

# TRAME DELL'INTERTESTUALITÀ IN RITOS DE MUERTE DI ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT

di Fausta Antonucci

*Ritos de muerte* (1996) inaugura la fortunata serie di romanzi polizieschi di Alicia Giménez Bartlett che vedono protagonista l'ispettrice di polizia Petra Delicado, affiancata dal viceispettore Fermín Garzón: una coppia che sarà protagonista in seguito di altri titoli quali *Día de perros* (1997), *Mensajeros en la oscuridad* (1999), *Muertos de papel* (2000), *Serpientes en el paraíso* (2002), *Un barco cargado de arroz* (2004)<sup>1</sup>. In *Ritos de muerte* Petra si confronta con il suo primo caso: un'inchiesta su una serie di stupri, complicata da due omicidi, che riuscirà a risolvere solo dopo aver affrontato svariate difficoltà.

Non è mia intenzione analizzare qui *Ritos de muerte* primariamente in rapporto al genere poliziesco e alle sue molteplici attualizzazioni; né, come del resto è già stato fatto, in rapporto alla presenza di una investigatrice donna, che è anche la voce narrante del romanzo, alle prese con una serie di delitti così fortemente connotati dal punto di vista sessuale come gli stupri<sup>2</sup>. Il mio interesse si focalizzerà innanzitutto su un aspetto che caratterizza questo romanzo in quanto testo letterario che intrattiene rapporti dialogici con altri testi letterari: la sua intertestualità. Alcuni dei riferimenti ad altri testi, tanto della letteratura "alta", quanto del poliziesco più canonico, sono, in *Ritos de muerte*, espliciti: ad esempio, si rimanda, con citazioni esplicite o allusioni trasparenti, a *La vida es sueño*, a un *romance* famoso di Góngora, ai libri di cavalleria, ai romanzi di Dostoevskij, ai gialli di Agatha Christie e Conan Doyle<sup>3</sup>. D'altra parte, la stessa Alicia Giménez Bartlett ha avuto modo di affermare, in un'intervista, che il suo stile narrativo «contiene referencias culturales que no me autocensuro»<sup>4</sup>. Ebbene, molte di queste «referencias culturales», in *Ritos de muerte*, non sono esplicitate: il loro riconoscimento è demandato a quella che con Eco potremmo chiamare "enciclopedia" del lettore, alle sue competenze intertestuali, che possono essere, com'è normale, più o meno vaste<sup>5</sup>.

La mia impressione è che Giménez Bartlett abbia voluto scommettere sulle competenze dei suoi lettori, intessendo il romanzo di rimandi impliciti a testi, sia polizieschi sia appartenenti ad altri generi convenzionalmente canonizzati come "letterari" (e non "paraletterari", come a lungo è stato definito il poliziesco). Ora, poiché non è detto che l'enciclopedia intertestuale del lettore abituale di polizieschi coincida con quella di un lettore abituale di letteratura, è probabile che una parte di questi rimandi vadano perduti per il lettore medio, a meno che questi non possieda quella stessa competenza, molto estesa, che dimostra di avere la Giménez Bartlett, come lettrice prima ancora che come autrice. D'altro canto, l'eventuale perdita di informazione derivante da un'incompleta competenza intertestuale del lettore si compensa con il coinvolgimento nel gioco interpretativo di un ventaglio il più possibile ampio e variato di destinatari. Ci troveremmo in sostanza, con *Ritos de muerte*, di fronte a un caso

analogo a quello studiato da Stephen Gilman e commentato da Claudio Guillén a proposito del romanzo realista spagnolo di fine Ottocento: un colloquio che si stabilisce tra il romanziere (nella doppia veste di lettore e di autore) e altri romanzieri che frequentano lo stesso genere, e, non secondariamente, tra il romanziere e i suoi lettori. Per dirla con le parole di Guillén (1985, trad. it. 1992, p. 358): «Il colloquio che intrattengono gli scrittori fra loro non è altro che una fase di questo processo, che il lettore aprirà, in fasi posteriori, a una diversità ancora più ampia di mondi immaginati».

Ho citato volutamente questa frase per l'importanza che concede alla fase interpretativa costituita dal riconoscimento di quello che Guillén chiama «intertesto silenzioso» (ivi, p. 355) da parte del lettore. Infatti, in mancanza di vere e proprie citazioni o di allusioni intertestuali esplicite, e a prescindere dall'esistenza o no di dichiarazioni extratestuali dell'autore sulle opere con le quali ha voluto coscientemente mantenere un dialogo, è al lettore che spetta scoprire nel testo le risonanze intertestuali che gli vengono suggerite dalla sua personale competenza, e il dialogo che si stabilisce nella sua mente fra il testo e il suo (possibile) intertesto lo aiuta a interpretare e capire meglio quello che sta leggendo<sup>6</sup>.

1. Prima di continuare, è necessario offrire un riassunto della trama più strettamente poliziesca di *Ritos de muerte*. La narratrice, come ho già detto, è la stessa Petra Delicado, che ci racconta l'inchiesta fin dai suoi inizi: per mancanza di personale che se ne possa e voglia occupare, un caso di stupro viene affidato a lei e a Fermín Garzón, un viceispettore abbastanza in là con gli anni, appena trasferito da Salamanca. La vittima è una ragazza di umile condizione sociale, dal fisico fragile: oltre alla violenza sessuale, ha subito anche la violenza fisica di un marchio circolare che il violentatore le ha impresso sulla pelle con uno strumento non identificato. Lo stupro viene ripetuto, con le stesse modalità, una volta e poi un'altra e poi un'altra ancora: dopo il quarto episodio, pressato dalle critiche della stampa e delle vittime, il commissario toglie l'inchiesta a Petra e Fermín, ma poi gliela rende di fronte alla protesta dell'ispettrice. Proprio la quarta vittima apporta ai due investigatori la prova necessaria ad aprire una pista valida: nella ferita circolare lasciata dal marchio misterioso, un medico trova una punta metallica, d'argento bagnato in rodio. Non solo: in un successivo colloquio con Petra, la stessa vittima dichiara di aver visto che lo strumento con cui le veniva inferta la ferita era un orologio. Pazientemente, Petra e Fermín risalgono all'artigiano che ha eseguito il lavoro di trasformazione dell'orologio, e al cliente che lo ha ordinato. Quando sono sul punto di fermarlo, convinti che si tratti del violentatore, il sospettato fugge. Petra e Fermín vanno a casa del giovane, che si chiama Juan Jardiel, e si trovano di fronte al muro di ostilità dei suoi familiari: la madre, che dice di essere vedova, e la fidanzata Luisa, che ha vissuto da sempre nella stessa casa in quanto è stata praticamente adottata dalla signora Jardiel dopo la morte dei suoi genitori. Madre e fidanzata negano con forza che Juan possa aver fatto qualcosa di male. Interrogata da sola, Luisa si rifiuta di spiegare come mai il giovane non si consegna spontaneamente alla polizia, ma rivela a Petra che il signor Jardiel non è morto, e neanche i genitori di lei: il padre di Juan e la madre di Luisa erano fuggiti insieme, e il padre di Luisa aveva ceduto volentieri la figlia piccola alla madre di Juan, disinteressandosene completamente. I due bambini sono dunque vissuti in un'atmosfera viziata dalla falsità e dal rancore, educati a un rispetto ossessivo dell'onorabilità da una madre onnipotente e tirannica.

