

La grammatica della soglia: per una genealogia del poliziesco liminale

Questo saggio propone di leggere il romanzo poliziesco non come genere fisso, ma come laboratorio capace di reinventarsi di continuo attraverso la messa in scena del confine, partendo dalla constatazione che l'indagine non si svolge mai in uno spazio neutro: il delitto si radica in luoghi carichi di tensioni e di limiti, e proprio quei limiti diventano la vera materia narrativa. Il *guilty vicarage* codificato nel famoso saggio di Auden, in cui si vagheggia il ritorno catartico a un ordine metafisicamente stabilito, è sempre stato di fatto "spazio del crimine" in potenza, pertanto zona liminale in tensione tra bene e male, dove nulla è "al suo posto" e tutto è dis-localato. Vengono messi in relazione autori e contesti apparentemente lontani non per mera rappresentatività storica o nazionale, ma in base alla capacità e intenzionalità di questi autori di rendere la soglia non un tema, bensì un dispositivo strutturale del poliziesco. Ciascuno di loro, in un contesto diverso, spinge il genere verso il proprio limite e lo trasforma dall'interno, per mostrare come

* Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo".

il poliziesco possa essere letto come un laboratorio sociale, se si riconosce il *limen* come scena del crimine globale.

In senso sociologico, il concetto di liminalità risale a *I riti di passaggio* di Arnold van Gennep (1909), da cui Victor Turner ha sviluppato negli anni Sessanta un'analisi del «momento di transizione» come spazio di rinnovamento. La fase liminale, successiva alla crisi e precedente alla reintegrazione, è per Turner una zona vitale perché aperta al rinnovamento delle strutture morali (Turner, 1969, p. 124) e accoglie persone che «have this common characteristic: they are persons or principles that fall in the interstices of social structure or are on its margins, or occupy its lowest flungs», e l'interesse è nel fatto che queste zone “rivelano” la necessità di rinegoziazione continua e di indagine sulla struttura sociale (ivi, p. 128). Negli studi letterari e culturali, il concetto è stato ripreso da Homi Bhabha per definire *l'in-between*, un “terzo spazio” di enunciazione in cui la differenza culturale diventa principio creativo e sovversivo, che apre alla possibilità di un'ibridità culturale che viva la differenza senza ricorrere a una gerarchia imposta (Bhabha, 1994, p. 5). In seguito, con *Thirdspace* (1996), Edward Soja intreccia la nozione di *third space* di Bhabha con lo spazio situato, e immagina lo spazio come tessitura di pratiche, rappresentazioni e immaginari in conflitto; un luogo politico e culturale, attraversato dalle genealogie critiche di Lefebvre, Foucault, Said, Spivak, bell hooks, Anzaldúa e Gillian Rose, che diventa al tempo stesso ferita e possibilità. Questo spazio liminale, insieme generativo e destabilizzante, fornisce oggi una chiave critica per leggere il poliziesco come genere della soglia, trasformandola in principio narrativo.

In questa prospettiva, il poliziesco liminale si configura come una linea che opera su tre confini interdipendenti: lo spazio (margini urbani, confini sociali), la lingua (ibridazioni, attriti idiomatici) e l'epistemologia (saperi plurali e in conflitto). Questa triade costituisce l'ossatura del paradigma e funge da griglia di lettura per gli autori analizzati. Il “liminale” non definisce un sottogenere nuovo, né esalta solo la variazione, ma

è in sé una postura critica che attraversa il genere dall'interno e lo riporta da ripetizione di formule alla natura di "struttura d'appello" (*Appelstruktur*; Iser, 1971). Non un'etichetta, ma una costellazione di pratiche che mettono in crisi i presupposti stessi dell'indagine. Il confine si manifesta in tre direzioni intrecciate: lo spazio, che si fa instabile e refrattario alla mimesi; la lingua, che diventa terreno di esclusione e negoziazione; l'epistemologia, che rifiuta la trasparenza e obbliga a confrontarsi con il non-sapere. È in questa triade che si colloca la forza del poliziesco liminale: non annulla il genere, lo piega dall'interno, lo fa vibrare come dispositivo di critica sociale e letteraria. In questa prospettiva, il poliziesco liminale *precisa* il genere: non più un racconto che conferma l'ordine, ma una narrazione che rompe l'orizzonte di attesa del lettore rispetto al genere (*Erwartungshorizont*; Jauss, 1967).

Dunque l'intento è anche ragionare sugli *habitus* critici e implicitamente sulla loro intersezione con il mercato. Come osservava Eco, ogni testo costruisce un "lettore modello" chiamato ad attivare i codici narrativi; ma in un contesto globale questa nozione può risultare addomesticante, perché presuppone un destinatario ideale e omogeneo (Eco, 1979, p. 55). Il poliziesco liminale costringe a vedere che la ricezione dipende da competenze linguistiche, geografiche e culturali non riducibili a un unico orizzonte, e mette così in discussione l'idea stessa di lettore modello. In questo senso, il lettore non è figura astratta, ma soggetto plurale e situato, costretto a confrontarsi con opacità linguistiche, spazi liminali e verità plurali.

L'effetto di queste scritture poliziesche è duplice: ribaltare l'illusione del consumo passivo e trasformare la ricezione in esercizio critico. In ciò risiede l'intento politico del poliziesco liminale: rendere il lettore co-partecipe di un processo conoscitivo che ne mette alla prova gli stessi strumenti interpretativi. Il poliziesco liminale non è una variante marginale ma un paradigma che, attraverso la figura del confine, offre un'inedita convergenza di estetica, antropologia e riflessione decolonizzante, narrazioni in cui la soglia stessa – urbana, linguistica, cognitiva – si fa crimine e

indizio, rendendo la lettura stessa esperienza di attraversamento e di spaesamento. È proprio a partire da questa soglia, dove il poliziesco si rivela dispositivo liminale più che genere formulaico, che il percorso può tornare a una figura spesso collocata ai margini del canone ma in realtà decisiva, Friedrich Glauser, tanto che potremo chiamare “paradigma Glauser” l’intreccio di intenzionalità politica e poetica della soglia che, se radicato nella forma, eleva il poliziesco a letteratura generativa.

1. Il crimine come sintomo: Glauser come genealogia

Il poliziesco europeo del Novecento ha oscillato tra due poli: da un lato, la rassicurante funzione di ripristino dell’ordine del giallo classico; dall’altro, l’uso politico e sociale del genere come strumento di denuncia. In questo quadro, Friedrich Glauser (1896-1938) occupa una posizione radicale e ancora poco valorizzata: le sue narrazioni non si limitano a tematizzare l’ingiustizia, ma scardinano dall’interno il patto epistemico del poliziesco, trasformando lo spazio in dispositivo critico e la devianza in chiave interpretativa della condizione umana.

