. Uno strumento, meglio, un piccolo tesoro segreto che da un lato segna, se non una vera e propria alterità, almeno una ‘distanziamento’ rispetto agli apprendimenti, ai modelli imposti in famiglia; dall’altro, contribuisce a condizionare in Titita la visione delle cose rivelandole la divisione, il conflitto tra classi sociali.

Quando tuttavia Dida viene licenziata e mandata via da casa perché accusata di furto, cambia tutto. «“Mi potete condurre in collegio”», annuncia infatti Titita alla madre che entra in camera sua per la buonanotte dopo un’intera giornata trascorsa dalla bambina senza rivolgerle la parola.

L’ingresso in collegio segna così, di fatto, la fine dell’infanzia dell’io narrante. La fine della lingua maiorchina, prerogativa di Dida. La fine del tempo di Son Batle. La fine, soprattutto, dello spazio, grande e conturbante, protettivo e fantastico, indimenticato/indimenticabile, e irrimediabilmente perduto, di Son Batle: «presto sarei stata un’esterna perché [i miei] avrebbero preso una casa più vicina al collegio. “Son Batle, Son Batlita mia [...] E nei sogni vedevo la casa di Son Batle vuota di

tutto: mi aggiravo per le stanze chiamando i miei cari, ma non mi rispondevano, né mi confortavano un'eco o qualche ombra» (GIS 273)