Passano pochi giorni, e Juan Jardiel viene trovato morto, ucciso a coltellate: al polso non ha l'orologio "modificato", ma un semplice orologio nuovo, che la madre non riconosce e che Luisa dichiara di avergli regalato poco tempo prima. In una trasmissione televisiva condotta da Ana Lozano, una giornalista-avvoltoio esperta in TV-spazzatura, madre e figlia accusano la polizia di essere responsabile della morte di Juan per averlo accusato falsamente, senza prove. In più, dopo qualche giorno viene uccisa a coltellate anche Salomé, la prima delle vittime del violentatore; la ragazza è stata violentata, ma l'autopsia rivela che si è trattato di una violenza con un oggetto, praticata dopo la morte della ragazza. Nonostante l'anomalia, Luisa e la madre di Jardiel si servono di questo ulteriore caso di violenza per rafforzare la loro difesa di Juan, e insistere nelle loro accuse all'inefficienza e alla leggerezza della polizia, subito raccolte dalla stampa. Nel frattempo però Petra e Fermín sono venuti a sapere che Juan si incontrava spesso con un ragazzo che commerciava in riviste porno; riescono a trovarlo, e lo arrestano con il pretesto della pornografia. La sua fidanzata, per scagionarlo, fornisce agli investigatori una quantità di notizie importanti: Emilio, il ragazzo arrestato, è il fratellastro di Juan Jardiel; i due ragazzi si incontravano nel bar del padre di entrambi, Ricardo, che Juan frequentava all'insaputa della madre; ed è stato il padre di Juan a nascondere mentre era ricercato dalla polizia. Rintracciato anche Ricardo Jardiel, Petra riesce dopo molte difficoltà a farlo confessare, e ha da lui la conferma che Juan è stato ucciso da una persona che conosceva bene, perché si era recato all'appuntamento senza sospetti e, anzi, indossando il famoso orologio con la corona di punte.

A questo punto Petra e Fermín decidono di perquisire gli effetti personali di Luisa nel supermercato dove questa lavora come cassiera, e nel suo armadietto trovano l'orologio modificato. Con questa prova in mano, vanno a casa della signora Jardiel e arrestano Luisa. Lei però continua a negare tutto: allora Petra le porta davanti la madre adottiva, che con una durezza agghiacciante ripudia sia lei sia il figlio morto, indegni degli sforzi che lei ha fatto per "tirarli su" onestamente. Luisa, che aveva ucciso Juan per salvarne l'onore, e che per lo stesso motivo aveva ucciso e violentato Salomé con una maniglia, per scagionare *a posteriori* il fidanzato, crolla e ammette le proprie responsabilità, per sprofondare subito dopo nel tunnel della depressione.

Il lettore con una buona competenza testuale di polizieschi, al termine del romanzo, e nonostante la ricchezza di elementi non propriamente riconducibili all'indagine – elementi di cui parleremo più avanti –, ha una vaga sensazione di *déjà vu* (o *déjà lu*) che riguarda la serie dei delitti, le loro motivazioni, il tentativo finale di depistaggio tramite omicidio. Ma certo: in questi elementi dell'intreccio, *Ritos de muerte* ricorda *Maigret tend un piège*, uno fra i tanti "gialli" di Georges Simenon, che risale al 1957. La narrazione inizia qui a inchiesta già avviata: siamo ad agosto, ma è da febbraio che un assassino imprevedibile uccide giovani donne sole, sul far della sera, nel medesimo *arrondissement* parigino, il XVIII, e usando sempre la stessa tecnica: accoltellando al cuore e poi stracciando i vestiti delle vittime, tutte donne dall'aspetto simile, grassottelle e bassine. In una conversazione con un noto psichiatra, il commissario Maigret intuisce che se vuole catturare il colpevole deve far leva sulle peculiari caratteristiche psicologiche di questo tipo di assassino seriale. Finge allora di aver arrestato una persona coinvolta nel caso, poi, mentre i giornali danno ampio risalto al fatto, disloca in tutte le strade del XVIII distretto delle volontarie addestrate alla difesa personale che facciano da esca per il criminale (la «trappola» del titolo). Maigret suppone infatti che il *serial killer* non riuscirà a sopportare che qualcuno gli scip-

pi la notorietà e si sentirà spinto a rivendicare la propria esistenza con un ulteriore omicidio. In effetti, una delle volontarie viene aggredita e quasi uccisa; l'aggressore riesce a fuggire, ma la donna ha potuto strappargli dalla giacca un bottone, al quale è rimasto attaccato un pezzetto di stoffa. Questo indizio è il bandolo che permetterà a Maigret di dipanare tutta la matassa dell'enigma; dalla stoffa si risale al sarto che ha confezionato il vestito, e dal sarto al cliente, un insospettabile ricco borghese, sposato, apparentemente soddisfatto del suo lavoro di arredatore. Marcel Moncin, questo il nome del sospettato, nega tutti gli addebiti, e assolutamente solidali con lui si mostrano sia la moglie sia la madre. Pian piano Maigret arriva a farsi un'idea della profonda miseria morale che si nasconde dietro questa apparente solidarietà: la signora Moncin ha allevato il figlio nel disprezzo del padre macellaio, ormai defunto, e ha proiettato su di lui le sue ansie di riscatto sociale, al punto da farlo sposare con la ragazza da lei scelta, un'amica d'infanzia del giovane; la moglie ha accettato questo ruolo senza troppo amore per il marito, ma con la determinazione di strapparli alla suocera per assoggettarlo a sé soltanto. Dall'osservazione dei caratteri di questo gruppetto familiare Maigret si fa sempre più convinto della colpevolezza del giovane e dei suoi moventi psicologici: oppresso dalla madre, conteso fra due donne dal carattere forte, sessualmente frustrato e forse impotente, Moncin risponde pienamente al profilo psicologico del delinquente seriale che se la prende con donne indifese, completamente diverse nell'aspetto fisico dalla madre e dalla moglie. Tuttavia, mentre Moncin è in cella, un'altra donna viene uccisa, anche se con modalità lievemente diverse rispetto ai primi cinque omicidi. Questo ulteriore omicidio non depista Maigret, che ne individua quasi subito il vero colpevole: la moglie di Moncin, che, non tanto per amore quanto per strappare alla suocera il possesso definitivo di Marcel, ha ucciso per scagionarlo.