Riconosciuto come figura imprescindibile della letteratura svizzera, Glauser va riconosciuto come l’autore che incrina dall’interno l’edificio del giallo razionalistico al di là della ricezione regionale o “di colore”. Lo scrittore sceglie di abitare le crepe della *detective story*, popolando i suoi romanzi di istituzioni fatiscenti, figure ai margini e linguaggi inceppati. Persino quando si rivolge a scenari coloniali, lo scopo è mostrare la condizione essenziale di terzo spazio della memoria, intenzione evidente in tutti i racconti che vengono presentati come “autobiografici”, in cui la costruzione narrativa e intertestuale è invece la chiave di lettura più rivelatoria, come accade con *Ganz Unten* (Del Zoppo, 2018). La sua vocazione critica non coincide mai con il semplice intrattenimento: lo stesso Glauser dichiarava la volontà di “guadagnare lettori” spiazzandoli rispetto all’orizzonte di attesa, convinto che la tensione “sana”

del *Kriminalroman* potesse avvicinare un pubblico più ampio alla letteratura (Glaser cit. in Saner, 1981, p. 314).

In questo modo Glaser intercetta una crisi più generale del romanzo a enigma. A pochi decenni dalla sua nascita, il genere affrontava infatti una svolta sostanziale: evitare la “tensione fine a se stessa” e i personaggi ridotti a “macchiette” significava non solo ammettere, ma denunciare l’inganno – non tutti gli eventi obbediscono a una logica causale e non sempre è possibile catturare i colpevoli. Da questo punto di vista i classici (Christie, Sayers, Marsh, Poe) non miravano a rappresentare l’“eliminazione del male” (Kracauer, 1971), ma a farne percepire la pervasività offrendo al pubblico la rassicurazione di un detective-personificazione della *ratio*. La percezione che il *Krimi* fosse pura conferma dell’ordine borghese è, in larga parte, il risultato di scelte editoriali e politiche di mercato che ne hanno imposto la collocazione come letteratura di consumo, con scarsissima incidenza sullo statuto del poliziesco e della letteratura.

Lo scrittore avverte che il *Kriminalroman*, così in balia della mercificazione, rischia di diventare sterile. Cerca un altrove che gli restituisca esperienza viva, trasformando la scrittura in pratica liminale, tensione costante verso una soglia da attraversare, e lo sceglie come strumento politico: «Ich schreibe nicht für die “Elite”, die Elite kann sich begraben lassen und mir gestohlen bleiben, ich möchte, dass es der Mann oder die Frau liest, die sonst zu Felicitas Rose, Wallace oder John Kling greift. Die muss man erwischen¹» (Glaser cit. in Saner, 1981, p. 313).

Glaser sceglie il *Kriminalroman* perché mezzo popolare: vuole “portare idee al popolo”, dunque vuole programmaticamente una ricezione larga e attiva. Questa postura autoriale si riflette direttamente innanzitutto nello stile e nei dispositivi narrativi scelti da Glaser: non la costruzione artificiale della tensione,

¹ «Io non scrivo per l’“élite”, l’élite può benissimo andare a infilarsi in un buco e lasciarmi in pace; io voglio che a leggere siano l’uomo o la donna che altrimenti prenderebbero in mano Felicitas Rose, Wallace o John Kling. Sono loro che bisogna conquistare». Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

ma l'uso di dettagli minimi, registri quotidiani e ironia disincantata che obbligano il lettore a prendere coscienza della realtà sociale rappresentata. È qui che la sua poetica del *Kriminalroman* si definisce come pratica liminale, oscillante tra l'osservazione sociologica e la costruzione letteraria, come mostrano alcuni passaggi emblematici. Per Glauser ogni romanzo esige uno stile proprio, ma l'intenzionalità resta unica. La lingua, afferma Glauser con ironia rivolto a Brockhoff, può restare *anständiges Deutsch* ("tedesco rispettabile"), ma nei fatti incorpora parlato, dialetti, gerghi, *erlebte Rede* ("discorso vissuto"). Il dispositivo è liminale: umanizza colpevoli e investigatore, tutti dentro lo stesso "terzo spazio", e rende gli attriti sociali e i *Füllsel* (le piccole) delle prove importanti. Diversamente da Dürrenmatt, che demolirà il genere dall'alto con il *Zufall* ("il Caso") (in *La promessa*, 1958), Glauser incide dall'interno, trasformando il *Kriminalroman* nel genere "più vivo", capace di generare soglie che a loro volta producono conoscenza e critica. Le immagini quotidiane, il linguaggio colloquiale, l'ironia dosata – «Als er sich umwandte, musste er lächeln. Das Bild, das er sah, ähnelte so sehr der Aufnahme eines amerikanischen Gangsterfilms, dass man es nicht ernst nehmen konnte²» (Glauser, 1989b, p. 210) – non sono semplici strategie retoriche, ma dispositivi per incrinare dall'interno la convenzione del genere e costringere il lettore a una distanza critica.

Il poliziesco, così concepito, riesce a essere allo stesso tempo popolare e intellettuale: popolare perché lavora con il parlato, con i cliché riconoscibili e con la rappresentazione delle micro-comunità; intellettuale perché integra riferimenti a criminologia, sociologia e antropologia, e soprattutto perché costruisce la sua verità a partire dall'osservazione minuta:

Es handelte sich darum, den Fall anders anzupacken. Erstens: man mußte

² «Quando si voltò, non poté trattenere un sorriso. L'immagine che gli si presentò assomigliava talmente a una scena di un film di gangster americano che risultava impossibile prenderla sul serio».

sich im Hintergrund halten. Zweitens: es war notwendig, alle Mitspieler kennenzulernen, sich einzuschleichen, nach und nach, in ihr Vertrauen, mit ihnen zu leben, eine Zeitlang, um dann die kleinen Beobachtungen, die alltäglichen, zusammzusetzen, wie man ein Steinbett legt als Fundament einer Straße. Stein an Stein, geduldig... Endlich ist der Weg fertig und er führt zum Schuldigen...³ (ivi, p. 24)

Nel descrivere il necessario cambio di metodo, Glauser opera nella diegesi degli spostamenti importanti: Studer si percepisce come funzione cognitiva dello spostamento epistemico nel lettore, rivelando che la sua poetica del liminale si declina innanzitutto eliminando la fiducia in una logica deduttiva assoluta, in favore dell'arte di leggere nei dettagli marginali ciò che sfugge alla *ratio* e accettarne il valore. *Wachtmeister Studer* mostra con chiarezza questa postura. L'indizio che salva Schlumpf – il cadavere rimasto «ganz sauber auf dem Rücken⁴» (Glauser, 1990a, p. 28) – non è un artificio tecnico, ma il segno di una percezione etnografica del reale. Lo spazio rurale svizzero diventa così laboratorio critico, dove il crimine si lega a disperazione e silenzi, come nota il commissario Madelin: «Lieber zehn Mordfälle in der Stadt als einer auf dem Land...⁵» (ivi, p. 89), perché in una campagna vista come spazio dislocato il delitto non è eccezione, ma prodotto sistemico di isolamento e sospetto. Il paradigma glauseriano si rivela allora in tutta la sua portata: un *Soziokrimi* che usa la forma poliziesca per smascherare le patologie del sociale, e che fa della soglia – tra popolare e colto, tra osservazione empirica e discorso scientifico, tra indagine e critica – il vero luogo della letteratura che si rinnova. Questa

³ «Si trattava di affrontare il caso in modo diverso. Primo: bisognava restare in disparte. Secondo: era necessario conoscere tutti i protagonisti, insinuarsi a poco a poco nella loro fiducia, vivere con loro per un certo tempo, per poi mettere insieme le piccole osservazioni quotidiane, come si dispone pietra su pietra per costruire le fondamenta di una strada. Pietra dopo pietra, con pazienza... Infine la via è pronta, ed essa conduce al colpevole...».