Questo breve riassunto permette di percepire sia le somiglianze che esistono nella trama dei due polizieschi, sia le differenze. Inizierò da queste ultime, che non sono poche, ricordandole in ordine sparso. In *Maigret tend un piège* l'investigatore si muove esclusivamente, per la sua inchiesta, in un ambiente sociale di piccola e media borghesia, mentre l'inchiesta di Petra Delicado e Fermín Garzón tocca una maggiore varietà di ambienti sociali; non esistono falsi indiziati, giacché in nessun momento Maigret sospetta di qualcun altro che non sia Moncin, mentre in *Ritos de muerte* gli investigatori arrivano a sospettare di Ricardo Jardiel per gli stupri, e di Masderius, padre della quarta vittima, per l'omicidio di Juan Jardiel, prima di confermare l'ipotesi iniziale della colpevolezza di quest'ultimo per le violenze sessuali e sospettare di Luisa per l'omicidio del giovane. Nel romanzo di Simenon non sappiamo nulla delle vittime, tranne il nome, l'età e il ruolo sociale, mentre in *Ritos de muerte* esse ci vengono presentate con maggior attenzione psicologica e sociologica; in *Maigret tend un piège* il ruolo della stampa, sebbene importante (collabora senza volerlo alla «trappola» di Maigret e poi la smaschera), non assume la rilevanza che ha in *Ritos de muerte*, dove l'aggressività sfrontata della giornalista Ana Lozano, nella sua esagerazione a tratti parodica, serve a denunciare aspetti dell'informazione pubblica che hanno assunto nel tempo connotati aberranti.

Tuttavia nei due polizieschi esiste un nucleo di contenuto che è sostanzialmente uguale: si tratta del triangolo formato dal colpevole, dalla madre di lui, e dalla moglie o fidanzata, triangolo dal quale il padre è vistosamente assente (anche se Giménez Bartlett lo recupera come complice del figlio, vedremo più avanti con quali motivazioni). Questo triangolo, con le sue implicazioni di frustrazione sessuale e morbosità,

determina la serie di delitti perpetrati dal figlio su donne dall'aspetto fisico opposto a quello di madre e moglie/fidanzata<sup>8</sup>, e, alla fine, un delitto "depistatorio" compiuto da quest'ultima. A proposito della serie di delitti, è molto interessante notare come in *Ritos de muerte* le coltellate mortali di *Maigret tend un piège* si trasformino in stupri, con un'operazione che disambigua il simbolismo fallico del coltello; e d'altronde il meccanismo psicologico della sostituzione simbolica è messo in evidenza anche nel romanzo di Simenon, con quella lacerazione dei vestiti delle vittime che è al tempo stesso sfregio aggiuntivo (come la corona di punte che lo stupratore imprime sulla pelle delle ragazze in *Ritos*) e manifestazione dell'impotenza sessuale del colpevole, che sfoga la sua libido repressa sugli abiti.

Altre somiglianze minori intercorrono fra i due romanzi, sempre in relazione a questo nucleo di contenuto: ad esempio, l'atteggiamento ostile e non collaborativo delle due donne nei confronti della giustizia; la pulizia e il decoro dell'ambiente domestico del sospettato (descritti in occasione di una visita investigativa), che dovrebbero testimoniare della distanza radicale sua e dei suoi familiari dal mondo del crimine, e che mostrano invece, in tutta una serie di particolari rivelatori<sup>9</sup>, la peculiare patologia psicologica del colpevole; la tradizionale e abbastanza scontata rivalità tra suocera e nuora, che in *Ritos de muerte* si riveste, come vedremo, di connotazioni nuove e più complesse<sup>10</sup>.

2. Confrontando i due polizieschi, si sarà tuttavia notato che in *Ritos de muerte* esiste una porzione d'intreccio che manca totalmente in *Maigret tend un piège*: la complessa storia familiare di Juan e Luisa, per la quale la madre di Juan non è in realtà una vedova come dichiara di essere (e come in effetti è la madre del Moncin simenoniano), e Juan e Luisa sono legati dal "peccato" dei loro genitori, il che rende il loro rapporto molto più complesso di quello che intercorre tra Marcel e la moglie nel giallo di Simenon. Ebbene, gli echi intertestuali di questa porzione d'intreccio, agli occhi di un lettore avvezzo ai classici spagnoli, sono facilmente riconoscibili. Nel capitolo XXI di *Niebla*, il famoso romanzo *nivolesco* di Unamuno, don Antonio racconta al protagonista Augusto Pérez la sua strana storia. Si tratta di una delle tante storie "intercalate" di *Niebla*, al modo cervantino, con un narratore intradiegetico, e che hanno a che vedere con il mistero dell'amore umano. La moglie di don Antonio è fuggita con un altro uomo, che per lei ha abbandonato la moglie e la figlia piccola, lasciandole in miseria. Don Antonio si è fatto scrupolo di questa situazione, e ha offerto alla donna il suo aiuto economico e una convivenza senza coinvolgimenti; questi tuttavia non tardano ad arrivare, ma più come frutto di una gelosia amara verso i rispettivi coniugi che non come frutto di amore e attrazione reciproca. Tuttavia, col tempo, don Antonio si accorge di essere legato da vero amore alla donna che, nel frattempo, è diventata madre dei suoi figli, e dismette finalmente il ricordo della prima moglie e il rancore che provava nei suoi confronti.

Solo alcuni elementi della storia unamuniana, è evidente, sono sovrapponibili alla storia familiare dei protagonisti di *Ritos de muerte*: un uomo e una donna si uniscono, abbandonando i rispettivi coniugi; la moglie abbandonata rimane sola con un bambino piccolo; il novero dei suoi figli si accresce con il concorso del marito abbandonato; la nuova famiglia che così si forma vive in un'atmosfera dolorosa, di rancore prima e di tristezza poi. La differenza radicale consiste però in un punto, che ci aiuterà più avanti a illuminare meglio alcuni aspetti peculiari della narrazione della

Giménez Bartlett: in *Ritos de muerte* il marito abbandonato, lungi dal condividere con la compagna di sventura il dolore del tradimento, dandole col tempo, e di suo, un altro figlio, si limita a cederle la bambina frutto del matrimonio fallito, abbandonandola di fatto. L'adozione del figlio non proprio, che in *Niebla* riguardava il personaggio maschile, spinto verso la figlia del suo rivale da un amore paterno disinteressato e fortissimo, riguarda in *Ritos de muerte* il personaggio femminile, che si accolla da sola l'onere di crescere la figlia della rivale, non tanto per amore, quanto per inculcarle disprezzo e ribrezzo verso la sua vera madre e verso il tradimento che ha dato origine a questa insolita adozione.

Mentre, dunque, il quadrilatero unamuniano finisce per generare, attraverso il dolore e il rancore, amore e tenerezza, il quadrilatero ideato dalla Giménez Bartlett genera soltanto odio e frustrazione. Non è certo secondario, a questo proposito, notare come differiscano i caratteri e i ruoli dei protagonisti nei due autori. In Unamuno, è il personaggio dell'uomo tradito ad essere centrale, con i suoi sentimenti e la sua iniziativa; la donna tradita, che conosciamo solo dalle parole del compagno, riveste un ruolo passivo molto tradizionale, addirittura si dice di lei che «en [su] rostro [...] se adivina toda una vida [...] de martirio» (Unamuno, 1977, p. 134). In Giménez Bartlett, è la moglie tradita che assume in tutto e per tutto l'iniziativa; il suo aspetto fisico, così imponente e forte, corrisponde alla forza del suo carattere, e fa dire alla narratrice che non è «en absoluto una viuda que inspirara compasión» (Giménez Bartlett, 1996, p. 142). A questo rovesciamento del ruolo rivestito dal personaggio femminile, corrisponde un analogo rovesciamento nel ruolo della sua controparte maschile, ben contento di rimanere fuori dalla vita della sua compagna di sventura<sup>11</sup>. Di fatto, entrambi gli uomini protagonisti del quadrilatero di Giménez Bartlett si comportano in modo irresponsabile e crudele; e le loro donne fanno opporre a questo comportamento soltanto una risposta estremizzata: di eccessiva debolezza e lamentosità la madre di Luisa<sup>12</sup>, di eccessiva forza e aridità la madre di Juan.

Anche in *Maigret tend un piège* i temi del rapporto uomo-donna, dell'assenza patologizzante del padre e della presenza asfissiante della madre, sono assolutamente centrali. Credo sia importante a questo punto comparare un aspetto che, per la sua diversità nei due romanzi, è a mio modo di vedere cruciale per l'interpretazione di *Ritos de muerte*: il motivo per il quale la donna arriva a escludere il marito dalla propria vita e da quella del figlio. Nel romanzo di Simenon, la signora Moncin non ha alcuna ragione di odiare il marito, se non un prurito di ascesa sociale che le rende insopportabile il mestiere di macellaio esercitato dal coniuge. Non ha dovuto affrontare nessuna difficoltà pratica nella vita familiare, e la solitudine in cui vive è frutto esclusivamente della sua durezza e superficialità. È, insomma, un prototipo della piccolo-borghese arida e inacidita che, come compensazione alle sue frustrazioni, punta all'arrivismo sociale per interposta persona, castrando psicologicamente il figlio. Un personaggio totalmente odioso, che il narratore non fa nulla per riscattare<sup>13</sup>. Molto diverse sono le motivazioni della signora Jardiel; nel suo caso, il rancore nei confronti del marito è giustificato dall'abbandono di lui; e la durezza e l'autoritarismo con cui educa i due ragazzi appaiono come una sorta di disperato tentativo di riscattarli dal disonore che il padre di lui e la madre di lei hanno procurato ai figli con il loro adulterio. Il rigido moralismo che la signora Jardiel inculca in Juan e Luisa nasce dunque da una rivendicazione di dignità che è certamente distorta, ma che è altrettanto certamente più comprensibile, socialmente e umanamente, delle frivole aspirazioni di ascesa sociale della signora Moncin. «Le he oído decir mil veces», racconta Luisa a

Petra, parlando della madre adottiva, «que aunque seamos gente sencilla tenemos tanto derecho a nuestro honor como el primero» (Giménez Bartlett, 1996, p. 159).

Riecheggia in queste parole un tema ripreso in altri passi del romanzo, e importantissimo per la costruzione del suo significato: quello dell'onore, visto come ossessione distruttiva e come distorsione malata del sentimento della dignità individuale e sociale. In questo, *Ritos de muerte* si potrebbe collocare all'interno di quella ampia serie di testi letterari che, nella cultura spagnola, hanno continuato a rielaborare criticamente nel corso dei secoli il concetto dell'onore, visto come uno dei peggiori lasciti dell'epoca classica, come una di quelle persistenze anacroniche e oscurantiste che impediscono la vera modernizzazione del paese; una serie che, per limitarci al solo Novecento, comprende testi importanti come *Los cuernos de don Friolera* di Valle-Inclán, o *La casa de Bernarda Alba* di Lorca.

A suo modo, la storia raccontata in *Ritos de muerte* potrebbe dirsi una rielaborazione postmoderna delle tragedie d'onore del teatro barocco, una tragedia in cui non è più l'uomo a uccidere la donna fedifraga, bensì la donna a uccidere l'uomo, per "curare" l'onore familiare perduto. Le parti si sono invertite, ma con risultati non necessariamente positivi, certamente non in questo caso. Analogamente, la rivendicazione di dignità sociale operata dalla signora Jardiel, nel suo rigido moralismo, sembra una citazione distorta della rivendicazione della propria dignità sociale tramite l'onore, portata avanti dai contadini protagonisti di tanti famosi drammi barocchi, da *Peribáñez a Fuenteovejuna* a *El Alcalde de Zalamea* ecc. Naturalmente, invece che valore identitario e mezzo di riscatto della propria dignità sociale, com'era in queste opere, in *Ritos de muerte* l'onore appare come una specie di infezione, di morbo che, lungi dal restituire e garantire dignità, distrugge i sentimenti e impedisce la felicità. Significative al riguardo sono le parole che Petra rivolge a Fermín quando, una volta risolto l'enigma, dopo la confessione di Luisa, gli spiega che Luisa ha ucciso Juan e poi Salomé non solo per vendetta, ma anche per salvare l'onore, l'onore «de su madre, de Juan, el suyo propio, el honor no es un concepto individual, salpica a todo el mundo, exactamente igual que la corrupción» (Giménez Bartlett, 1996, p. 251). E quando il suo compagno le chiede come mai non rivendichi per sé il merito della soluzione dell'inchiesta, invece di permettere che di fronte alla stampa se lo aggiudichi un altro ispettore, Petra risponde: «No importa quién se haya apuntado los méritos. Para nada necesito que me restituyan el honor, ya ve a qué extremos puede llegarse por culpa del jodido honor» (ivi, p. 256).

Nonostante nel romanzo si denunci tutta la negatività del concetto di onore elaborato e difeso da Luisa e dalla signora Jardiel, è pur vero che si ha molta cura di mostrarne il carattere di dato culturale profondamente radicato nella coscienza di questi personaggi, e dunque, benché condannabile, anche plausibile da un punto di vista sociologico e psicologico. In questo modo, la difesa dell'onore familiare, intrecciata a sentimenti complessi quali il rancore, la ricerca di conferme affettive, la gelosia, si costituisce in motivazione credibile del comportamento della signora Jardiel e della stessa Luisa, che dà un certo spessore al loro modo di agire, lo aggancia a ragioni di peso nella loro cultura e nel loro ambito sociale. In questo senso Luisa, con la sua tragedia di figlia adottiva alla ricerca perenne di un amore materno che le viene, alla fine, crudelmente rifiutato proprio quando lei credeva di esserselo garantito col delitto, non è neanche lontanamente paragonabile alla moglie di Marcel Moncin, che non ama particolarmente il marito, e che si spinge fino al delitto solo per avere la meglio in una tradizionalissima contesa con la suocera per il "possesso" dell'uomo.