⁴ «Ha la schiena perfettamente pulita».

⁵ «Piuttosto dieci delitti in città che uno solo in mezzo alla campagna...».

rivendicazione accosta la letteratura poliziesca al compito etico di rendere percepibile l'atmosfera e il destino degli individui.

Il detective, d'altro canto, era sempre stato, come sappiamo, figura liminale. Poe lo aveva già mostrato con Dupin, che pur separando la soggettività borghese dall'alterità, resta lui stesso "altro"; così i detective sherlockiani. Negli anni Venti la figura evolve nel *tough guy* americano, privo di certezze, incarnazione della dicotomia *wild/tame*, ma desiderabile come modello maschile "duro" (Tani, Sani, 1982; Tani, 1984). In Europa, l'umanizzazione del detective si delinea con Maigret, ma Glauser, pur dichiarando Simenon suo maestro, va oltre: non è il detective a essere liminale, ma la società, che genera e nasconde il fallimento dei riti sociali (Turner, 1969) a favore dell'individualismo moderno. Da qui la doppia natura di Studer: in parte vicino a Maigret, ma radicalmente diverso perché sabotatore interno. Osserva le comunità come organismi fragili, si muove in manicomi, periferie, porti, senza l'ossessione del colpevole meccanico. La sua indagine, più affettiva che ricostruttiva, produce ambiguità anziché certezze; non è mai pienamente integrato nella società che osserva: ne è parte, ma non complice. Gli spazi che lo circondano sono, o a volte diventano nel corso della narrazione, microcosmi culturo-specifici in traducibili, che svelano le crepe della modernità.

Non deve quindi sorprendere che il "grande romanzo" che Glauser vagheggiava di scrivere si sia trasformato in un enorme e sfaccettato affresco nei suoi romanzi polizieschi, e che il testo romanzesco più strutturato a cui Glauser lavorò fosse invece *Gourrama*, «zweifellos einer der bedeutendsten deutschsprachigen Romane über das Kolonialgeschehene⁶»

⁶ «Senza dubbio uno dei più importanti romanzi in lingua tedesca sugli accadimenti coloniali». Così scrive ancora in tempi recentissimi, in occasione della pubblicazione del romanzo per Diogenes nel 2018, Bernd Blaschke sull'autorevole «Literaturkritik»: «Allerdings wirkt sein Kolonialroman viel eher wie ein Vorläufer und Verwandter von Albert Camus' Romanen. Diese Nähe gilt im Hinblick auf seine erzählten Orte (den französisch kolonialisierten Maghreb) und seine deklassierten, ganz unproustschen Menschen. Die freilich nicht selten gebildete,

(Blaschke, 2019), rimasto incompiuto. L'opera, concepita come un "romanzo della Legione straniera", dimostra come la poetica dell'autore non distingue realmente tra *Studer-Romane* e "letteratura alta". Parti di *Gourrama* diventeranno *in fieri* novelle autonome, spesso con impianto gotico-poliziesco: è il caso de *Il piccolo Schneider*, leggibile anche come *Studer-Geschichte*. A Joseph Halperin Glauser scriveva: «Sie können das ganze Kapitel vom Kleinen Schneider streichen. Es ist eine Novelle à part, kann dann vielleicht ins Buch aufgenommen werden, ist aber sonst schon als einzelne Geschichte im Bund und gekürzt in der NZZ erschienen⁷» (Glauser cit. in Echte, 1991, p. 622).

doch gefallene Bürgersöhne waren – wie ihr Autor. Eine Verwandtschaft mit Camus drängt sich insbesondere wegen Glausers durch Nüchternheit berauschende Sprache auf. Gut zehn Jahre vor Camus' *Der Fremde* geschrieben, als Zeitschriftenabdruck (1937 in der politischen Schweizer Wochenzeitschrift *ABC*, die bald eingestellt wurde, wodurch dieser Erstabdruck Fragment blieb) fünf Jahre, als Buchausgabe zwei Jahre vor dessen Roman erschienen, kann man die beiden Bücher in manchen Punkten gewinnbringend vergleichen – und keineswegs zum Nachteil von Glausers weit weniger kanonisiertem Kolonialroman» (Blaschke, 2019) [«C'è da dire che il suo romanzo coloniale si delinea piuttosto come un precedessore e un parente dei romanzi di Camus. Questa vicinanza è certamente chiara riguardo ai luoghi narrati (il Maghreb colonizzato dalla Francia) e le persone di là: declassate e antiproustiane. Una parentela con Camus si impone soprattutto per la lingua di Glauser, sobria e insieme inebriante. Scritto oltre dieci anni prima de *Lo straniero*, apparso dapprima a puntate nel 1937 sulla rivista politica svizzera «ABC» (che cessò presto le pubblicazioni, lasciando così il testo in forma frammentaria), e pubblicato in volume cinque anni prima del romanzo di Camus – benché solo due anni prima della sua uscita in Francia –, il libro di Glauser può essere proficuamente messo a confronto con quello, e non certo a svantaggio del romanzo coloniale di un autore tanto meno canonizzato. L'edizione in volume apparve postuma nel 1940: la prima tiratura di seimila copie andò rapidamente esaurita, e già nel 1941 seguì una seconda edizione, anch'essa però nella versione fortemente ridotta e mutilata»]. Aggiungiamo qui che la parentela è innegabile, anche per vie trasversali, in quanto, come dimostrato da Reinhold Grimm, alla base del testo del francese c'era *Die Ursache* di Leonhard Frank (Grimm, 1986). *Die Ursache* fu scritta nel 1917 e Frank e Glauser erano molto vicini in quegli anni. Glauser affermava di ammirare moltissimo la scrittura del collega «Frank, Kafka e Klabund seien die Götter des jungen Glauser der Dada-Zeit [...]. Im Dada Bericht erwähnt Glauser *Die Ursache* die zum ersten Mal die Psychoanalyse literaturfaehig gemacht habe» (Saner, 1981, p. 255) [«Frank, Kafka e Klabund erano gli dei del giovane Glauser del periodo Dada [...] Nel resoconto *Dada* Glauser nomina *Die Ursache*, per lui il primo testo che ha reso la psicanalisi capace di farsi letteratura»].