Riconoscere il legame intertestuale tra *Maigret tend un piège* e *Ritos de muerte*, non significa ignorare che le odiose e, tutto sommato, unidimensionali figurine da dramma borghese del belga<sup>14</sup>, si sono trasformate nel romanzo della Giménez Bartlett in donne di tutt'altro spessore, protagoniste di una tragedia che, come molte tragedie, fa perno su un determinismo fatalista che viene esplicitato a più riprese nel testo. Quando, ormai vicina alla soluzione del caso, Petra osserva le foto di Juan e Luisa da piccoli, dice di sentire pena, «pobres de ellos, pobres de todos nosotros, heredando generación tras generación los odios y el pecado, transmitiéndolos después sin más conciencia que el propio horror» (ivi, p. 247). E ancora più esplicita è la madre dei due ragazzi:

Pero al final las cosas son como son. Él es hijo de un cabrón, ella de una puta, ¿qué se puede esperar? Siempre supe que algo así pasaría. Cada día cuando me despertaba me preguntaba si era aquel el momento en que se destaparían de verdad. ¿Que él ha violado? No me extraña. ¿Que ella lo mató? Supongo que es muy capaz (ivi, p. 248).

La durezza di questa madre, la sua totale assenza di lacrime nel momento della verità; il suo ripudio della compagna del figlio, che dovrà piangere in disparte il proprio dolore, lontana dalla casa materna; la condanna dei figli a ripetere comportamenti e destino dei padri: sono tutti elementi che non possono non ricordare, anche solo per un attimo, un altro testo centrale della letteratura spagnola del Novecento, la tragedia lorchiana *Bodas de sangre*. E a ben vedere, la signora Jardiel ricorda anche un altro tragico personaggio lorchiano di madre-padrone, crudelmente aggrappata all'onore familiare, al punto da sacrificargli la felicità e la stessa vita delle figlie: Bernarda Alba.

3. Come nelle tragedie lorchiane, anche in *Ritos de muerte* non sembrano esserci, almeno per i protagonisti della vicenda delittuosa, solidarietà o affetto o amore che possano rompere la catena del determinismo familiare e sociale. E questo vale tanto per le donne quanto per gli uomini. Se esiste un "femminismo" della Giménez Bartlett, esso non risiede certo nel dipingere personaggi di donna esemplari, positivi, contrapposti a personaggi maschili radicalmente negativi<sup>15</sup>. Le stesse vittime della violenza non vengono affatto idealizzate: ragazze spente, rassegnate al loro destino di subalternità familiare e sociale, hanno un guizzo di vitalità solo quando possono apparire in televisione, godendo di una popolarità effimera e ambigua. Né appaiono più forti la quarta vittima e sua madre, donne della Barcellona "bene" interamente dominate dalla figura dell'uomo di casa, l'architetto Masderius. Se la debolezza è un limite, per queste donne, come lo era stato anche per la madre di Luisa e di Emilio, le donne dal carattere forte non fanno una migliore figura nella vicenda. Oltre al caso della signora Jardiel e di Luisa, di cui si è già detto abbastanza, basti pensare alla rampante e aggressivissima giornalista televisiva Ana Lozano, caricatura, purtroppo non molto lontana dalla realtà, di un certo modo distorto di concepire il "diritto di cronaca".

Dal canto suo, la maggior parte dei personaggi maschili del romanzo fa il possibile per rendere difficile la vita alle donne: l'architetto Masderius si preoccupa solo di cancellare il disonore della figlia, sottoponendola a un'operazione di plastica per eliminare il marchio infamante e imponendole di recarsi un anno negli Stati Uniti, per dimenticare, incurante dei desideri di lei e del suo stato psicologico; Ricardo Jardiel

distrugge la vita di due donne, la moglie legittima e quella adulterina; Emilio, invece di ringraziare la fidanzata che con le sue confidenze alla polizia ha contribuito a farlo uscire di prigione, la fa piangere con i suoi rimproveri. Per non parlare dei due ex mariti di Petra, il primo, Hugo, che sembra avere come missione nella vita quella di risvegliare continuamente in lei sensi di inadeguatezza personale e sensi di colpa per averlo lasciato; il secondo, Pepe, che approfitta dell'accoglienza di Petra per continuare a riproporsi come ragazzo bisognoso di protezione e aiuto.

E tuttavia, nel romanzo esiste almeno un personaggio maschile che si dimostra capace di comprensione, di solidarietà, di empatia; e un personaggio femminile che riesce a trovare una ragionevole via di mezzo tra aggressività e debolezza: sono i due investigatori protagonisti, Fermín Garzón e Petra Delicado. La formula della coppia investigativa trascende così i limiti del genere poliziesco e si carica di nuovi significati. Dopo un periodo di incomprensioni, favorite dai pregiudizi sessisti di entrambi, Fermín e Petra riescono ad abbandonare la maschera che ciascuno si è autoimposto e a svelare pian piano all'altro il loro vero volto. Fermín aiuta Petra a liberarsi psicologicamente dei due ex mariti; Petra aiuta Fermín a rielaborare la sua vita passata, e ad apprezzare di più quello che di bello può regalargli la vita presente (significativo a questo riguardo è l'episodio in cui, al cap. 9, Petra offre a Fermín una serata al Liceo, completa di cena e di blanda ubriacatura finale). Fermín aiuta Petra a smussare le sue asprezze di investigatrice novizia, e le regala ipotesi investigative che vengono poi da lei usate con successo negli interrogatori; Petra a sua volta riconosce e sanziona, con la sua autorità di superiore, la validità dell'aiuto ricevuto da Fermín<sup>16</sup>. E così i problemi familiari di Petra e quelli passati di Fermín, a differenza di quanto succede ai protagonisti della trama delittuosa, si diluiscono e si risolvono tra l'ironia e una malinconia lieve e affettuosa, che lascia aperto uno spiraglio alla speranza. Come dice la stessa autrice, Petra, nonostante il suo pessimismo, «siempre opta por la esperanza final. [...] Siempre queda la amistad»<sup>17</sup>. E che si tratti di amicizia e non di amore è importante, e su questo insiste spesso l'autrice, mostrandoci situazioni che sembrano preludere a dichiarazioni d'amore di Fermín per Petra (soprattutto al cap. 14, quando Garzón propone a Petra di partire con lui per gli Stati Uniti), ma che invece si risolvono sempre in manifestazioni di disinteressata amicizia.

*Ritos de muerte* ci appare quindi come un romanzo "doppio". Da un lato, è la storia di un'inchiesta che, secondo la migliore tradizione del poliziesco, ricostruisce la storia del delitto, e che, come spesso succede nel poliziesco contemporaneo, allude ad altri testi unendo forme di riscrittura a un'elaborazione del tutto originale<sup>18</sup>. Poco importa che Giménez Bartlett non abbia mai dichiarato le "fonti" cui può essersi ispirata per questo romanzo; è normale che la trama di rimandi intertestuali non venga esplicitata dall'autore, sia che si tratti di gioco consapevole, come è proprio della letteratura postmoderna, sia che si tratti di quel dialogo di cui parlavo all'inizio, un dialogo che può anche non essere del tutto consapevole, e che si instaura fra l'autore, innanzitutto in quanto lettore di altri testi, e gli autori di questi altri testi, polizieschi e non polizieschi<sup>19</sup>. D'altro canto, *Ritos de muerte* è anche la storia di un percorso di crescita esistenziale degli investigatori protagonisti. La funzione di questa seconda storia all'interno del romanzo è importantissima, in quanto serve a fare da contraltare alla visione tragica e disperata che emerge dal percorso investigativo dell'inchiesta, a offrire quella via d'uscita verso la speranza di cui parla espressamente la scrittrice.

Una parte consistente dell'intreccio del romanzo non è dunque definibile in senso stretto come poliziesca, nel senso che non contribuisce materialmente allo svi-

luppo dell'indagine; e tuttavia, la scoperta e la progressiva conquista di nuovi modi di comportamento e di relazione con gli altri da parte di Petra e Garzón vanno di pari passo con la loro aumentata capacità di interpretare i dati a loro disposizione e, finalmente, risolvere con successo il caso criminale. C'è un'analogia non casuale, nel romanzo, fra il disorientamento iniziale che affligge i due investigatori sul fronte dell'inchiesta, privi come sono di indizi e di appigli utili, e quello che li affligge nelle loro vite private. Petra, quando le viene affidata l'indagine, è sbalzata dall'ordine della sua vita casalinga da *single* al disordine senza orari della vita da investigatrice, afflitta per di più, e ostacolata, dai pregiudizi che si sente pesare addosso in quanto donna. Fermín Garzón, appena trasferito dalla tranquilla provincia salmantina, deve fare i conti con la turbolenta realtà barcellonese e con l'imbarazzo di dipendere da un superiore donna, in un caso in cui la componente sessuale è determinante. La ricerca, per entrambi, di un equilibrio migliore e diverso, il recupero di un ordine accettabile nelle loro vite (un ordine che non coincide necessariamente con quello che si prefiggevano all'inizio del romanzo), coincide di fatto con l'indagine poliziesca e con la sua conclusione.

Questa analogia potrebbe essere letta come riprova testuale di quelle affermazioni critiche che sottolineano l'affinità intrinseca fra il modello narrativo poliziesco e la ricerca esistenziale dell'uomo contemporaneo, smarrito in un «caos cognitivo e morale» del quale il delitto sarebbe la «spettacolarizzazione visibile» (Silvestri, 1996, p. 142); affinità che nasce dal fatto che il percorso investigativo altro non è che il tentativo (peraltro non sempre riuscito) di dare forma e ordine a un caos iniziale: caos determinato, nel poliziesco, da un lato dall'assenza di indizi validi o da una confusione indiziaria, dall'altro dall'impunità del criminale e dal predominio dell'ingiustizia sulla giustizia. In *Ritos de muerte* mi pare di poter affermare che il tentativo di trovare un ordine nel caos riesce, sia per quanto riguarda l'inchiesta sia per quanto riguarda la vita personale degli investigatori.

Questo non vuol dire naturalmente che il tono generale del romanzo sia ottimista, o che la narrazione ignori o risolva i conflitti psicologici e sociali, spesso fonte di dolore e frustrazione non soltanto per i colpevoli della storia delittuosa ma anche per tanti personaggi minori: basterebbe pensare alle vittime della violenza e alle loro famiglie e amicizie, all'architetto Masderius, al vecchio e risentito orologiaio, a Emilio Jardiel che si guadagna da vivere con la pornografia perché il padre gli preferisce il primo figlio, nonostante sappia bene delle sue imprese criminali. Dalla conoscenza della complessità e crudeltà del mondo nasce l'atteggiamento di disincanto che soprattutto Petra, la narratrice-protagonista, mostra in merito ai Grandi Valori, amore e giustizia prima di tutto. Disincanto che, proprio come lo storico «desencanto» che percorre la società spagnola nel periodo post-transizione, nasce dalla coscienza della non corrispondenza fra il desiderio e la realtà, e che dunque non vuol dire discredito di questi valori, ma solo consapevolezza, più o meno amara, della difficoltà o impossibilità di realizzarli in forma totale<sup>20</sup>. Se Petra rinuncia consapevolmente al matrimonio e alla maternità, non rinuncia all'amicizia né a credere nella possibilità dell'amore; e pur essendo ben consapevole che la lotta per la giustizia spesso non sfocia nei risultati desiderati<sup>21</sup>, non cessa di comportarsi secondo una norma etica che la porta, ad esempio, a rifiutarsi di comparire nelle trasmissioni spazzatura di Ana Lozano.

Non mi sembra un caso che il romanzo si concluda su un'altra scelta di coerenza etica: il rifiuto di Fermín Garzón a farsi corrompere da un gruppo di contrabban-

dieri di tabacco. Una scelta che viene presentata un po' in sordina, e senza alcuna retorica, ma che non per questo risulta meno significativa. Infatti, Petra Delicado e Fermín Garzón, con i loro comportamenti, restituiscono alla figura del poliziotto una veste etica, la capacità di farsi garante di un certo grado di civiltà sociale che, al contrario, nella società odierna sembra spesso in pericolo. Evidentemente il fatto di rendere protagonisti dell'inchiesta due investigatori appartenenti alle forze dell'ordine non rimanda soltanto, sul piano del modello poliziesco, a illustri precedenti quali, ancora una volta, i gialli di Simenon (Maigret è un commissario di polizia), ma segna anche la fine di una diffidenza che era la conseguenza naturale della dittatura: non a caso il Pepe Carvalho di Montalbán è un investigatore privato<sup>22</sup>. E Petra Delicado, nelle sue riflessioni sul desiderio donchisciottesco di giustizia che la spinge a desiderare di continuare a condurre l'inchiesta, sembra riecheggiare, anche se con un disincanto del tutto moderno, le parole che Chesterton scrisse nel lontano 1901 (trad. it. 1980, pp. 13-4): «Il romanzo poliziesco [...] ci ricorda che il lavoro silenzioso e impercettibile della polizia, da cui la società è regolata e protetta, equivale alle gesta vittoriose del cavaliere errante».

#### Note

1. L'immediata fortuna editoriale dei polizieschi della Giménez Bartlett ha propiziato nel 1999 la creazione di una versione televisiva, in tredici puntate, interpretata da Ana Belén nei panni di Petra Delicado e Santiago Segura in quelli di Fermín Garzón.

2. Sia Thompson-Casado (2002) sia, più particolareggiatamente, Molinaro (2002), riconoscono in *Ritos de muerte* le tipiche coordinate strutturali di uno dei sottogeneri del poliziesco, il *police procedural* (per il quale cfr. Dove, 1982). Molinaro (2002) affronta in particolare il trattamento del tema dello stupro nel romanzo della Bartlett comparandolo con un altro poliziesco di autrice femminile, che ha al centro lo stesso tema: *Estudi in Lila*, di M. A. Oliver.