⁷ «Può eliminare l'intero capitolo del Piccolo Schneider, è una novella à parte,

La lettera a Halperin, tra le più rivelatrici e note, intreccia e rivela biografia, diagnosi e poetica: nello stesso passaggio l'autore confessa la necessità di abbandonare l'Europa e cercare altrove un contatto con la realtà, ad esempio come volontario infermiere.

Ich hab nämlich den Eindruck, daß der Herr diese Sachen moralisch beurteilt, und das ist ein Fehler. Ich muß gestehen, daß ich mir die Drogue immer auf pseudo-legalen Weg verschafft habe, also nie durch Rauschmittelhändler. *Mais cela importe peu*, und ich weiß gar nicht, warum ich Ihnen das erzähle. Das wird wohl genügen. Augenblicklich hab ich wieder mal den Eindruck, als stände alles auf der Kippe, der Weg mit dem Kriminalroman-Schreiben scheint mir nirgends hinzuführen. Ich möcht irgendwohin, so weit als möglich von Europa fort, und dunkel schwebt mir etwas von freiwilligem Krankenpfleger vor. Wenn Sie in dieser Richtung etwas wissen, so schreiben Sie mir. Indochina oder Indien - irgendwo wird man einen doch brauchen können. Denn nur Literat sein - das geht auf die Dauer nicht. Man verliert jeden Kontakt mit der Wirklichkeit⁸ (Glauser cit. ivi, p. 624).

Ecco perché possiamo confermare che le ambientazioni coloniali non sono un semplice scenario esotico ma dispositivi narrativi, che incrinano la presunta razionalità europea, trasformando il crimine in conflitto epistemico e le scene del crimine in spazi critici perché insicuri (cfr. il concetto di spazio critico in Virilio, 1976; 1984,), dove si svolge lo scontro tra norma imposta

potrà poi forse essere inserita nel libro, ma è già uscita come storia singola in raccolta e, tagliata, sulla NZZ».

⁸ «Ho infatti l'impressione che quel signore giudichi queste cose moralmente, e questo è un errore. Devo confessare che mi sono sempre procurato la droga per vie pseudo-legali, quindi mai tramite spacciatori. *Mais cela importe peu*, e non so nemmeno perché glielo stia raccontando. Questo dovrebbe bastare. Al momento ho di nuovo l'impressione che tutto stia sul filo del rasoio; la strada della scrittura di romanzi polizieschi non mi sembra portare da nessuna parte. Vorrei andare da qualche parte, il più lontano possibile dall'Europa, e ho vagamente in mente l'idea di fare il volontario come infermiere. Se sapesse qualcosa in questa direzione, me lo scriva. Indocina o India – da qualche parte ci sarà pur bisogno di qualcuno. Perché fare solo lo scrittore – alla lunga non è possibile. Si perde ogni contatto con la realtà».

e sapere situato, come ne *Il grafico della febbre* (*Die Fieberkurve*, del 1935, qui si usa l'edizione del 1990), in cui il racconto del "padre bianco", legato alla Legione straniera, diventa la chiave per risolvere un caso in Svizzera: l'indizio acquista valore solo se "tradotto" da un codice culturale all'altro. L'altrove coloniale incrina così la presunta razionalità europea e obbliga l'indagine ad accettare la parzialità del proprio sguardo.

Dalla Svizzera "coloniale interna" ai forti della Legione straniera, Glauser compone una mappa unica del *displacement* come *conditio humanae*. L'indagine non coincide più con l'ordine: ogni pretesa di ripristinare la norma è smontata dall'esperienza viva dell'instabilità. Gli abitanti delle colonie, i legionari, i poveri della Svizzera sono tutti vittime della stessa macchina quotidiana di disciplina, segregazione e incomprendimento. La lezione di Glauser per il poliziesco è dunque anche una grammatica del confine globale: il luogo genera la prova, la lingua la filtra, la lettura la rinegozia. In tal modo, lungi dall'essere mero intrattenimento, il *Kriminalroman* diventa strumento politico-letterario: parla a un pubblico non elitario e lo costringe a misurarsi con l'opacità del reale, attraverso dialetti, registri minori e spazi marginali che incrinano la pretesa di un ordine. In ciò Glauser offre anche una chiave capace di sciogliere alcune aporie degli studi geocritici e postcoloniali: il romanzo di investigazione, lavorando al proprio interno può andare oltre la sua definizione di "genere" per diventare laboratorio comparatistico e di critica strutturale del reale.

2. Il crimine come traduzione: Chraïbi e la soglia linguistica

L'idea di spazio performativo nel *Kriminalroman*, delineata da Glauser, prepara il terreno a degli esperimenti in cui il luogo non è cornice ma nodo problematico, instabile, spesso refrattario alla mimesi. È lungo questo asse che si inserisce Driss Chraïbi, segnando un passaggio dalla colonia come proiezione esterna

alla colonia come frattura interna. Se in Glauser la devianza era sintomo strutturale e lo spazio una mappa della fragilità sociale, in Chraïbi il confine si sposta dentro la lingua e nella relazione tra codici culturali inconciliabili. Dove Studer scava nell'ambiguità comunitaria, Chraïbi costringe il lettore a negoziare il senso stesso dell'indagine all'interno di un terreno linguistico e simbolico irriducibilmente ibrido, non a caso un "alibi": «Etymologically, alibi means "elsewhere", and is a locative of alius as "(an)other" [...] in a postcolonial novel this "elsewhere" may refer to a different social order as the subject moves from one interpretative framework to another» (Knepper cit. in Matzke, Mühleisen, 2006, pp. 38-39).

La soglia si rende corpo nei personaggi: i confini linguistici (idiomi, proverbi, giochi semantici) diventano *momentum* investigativo principale che produce lo slittamento verso un limite epistemico dove non tutti i ragionamenti e le deduzioni sono traducibili. Il grande autore magrebino rende la dislocazione "indagine su noi stessi come altri" attraverso lingua, corpo e memoria, e continuamente evidenzia la lingua come frontiera e ironizza sulla sua definizione, conferendo a *les mots*, "le parole", un valore-soglia in senso sia testuale (bachtiniano) sia sociologico. Ali, infatti, svolge alcune indagini in contesti occidentali, ibridando la dedizione e rendendo i luoghi essi stessi dislocati: *dis-loci*. Anche se dichiara di parlare «solo il marocchino. Orale» (Chraïbi, 1996d, p. 26), il detective parla perfettamente l'inglese e ama declamare a voce alta e in presenza di altri la poesia del «vecchio mondo». Interpreta un personaggio «con gusto» per "addormentare la gente" e così ha «piena libertà di risolvere l'enigma» (ivi, p. 112). In altre parole, mette la società occidentale continuamente di fronte all'autolesionismo dei loro pregiudizi razzisti. Al sovrintendente Westlake, anglofono, Ali si presenta recitando una poesia inglese, che però è evidentemente sconosciuta al poliziotto (ivi, p. 43). Chraïbi chiarisce che la cultura data dalle pagine di un libro non sarà mai pari alla conoscenza degli esseri umani, mentre è la poesia, atto singolo e collettivo insieme, espressione di una società, eppure

percezione personale, a poter offrire spunti nell'interpretazione della realtà. La letteratura attiva la riflessione e dà lo stimolo all'azione deduttiva: «Ma per Allah e il profeta, la soluzione che cercava era lì, nero su bianco, e scritta da un poeta!» (Chraïbi, 1997, p. 113). Con ironia, Alì definisce l'inglese la "lingua di Shakespeare William" e sottolinea così il carattere situato della comunicazione, perché «la lingua marocchina non si scrive, lo sa?» (ivi, p. 26). La denuncia dell'impossibilità di comprensione e del provincialismo europeo passa quindi soprattutto per la liminalizzazione della lingua⁹.