3. Sono solo alcune delle allusioni e citazioni esplicite rintracciabili nel romanzo: «¿Era como Segismundo, ya condenada antes de nacer?» (Giménez Bartlett, 1996, p. 26); «Con toda seguridad el inspector, amarrado al duro banco del volante...» (ivi, p. 50); «acababas por creer que te había puesto allí la Providencia para deshacer entuertos y luchar por la justicia» (ivi, p. 101); «Era como un personaje de Dostoievski, quizás inocente, pero ruin y mezquino» (ivi, p. 146); «Hacia un frío del demonio, pero mi particular Hércules Poirot parecía no darse cuenta» (ivi, p. 96); «¡Más niebla soportaba Sherlock Holmes!» (ivi, p. 113).

4. Dichiarazione dell'autrice a uno degli *Encuentros digitales* di "El Mundo", 18 de septiembre de 2002: [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es).

5. Sul ruolo del lettore nel riconoscimento dell'intertestualità e nella sua utilizzazione ermeneutica ha scritto soprattutto M. Riffaterre, in vari importanti lavori. Cfr., per contestualizzare il suo approccio critico rispetto ad altri studi sull'intertestualità, le sintesi, variamente utili, di Guillén (1985, trad. it. 1992, pp. 340-60); Ceserani (1999, pp. 526-8); Rodler (2004, pp. 93-105).

6. «Non mancano gli studiosi [...] (ad esempio Chambers [...] e Riffaterre...) che considerano l'intertestualità un fenomeno che non riguarda la produzione del testo e neppure il rapporto fra i testi, ma riguarda i lettori: sarebbero loro a cogliere i rapporti tra i testi e i sottotesti e a utilizzare eventuali rapporti di affinità (o intertestualità) da essi colti in un testo per meglio interpretarlo, per coglierne tutti i significati nascosti» (Ceserani, 1999, p. 527).

7. Tradotto in italiano da M. Basile, col titolo *La trappola di Maigret*, Mondadori, Milano 1992.

8. Grassottelle e bassine sono le vittime di Marcel Moncin, la cui madre e la cui moglie sono magre e nervose; fragili e indifese sono quelle di Juan Jardiel, la cui madre è «una mujer alta, fornida y potente» (Giménez Bartlett, 1996, p. 142), e la cui fidanzata è «alta, fuerte, atlética, pelo negro sobre un rostro lleno de resolución y valentía» (ivi, p. 143).

9. In *Maigret tend un piège*, ricordo la totale assenza delle foto del marito della signora Moncin in casa di quest'ultima e la presenza ossessiva di quelle del figlio, e la menzione di una vita coniuga-

le in camere separate che viene fuori durante la visita di Maigret a casa di Marcel Moncin; in *Ritos de muerte*, l'assenza totale di qualsiasi segno individualizzante nella camera di Juan Jardiel («ni un póster, ni el recorte de un equipo de fútbol clavado con chinchetas en la pared, ninguna seña de identidad», ivi, p. 142), che rivela la tirannia silenziosa e uniformatrice che la madre esercita non solo sulle vite dei figli ma anche sul loro spazio personale (le stesse caratteristiche mostra infatti anche la camera di Luisa, con l'unica eccezione di un *peluche* sul letto).

10. Al di là di questi elencati, ci sono in *Ritos de muerte* alcuni dettagli marginali che potrebbero rappresentare una forma di allusione ad altri dettagli analoghi del romanzo di Simenon: ad esempio, il fatto che il colpevole abbia una stessa iniziale per nome e cognome; o che all'inizio di entrambi i romanzi si specifichi la stagione dell'anno e il clima che questa comporta, che influisce non poco nelle descrizioni ambientali e di contorno. Se davvero si tratta di un riutilizzo da parte di Giménez Bartlett, allora è significativo il cambiamento cui vengono sottoposti questi dettagli, che fa pensare a un gioco intertestuale consapevole: la doppia M iniziale del colpevole di Simenon diventa una doppia J, fonema caratteristico della lingua spagnola; l'estate caldissima e soffocante di Parigi, relativamente insolita a quella latitudine, si trasforma in un inverno gelido imbiancato dalla neve: evento altrettanto insolito, se non di più, nella mediterranea Barcellona.

11. «No quiso saber nada de mí [sta parlando Luisa], decía que un hombre solo no puede vivir con una niña. Dejó que la madre de Juan me llevara con ella. Ella le dijo: “No volverás a verla nunca más, después no se te ocurra venir a reclamar que eres su padre”. Pero no ha vuelto nunca, ni siquiera se ha interesado por mi salud» (Giménez Bartlett, 1996, p. 158).

12. Che Ricardo Jardiel definisce «una mujer débil, insoportable» (ivi, p. 234).

13. Nel romanzo, compare di sfuggita un altro personaggio femminile opprimente e antipatico: si tratta della moglie di uno dei colleghi di Maigret, che per la gioia del marito è andata a fare delle cure termali con un'amica. In sua assenza, il marito osa indossare una cravatta rossa: quella cravatta, ed evidentemente anche il sollievo per la momentanea libertà, ridonano all'uomo un aspetto giovanile e allegro che nessuno dei colleghi gli conosceva. Che la donna, e la famiglia, appaiano spessissimo come fattori di oppressione per l'uomo nei polizieschi di Simenon, se non addirittura come cause ultime del delitto, è un dato di fatto riconosciuto anche dalla critica: cfr. al riguardo Del Monte (1962, p. 230).

14. Da notare che i protagonisti di questa vicenda criminale suscitano ripulsa anche in Maigret: Moncin è, ai suoi occhi, «un criminale borghese» che, pur uccidendo delle innocenti, si premura di non correre rischi; e glielo rinfaccerà con disprezzo nell'interrogatorio finale.

15. La stessa autrice dichiara, nella sua intervista a “El Mundo” citata *supra*, nota 4, che «El alma femenina también participa del lado oscuro del hombre. No somos ángeles.» Questa posizione le viene apertamente rimproverata, da una posizione che definirei veterofemminista, da Godsland (2002) (che dal canto suo etichetta Giménez Bartlett come postfemminista). Credo che riconoscere la presenza di molteplici trame intertestuali in *Ritos de muerte* possa servire tra l'altro anche a dare maggiore profondità e prospettiva al dibattito sul “femminismo” di questo romanzo, contrastando l'eccessiva semplificazione di quelle letture che, come Godsland (2002) (ma anche, in parte, Thompson-Casado, 2002 e Molinaro, 2002), accusano Giménez Bartlett di scarsa solidarietà femminile, in quanto nei suoi polizieschi offrirebbe un'immagine totalmente negativa delle donne, arrivando a fare affermazioni palesemente contrarie alla realtà del testo come quella che Petra sarebbe «unable to feel any empathy or pity for female criminals» (Godsland, 2002, p. 91).

16. È significativo a questo proposito osservare che la svolta decisiva nel rapporto fra Petra e Fermín si ha in coincidenza con la reazione indignata ma efficace di Petra alla decisione del commissario di togliere loro l'inchiesta (Giménez Bartlett, 1996, cap. 6). Petra è riuscita ad esprimere i pensieri di Fermín, che avrebbe voluto proseguire il compito iniziato, ma non ha né la cultura né il grado necessari per replicare. Fra le tante citazioni che si potrebbero addurre, scelgo la seguente (si tratta di un monologo interiore di Petra, riferito a Garzón): «Estaba contento. ¿A qué se debía su metamorfosis? ¿Habría sido aquella la primera vez que veía replicar una orden? Probablemente sí. [...] era obvio que mis reivindicaciones tan sensatas y retóricas le resultaban nuevas, llenas de lustre formal» (ivi, p. 96).