«C'est aussi évident que le royaume des chats. – Quoi? Quel royaume? – Le Siam, expliqua l'inspecteur [...]. C'est facile comme définition de mots croisés [...]. Moi, j'en aurais proposé une autre, plus corsée: "mélange de maïs". – Quoi? répéta le commissaire ahuri¹⁰» (ivi, p. 28).

L'equivoco non è meramente comico: mostra che l'alibi, l'"altrove", coincide con un altrove linguistico che ridisegna la mappa dell'indagine. La soglia di lingua diventa così il vero teatro del crimine: chi non padroneggia il codice non ha accesso al livello dell'evidenza, in un processo che coinvolge nell'"incompetenza" anche il lettore. Chraïbi occupa una posizione centrale nella traiettoria del poliziesco del Novecento

⁹ Anche la questione linguistica come elemento di potere era già codificata da Glauser come elemento su cui vegliare nella scrittura di polizieschi, proprio nella celebre lettera aperta sui Dieci Comandamenti, in cui ammonisce Brockhoff che a esplicitare la *anständige Sprache* ("lingua rispettabile") è il tedesco, denunciando l'adesione al gioco di potere del collega). Questa questione linguistica, resa già dall'autore svizzero centro delle indagini epistemiche dei polizieschi con il bernese e il multilinguismo delle zone coloniali, si scinde qui più esplicitamente in lingua scritta e lingua parlata e cioè tra lingua "istituzionale" e lingua reale.

¹⁰ «"Esattamente" rispose Alì [...]. "È chiaro come il regno dei gatti". "Cosa? Quale regno?" "Il Siam" spiegò l'ispettore. "Ci sono i gatti siamesi. È facile come definizione di un cruciverba". [...] "Io ne avrei proposta un'altra, più gagliarda: 'miscuglio di maïs!'. "Cosa?" ripeté il commissario attonito. "Se riordina le lettere della parola 'maïs' nel senso giusto troverà il Siam. E si torna alla casetta di partenza: la cerchiatura del quadrato, per non dire la quadratura del cerchio. Infatti, che c'entrano i gatti, seppur siamesi, in questa storia di maïs? Non ne mangiano, per quanto io sappia"» (Chraïbi, 1997, p. 23).

per la sua capacità di trasformare l'indagine in un dispositivo di attrito linguistico e simbolico. Sovverte il patto di lettura costringendo il lettore a confrontarsi con opacità linguistiche e narrative. Questo spaesamento non è un effetto collaterale, ma la strategia politica dell'autore: l'atto di lettura di uno dei generi più formulaici, che si considera un genere occidentale per eccellenza, si trasforma in un laboratorio di negoziazione postcoloniale culturale e intellettuale, ridefinendo il ruolo del detective e del lettore come attori in uno spazio di frizione permanente, che continuamente mette in primo piano la presenza di un'epistemologia alternativa.

«While detective fiction participates in formulaic rules that accomodate a readerly competence, some texts intentionally resist this narrative expectation, operating instead on strategies designed to produce a readerly "incompetence" by denying access to readers outside the culture... » (Gosselin, 1998, p. 6).

In questo senso, Chraïbi raccoglie e rilancia il paradigma glauseriano: se Glauser incrinava le certezze del *Kriminalroman* dall'interno delle istituzioni-soglia, Chraïbi radicalizza il gesto spostando il conflitto nel linguaggio stesso, dove l'alibi diventa altrove linguistico e il crimine non si risolve senza una negoziazione culturale. La liminalità si fa così dispositivo globale e comparativo, aprendo il poliziesco a una riflessione postcoloniale che travalica la scena nazionale.

3. Banconi come luogo liminale: Konaté e la reinvenzione dello spazio postcoloniale

Nel suo *Mayhem at the Crossroads: Francophone African Fiction and Rise of the Crime Novel* (2005), Pim Higgsinson notava che proprio l'adozione del genere *polar* offre agli autori africani francofoni un modo di presentare uno sguardo critico particolarmente circostanziato della situazione dell'Africa moderna e della sua relazione con il passato coloniale e con il presente postcoloniale.

Nella letteratura africana francofona, colonialismo e neoco-

lionalismo si intrecciano con l'“impegno” nel poliziesco. La liminalità diventa topos ricorrente come *trespassing*: attraversamento di confini statali o regionali, ma soprattutto passaggio tra villaggio tradizionale e città, fisico e simbolico. Nel percorso che parte dalle origini europee del poliziesco critico – esemplarmente incarnate dalla figura marginale e malinconica di Studer in Glauser – Moussa Konaté rappresenta un punto di svolta fondamentale. Scrittore e intellettuale maliano, Konaté radica il poliziesco nella topografia urbana postcoloniale. Secondo Bulson (2007) l'apparente trasparenza topografica in una declinazione critica è un espediente narrativo che consente al finzionale la fusione con il reale in maniera riconoscibile per il lettore, richiamando alla mente l'effetto di realtà invocato da Barthes e insieme negandolo nella stereotipizzazione di momenti e dialoghi. Ad esempio, in romanzi come quelli di Chester Himes e Jean Patrick Manchette, la restituzione dettagliata delle caratteristiche degli spazi cittadini è etnografia del globale tramite il particolare e sposta l'attenzione su delle assenze di significati orientanti. Non distante dall'uso che fa Glauser dei regionalismi, è l'uso dell'ambientazione metropolitana di molti romanzieri africani francofoni contemporanei, che usano la relazione tra spazio e lessico come strumento di significazione (Barthes, 1967).

Se Mongo Beti, da *Ville Cruelle* (1954), aveva aperto la strada a un uso allegorico e satirico del *polar*, Konaté sceglie di partire dall'approccio parodico per radicalizzare la portata epistemica, radicandolo nello spazio africano con le sue opposizioni. Il commissario Habib formatosi “alla scuola occidentale”, indaga omicidi che rivelano le fratture profonde di un Mali postcoloniale segnato da stratificazioni etniche, tensioni tra villaggio e città e persistenti retaggi coloniali. La sua è una vera *social detection*, «vehicle for judgement on society and revelation of its hidden nature» (Jameson cit. in Siddiqi, 2002, p. 176). La riappropriazione dei confini è legata alla rappresentazione dello sviluppo urbano e delle tensioni con le periferie. Nei romanzi, città e villaggi diventano veri “laboratori epistemici”, dove il

crimine costringe a misurarsi tanto con stratificazioni urbane quanto con tradizioni ancestrali¹¹ e Konaté, ispirandosi a Himes e Manchette, sceglie come scenario per il suo primo romanzo un solo quartiere: Banconi, quartiere del margine, definito “un’immensa escrescenza”.

«C’était vraiment un soleil caniculaire : bien qu’il fût encore loin du zénith, il étouffait les hommes, les arbres et la terre, tout ce quartier du Banconi, immense excroissance de la cité de Bamako...¹²» (Konaté, 1998, p. 9).

Gli spazi performano l’indagine, e i lettori esplorano un paesaggio urbano in transizione, dove la migrazione interna genera forme di marginalità e insediamenti informali, riproducendo frontiere sociali non meno violente di quelle coloniali. La portata critica si comprende meglio conoscendo la storia urbana di Bamako: la città fu ridisegnata dai francesi per separare la *ville* europea dal *village* africano, relegando i migranti ai margini. Il modello di Konaté in relazione allo spazio narrativo è profondamente lefebvrano, teatro di degenerazioni (Lefebvre, 1974): prodotto sociale stratificato, lo spazio urbano è carico di potere, segregazione, residui simbolici coloniali e nuove reti informali la cui dinamica di produzione diventa dirimente nel processo narrativo deduttivo. Con la decolonizzazione, le differenze tra ceto urbanizzato e vita ai margini si fanno più evidenti; negli anni Ottanta, un moderno aeroporto convive con periferie di terra battuta. I luoghi del rito sono depotenziati, i loro confini inesistenti, asserviti alla necessità: persino il cimitero, luogo liminale per eccellenza, viene ridefinito, perché «serviva anche

¹¹ Konaté dissemina nei vari romanzi momenti emblematici di questo confronto con la soglia (si pensi ai Dogon, o alla riscrittura di Sofocle), che sempre costringono l’indagine a misurarsi con credenze e codici alternativi al diritto statale.

¹² «C’era proprio un sole canicolare: sebbene fosse ancora lontano dallo zenit, soffocava gli uomini, gli alberi e la terra, tutto il quartiere di Banconi, immensa escrescenza della città di Bamako, centinaia di abitazioni di mattoni in terra coperte da paglia, da brandelli di stuoie, da fogliame o, nel migliore dei casi, da strati di lamiera ondulata, arrugginita e ammaccata. I vicoli si intrufolavano tra gli isolati e, ogni volta che passava una di quelle automobili traballanti, praticamente le uniche ad avventurarsi lì in pieno giorno, si alzava una polvere color ocra» (Konaté, 2015, p. 11).

da discarica» (Konatè, 2015, p. 12).

In questo spazio cercare l'ordine è atto investigativo che unisce giustizia locale e diffusa, non sempre coincidente con il diritto istituzionale. Konaté lascia esplorare a Habib e Sosso l'opacità strutturale del reale. Il detective è etnografo e negoziatore, incaricato di tradurre le tensioni tra clan, tradizione, Stato e individuo in reti di complicità che riflettono una comunità complessa, spesso non pacificabile. Il confine spaziale è anche linguistico – i dialoghi oscillano tra francese ufficiale e forme ibride locali – e soprattutto epistemico, dove verità giudiziaria e sociale si confrontano senza mai coincidere, rendendo liminale lo stesso caso investigativo. Konaté non mette in scena una dislocazione geografica, ma una dislocazione cognitiva che colpisce anche l'atto di lettura: l'ordine investigativo occidentale non basta e deve aprirsi a forme di conoscenza altra, simbolica, narrativa, che può far emergere la verità per conciliazione di confini. Habib, erede della *ratio* europea ma figura nuova, ibrida, parla direttamente alla crisi della modernità occidentale, portando la liminalità nello spazio urbano postcoloniale, restituendo anche a quell'ambiente la funzione di laboratorio critico.

4. Kayankaya: la critica alle categorie della critica

Negli stessi anni in Germania Jakob Arjouni sposta la dislocazione sul piano identitario. Il suo detective, Kemal Kayankaya, incarna l'alienazione di un corpo percepito come "altro" anche nel proprio Paese. Nato in Turchia e adottato da neonato da una famiglia tedesca, non ha legami con la cultura turca, ma resta definito tale: identità assegnata, superficie di proiezione di stereotipi. Agente liminale, sempre percepito come estraneo, smaschera con il suo tedesco "rispettabile" l'assurdità dell'identificazione etnica.

Ich mähe meinen Rasen, lache bei Karneval und kann gleichzeitig Bier trinken und Skat spielen. Irgendwo hinter München liegt Afrika, da woh-

nen die Neger. Bei der Sportschau möchte ich nicht gestört werden. Meine Couchgarnitur ist pünktlich abbezahlt. Und im Grunde meines Herzens bin ich ein tanzender Schlesier¹³ (Arjouni, 1987a).

In Arjouni la città torna a essere stratificata, mentre il confine linguistico si presenta spesso in modo grottesco (per esempio quando indaga in famiglie turche senza capirne la lingua), utile a smascherare lo sguardo razzializzante; quello epistemico è il pregiudizio che scambia il sembrare per prova, condiviso dai lettori. Francoforte diventa teatro di esclusioni e *performance* sociali, più vicina alla Berlino di Döblin, dove l'ironia trasforma il detective in contro-narratore. In questa società ammassata, senza speranza, dominata da violenza e potere, dove la corruzione arriva fino ai più alti livelli sociali e politici, il crimine è ambiente, e Kayankaya si vede come una sorta di medico di base, che non cambia nulla rispetto alle «großen Schlachtereien¹⁴», ma per l'una o l'altra persona può fare la differenza, anche se sa che ormai anche quello non conta più (Arjouni, 1987b, p. 115). Tramite la spazialità urbana denunciata come liminale *in toto* Arjouni parodizza i detective *hard boiled* riprendendo anche lo stile narrativo: l'identità è narrazione esterna e alterizzazione. Mentre lavora in senso complesso sulla parodia, ribalta in modo diretto molti stereotipi (ad esempio, l'aiutante del detective, tedesco con nome slavo, è un piccolo criminale "buono").

Questo gioco agisce nella trama e nel rapporto con il lettore e la *detection* diventa contro-profilazione: smonta i confini imposti dagli sguardi e restituisce l'indizio alla sua situazione. Partendo dalla frontiera postcoloniale esterna, Arjouni batte sul confine interno europeo, usando l'etnicità come falso indizio. E l'intenzionalità di lavorare contro l'aspettativa del lettore si dichiara fin dal peritesto: usando uno pseudonimo turco l'au-

¹³ «Falcio l'erba, rido a carnevale e riesco contemporaneamente a bere birra e giocare a Skat. Da qualche parte lì sotto Monaco c'è l'Africa, e lì vivono i negri. Non tollero che mi si disturbi mentre guardo la partita. Pago regolarmente i mobili del salotto. E nel profondo del cuore adoro le danze della Slesia.