17. Dichiarazione dell'autrice nell'intervista a uno degli *Encuentros digitales* (4 de junio de 2004) di “El Mundo” (www.elmundo.es).

18. Sull'intertestualità come caratteristica del poliziesco degli ultimi decenni, cfr. Reuter (1997,

trad. it. 1998, p. 13); alcuni casi spagnoli (in cui però l'intertestualità assume le forme di una citazione esplicita) sono commentati in AA.VV. (1998); l'intertestualità come allusione e rielaborazione di testi famosi del poliziesco e del *noir* appare in dosi massicce nel giallo della scrittrice brasiliana Patricia Melo, *Elógi da mentira* (1998), segnalatomi da Camilla Cattarulla, che ringrazio per questo e per aver discusso con me di questo lavoro aiutandomi a precisarne meglio alcuni punti. Ho un debito di riconoscenza anche verso Laura Silvestri, che ha letto la prima versione di queste pagine e con le sue critiche mi ha stimolato a riformularle e approfondirle in alcuni aspetti.

19. Cfr. *supra*, nota 6. Quanto alle dichiarazioni dell'autrice, richiesta di come avesse iniziato a interessarsi al *género negro*, ha risposto in un'intervista di amare molto scrittori americani come James Ellroy e Patricia Cornwell (dichiarazione a uno degli *Encuentros digitales* del "Mundo", cit. *supra*, nota 4). Tra gli autori del poliziesco più classico ha solo parlato di Agatha Christie per dire che i suoi gialli sono invecchiati male, perché le sue trame «son demasiado esquemáticas y poco complejas en su ambientación» (*ibid.*). Nessuno le ha mai chiesto se amasse Simenon o si fosse in parte ispirata a lui, come ad esempio Vázquez Montalbán che per il suo Pepe Carvalho disse di aver pensato un po' a Marlowe un po' a Maigret (intervista concessa al "Magazine littéraire" nel 1996, citata in Vanoncini, 1998, p. 27). D'altra parte è davvero difficile pensare che l'autrice non abbia letto e ammirato i gialli simenoniani, soprattutto se si pensa quanto somiglia Garzón a Maigret, con i suoi baffi "a manubrio", la sua corporatura imponente, la sua passione per le birre e il buon cibo, la sua bonomia e apparente semplicità. Per quanto riguarda gli echi di testi classici della letteratura spagnola come *Niebla*, le tragedie lorchiiane, i drammi d'onore del *Siglo de Oro*, ricordo che Giménez Bartlett è laureata in lettere e dunque sicuramente conosce a fondo i testi canonici della letteratura spagnola. Un'ultima osservazione meriterebbe infine il possibile legame intertestuale tra *Ritos de muerte* ed *Estudi in Lila* (1985) della scrittrice catalana Maria Antònia Oliver, e che non affronto in quanto già esplorato (più come confronto di testi, in realtà, che come caso di intertestualità) da Godslan, 2002 e soprattutto Molinaro, 2002: in entrambi i testi l'investigatrice, una donna sola, mediamente benestante, è anche narratrice della storia, che si svolge in entrambi i casi a Barcellona e che ha al suo centro un caso di stupro.

20. La perdita delle certezze assolute, sia in campo morale sia in campo investigativo, è d'altronde una caratteristica del giallo moderno, almeno dall'epoca dell'*hard-boiled novel*, che contrasta con le sicurezze del poliziesco alla Conan Doyle. «Li [nel poliziesco ottocentesco], scoperto il mistero, c'era il compiacimento soddisfatto dell'intelligenza vittoriosa, dell'enigma risolto, dell'ordine ristabilito; qui (in Marlowe come in Maigret, come nel Commissario De Vincenzi) c'è la tristezza di avere scoperchiato una pentola brulicante di vermi, e la coscienza di avere fatto giustizia si incrina nel dubbio malinconico: è veramente giustizia?» (Petronio, 1980, p. 229).

21. «...acababas por creer que te había puesto allí [en la investigación] la Providencia para deshacer entuertos y luchar por la Justicia. Aunque no era en absoluto así, incluso si lograbas atrapar al culpable sólo podías aspirar a reenviar cada uno a su mierda; la víctima a sus traumas y el malhechor a la cárcel» (Giménez Bartlett, 1996, p. 101).

22. Cfr. in proposito Thompson-Casado (2002, p. 73), che cita anche altra bibliografia in merito.

### Bibliografia

- AA.VV. (1988), *La novela policiaca en la Península Ibérica, Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30-31 de enero de 1998*, in "Acta romanica basiliensia", 10.
- CESERANI R. (1999), *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari.
- CHESTERTON G. K. (1901), *A Defence of the Detective Story* (trad. it. *Apologia del racconto poliziesco*, in R. Cremante, L. Rambelli, a cura di, *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche, Parma 1980, pp. 11-4).
- DEL MONTE A. (1962), *Breve storia del romanzo poliziesco*, Laterza, Roma-Bari.
- DOVE G. N. (1982), *The Police Procedural*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green (OH).
- GIMÉNEZ BARTLETT A. (1996), *Ritos de muerte*, Planeta, Barcelona.
- GODSLAND S. (2002), *From Feminism to Postfeminism in Women's Detective Fiction from*

- Spain: The Case of María-Antònia Oliver and Alicia Giménez Bartlett*, in "Letras femeninas", 28, 1, pp. 84-99.
- GUILLÉN C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso* (trad. it. *L'uno e il molteplice*, il Mulino, Bologna 1992).
- MELO P. (1998), *Elógio da mentira* (trad. it. *Elogio della menzogna*, Fanucci, Roma 1999).
- MOLINARO S. L. (2002), *Writing the Wrong Rites? Rape and Women's Detective Fiction in Spain*, in "Letras femeninas", 28, 1, pp. 100-17.
- PETRONIO G. (1980), *Quel pasticciaccio brutto del romanzo poliziesco*, in R. Cremante, L. Rambelli (a cura di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche, Parma, pp. 227-42.
- REUTER Y. (1997), *Le roman policier* (trad. it. *Il romanzo poliziesco*, Armando, Roma 1998).
- RODLER L. (2004), *I termini fondamentali della critica letteraria*, Bruno Mondadori, Milano.
- SILVESTRI L. (1996), *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*, Bulzoni, Roma.
- THOMPSON-CASADO K. (2002), *Petra Delicado: A Suitable Detective for a Feminist?*, in "Letras femeninas", 28, 1, pp. 71-83.
- UNAMUNO M. DE (1977), *Niebla*, Taurus, Madrid (1ª ed. 1914).
- VANONCINI A. (1988), *Le roman policier comme enjeu littéraire*, in AA.VV. (1988).