¹⁴ «I grandi massacri».

tore trasforma in *fake* la *Migrantenliteratur* come categoria critica ed editoriale. Kayankaya quindi non è solo un detective interculturale (Del Zoppo, 2008), ma un dispositivo narrativo che rivela il discorso ipocrita e strumentale del razzismo benevolo della società occidentale, fondato su forme sottili di esclusione.

5. Ciriello e l'ultralingua nel noir: il confine della leggibilità

Anche in Italia almeno un autore ha lavorato di recente su una forma di poliziesco liminale. Nei suoi romanzi, Marco Ciriello deforma i territori narrativi, e la geografia reale si mescola alla sua reinvenzione linguistica: lo spazio è performato quasi unicamente nel parlato nonostante l'ambientazione fintamente realistica, e il confine linguistico rappresentato è creolizzato. Ma è sul fronte epistemico che Ciriello, di formazione architetto, estremizza: le periferie vengono ribattezzate dallo scarto di significazione – la Domitiana, la Palmiro Togliatti – e, da scenari, si fanno dispositivi ironici che svelano la natura arbitraria di ogni mappa urbana e dunque la carica politica della topografia. È la periferia che svela la città come *dislocata*. La città non è più un insieme di coordinate oggettive, ma una zona liminale dove le lingue – “idiolettali” intraducibili – funzionano da confini di quartiere simbolici, selezionando e disorientando il lettore. In questa logica, il noir di Ciriello denuncia anch'esso l'universalità della nostra condizione: intrappolati in spazi permanentemente liminali, attraversati da barriere visibili e invisibili.

Questa strategia di invenzione metageografica produce un effetto di straniamento con una carica disturbante molto esplicita, che si fa automaticamente metacritica. I detective sono costruiti per sovvertire i codici etici e simbolici del noir: in un caso un “fascista buono”, in un altro una donna cattolica e conservatrice, figure impossibili nel canone del noir italiano, da decenni legato a un *ethos* progressista. Ma, ci dice l'autore, l'ordine e persino il “buono” possono essere desiderati anche

da soggettività ambigue, come la commissaria Rosa Salieri, perché la giustizia non è monopolio dell'illuminismo narrativo: «Perché io, Rosa Salieri, sono la giustizia, magari piccola, magari debole, ma ho dentro di me la forza di Dio, e del suo infinito bene...» (Ciriello, 2016, pp. 77-78).

La poetica della creolizzazione iperletteraria trova una realizzazione esemplare ne *Il Vangelo a benzina*, noir-parodia ambientato lungo la Domiziana. Il commissario Valenzi e il suo microcosmo di camorristi, killer fallimentari e *madonne pittate* incarnano uno spazio linguistico insieme intraducibile e universale, che critica l'addomesticamento degli immaginari del poliziesco regionale. L'incipit dichiara il programma: «La Domiziana è una strada vollente, di fianco tiene ancora i campi e pure la gente che li zappa, e in mezzo alle macchine che fujono trovi le negre. Madonne pittate che aspettano ai loro Giuseppe sotto oleandri che puzzano come arbremagic scaduti...» (Ciriello, 2012, p. 7).

Nel noir successivo, *Assassinio sulla Palmiro Togliatti*, Ciriello radicalizza questa strategia intensificando anche la carica ironica. La lingua qui non è solo strumento di esclusione o di resistenza, ma si fa in ogni senso spazio e confine: è motore dell'interazione sociale, definisce gerarchie, conflitti e postura autoriale fin dalla prima pagina. L'incipit, affidato al monologo del Thailandese, uno dei personaggi principali, esaspera il parlato fino a trasformarlo in puro attrito: «'A ma', me devi da preparà a carne, nun la voglio 'sta zuppa de merda... Daje, su, ora levate dar cazzo che c'ho gente, vatte a fa un giro che me stanno pe arrivà i russi e c'ho da parlà de affari...» (Ciriello, 2016, p. 9).

Ecco che il conflitto culturale non si manifesta più soltanto nello spazio urbano deformato, ma si iscrive nel corpo stesso del linguaggio, rendendo ogni scambio verbale una prova di forza tra identità in competizione. Ma se la *detective story* classica rappresentava la *ratio* metafisica che ristabilisce l'ordine, in Ciriello l'orizzonte d'attesa si fa ostacolo epistemico: il principio strutturale del genere si annulla e ingloba il lettore

in un'instabilità semantica. È una scelta politica: serve a mostrare la complicità del lettore nella crisi sociale globale. La sua operazione conferma come il poliziesco, lungi dall'essere un genere "minore", possa configurarsi come laboratorio critico globale proprio perché eleva la marginalità a paradigma epistemico.

6. Il poliziesco liminale

Il percorso tracciato mostra come il poliziesco critico, da Glauser a Ciriello, assuma il confine non come tema ma come dispositivo triadico – spaziale, linguistico, epistemologico – che modella la forma stessa dell'indagine. Da qui nasce la definizione di "poliziesco liminale": non una semplice variazione transculturale, ma quasi un sottogenere che rovescia la *detective fiction* dal ripristino dell'ordine alla negoziazione critica di verità plurali. La centralità di Glauser come autore non canonico, compresa una critica al sistema che non lo ha canonizzato, si rivela così imprescindibile, perché permette di seguire una genealogia che lega antropologia, estetica e postcoloniale nella nozione di *dis-loci*, lo spazio dislocato che è al tempo stesso scena del crimine, codice e soglia. La forza critica di questo poliziesco risiede meno nella denuncia diretta che nell'effetto sul lettore: la ricezione diventa esercizio, non consumo; la lettura, esperienza di frizione che obbliga a misurarsi con l'opacità dei propri strumenti interpretativi. Non si tratta più di catturare il male, ma di riconoscerne la persistenza in forme sociali e discorsive che ci attraversano. È così che questi romanzi restituiscono la sensazione universale di un'esistenza in bilico, di un mondo in cui «tutto è divenuto sospetto, la gente, i sentimenti, le ideologie, le parole. Soprattutto le parole» (Chraïbi, 1993, p. 138).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arjouni, J. (1987a), *Happy Birthday, Türke!*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1987b), *Mehr Bier*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1991), *Ein Mann, ein Mord*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1993), *Happy birthday, Turco!*, trad. it. di G. Maneri, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (1994), *Carta Straccia*, trad. it. di G. Maneri, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (1995), *Troppa birra, detective*, trad. it. di G. Maneri, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (2001), *Kismet, ein Kayankaya Roman*, Zürich, Diogenes.
- Barthes, R. (1967), *Semiologia e urbanistica*, in «Op.cit.», 10 settembre, pp. 7-17.
- Beti, M. (1954), *Ville Cruelle*, Paris, Présence Africaine.
- Bhabha, H.K. (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- Blaschke, B. (2019), *Haschisch, Huren und gekürzte Homosexualität Friedrich Glausers genialer Kolonialroman „Gourrama“ in einer obsoleten Fassung*, in «Literaturkritik», <https://literaturkritik.de/glauser-gourrama-haschisch-huren-und-keine-homosexualitaet-in-der-fremdenlegion,25282.html> (data ultimo accesso: 3 febbraio 2026).
- Buire, C. (2019), *“La production de l’espace”, une grille théorique pour décoder les territoires du quotidien*, in Id., *Citadins-Citoyens au Cap. Espace et justice après l’apartheid*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, pp. 133-147.
- Bulson, E. (2007), *Novels, Maps, Modernity: The Spatial Imagination, 1850-2000*, New York, Routledge.
- Chraïbi, D. (1980), *L’inspecteur Ali*, Paris, Gallimard.
- Id. (1993), *Une place au soleil*, Paris, Gallimard.
- Id. (1996a), *L’inspecteur Ali à Trinity College*, Paris, Denoël.
- Id. (1996b), *L’inspecteur Ali et la CIA*, Paris, Denoël.
- Id. (1996c), *L’ispettore Ali*, trad. it. di G. Colace, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (1996d), *L’ispettore Ali al Trinity College*, trad. it. di G. Colace, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (1997), *L’ispettore Ali e la CIA*, trad. it. di G. Colace, Milano, Marcos y Marcos.
- Ciriello, M. (2012), *Il Vangelo a benzina. Un’indagine del commissario Valenzi*, Milano, Bompiani.
- Id. (2016), *Assassinio sulla Palmiro Togliatti*, Milano, Baldini&Castoldi.

- Dejean de la Bâtie, B. (1998), *L'inspecteur Ali enquête sur Driss Chraïbi: Une Place au Soleil et L'inspecteur Ali à Trinity College comme nouvelle version ou subversion du roman policier*, in «Nottingham French Studies», XXXVII, 2, pp. 73-86.
- Delayre, S. (2006), *Driss Chraïbi, une écriture de traverse*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Del Zoppo, P. (2008), *Un'indagine sull'altro: il romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale*, in «Scritture migranti: rivista di scambi interculturali», II, pp. 83-103.
- Ead. (2018), *Reportage e autofiction / Friedrich Glauser, Dada, Ascona e altri ricordi*, in «Doppiozero», 22 febbraio, <https://www.doppiozero.com/friedrich-glauser-dada-ascona-e-altri-ricordi> (data ultimo accesso: 14 febbraio 2026).
- Durzak, M. (2013), *Literatur im interkulturellen Kontext*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Echte, B. (Hrsg.) (1991), *Friedrich Glauser. Briefe 2*, Zürich, Arche.
- Echte, B., Papst, M. (Hrsg.) (1988), *Friedrich Glauser. Briefe 1*, Zürich, Arche.
- Eco, U. (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Edward, S. (1996), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, New Jersey, Wiley-Blackwell.
- Glauser, F. (1989a), *Der Chinese*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1989b), *Der Tee der drei alten Damen*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1989c), *Krock&Co.*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1989d), *Matto regiert*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1990a), *Die Fieberkurve*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1990b), *Schlumpf Erwin Mord*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1991), *Wachtmeisters Studers erste Fälle*, Zürich, Diogenes.
- Id. (2019), *Gourrama*, Zürich, Diogenes.
- Gosselin, A. (1998), *Multicultural Detective Fiction: Murder from the "Other" Side*, London, Routledge.
- Grimm, R. (1986), „Die deutsche ‚Ursache‘ des Camus'schen ‚Fremden‘“, in «Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft», XXX, pp. 596-639.
- Higginson, P. (2005), *Mayhem at the Crossroads: Francophone African Fiction and Rise of the Crime Novel*, in «Yale French Studies», 108, pp. 160-176.
- Himes, C. (2021) [1957], *A Rage in Harlem*, London, Penguin.
- Iser, W. (1970), *Die Appelstruktur der Texte*, Konstanz, Universitätsverlag.

- Id. (1971), *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden.
- Jauss, H.R. (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Universitäts-Druckerei.
- Kniesche, T. (2005), *Vom Modell Deutschland zum Bordell Deutschland. Jakob Arjounis Detektivromane als literarische Konstruktionen bundesrepublikanischer Wirklichkeit*, in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, pp. 21-39.
- Konaté, M. (1998), *L'assassin du Banconi*, Paris, Gallimard.
- Id. (2002), *L'Honneur des Keita*, Paris, Gallimard.
- Id. (2006), *L'Empire du renard*, Paris, Fayard.
- Id. (2010), *L'assassino di Banconi*, trad. it. di O. Granato, Roma, Del Vecchio Editore.
- Id. (2011), *L'onore di Keita*, trad. it. di O. Granato, Roma, Del Vecchio, Editore.
- Id. (2012), *L'impronta della volpe*, trad. it. di O. Granato, Roma, Del Vecchio Editore.
- Id. (2014), *Meurtre a Tomboctou*, Paris, Éditions Métailié.
- Id. (2015), *Il commissario Habib. Due gialli in Africa*, trad. it. di O. Granato, Roma, Del Vecchio Editore.
- Id. (2019), *Omicidio a Timbuctù*, trad. it. di S. Scialanca, Roma, Del Vecchio Editore.
- Kracauer, S. (1971), *Der Detektivroman*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Lefebvre, H. (1974), *La production de l'espace*, in «L'Homme et la société», 31-32, pp. 15-32.
- Marrone, G. (2013), *Semiotica della città. Corpi, spazi, tecnologia*, in «Epekeina», II, 1, pp. 187-203.
- Matzke, C., Mühleisen, S. (eds.) (2006), *Postcolonial Postmortems*, Leiden, The Netherlands, Brill.
- Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Id. (2012), *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani.
- Nuzzo, L. (2018), *Il mostro di Foucault*, Milano, Meltemi.
- Päthe, T. (2013), *Vom Gastarbeiter zum Kanaken. Zur Frage der Identität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, München, Iudicium, pp. 89-94.

- Pezzini, I. (2004), *Un approccio semiotico allo studio dello spazio nella città*, in F. Martinelli (a cura di), *Città e Scienze umane: sociologie del territorio, geografia, storia, urbanistica, antropologia, semiotica, informatica*, Napoli, Liguori, pp. 257-264.
- Saner, G. (1981), *Friedrich Glauser, Eine Biographie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Siddiqi, Y. (2002), *Police and Postcolonial Rationality in Amitav Ghosh's "The Circle of Reason"*, in «Cultural Critique», 50, pp. 175-211.
- Tani, S. (1984), *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Italian and American Postmodern Fiction*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Tani, S., Sani, S. (1982), *The Dismemberment of the Detective*, in «Diogenes», XXX, 120, pp. 22-41.
- Teraoka, A. (1999), *Detecting Ethnicity. Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel*, in «The German Quarterly», LXXII, 3, pp. 265-289.
- Turner, V. (1969), *Structure and Anti-Structure*, London, Routledge.
- van Gennep, A. (1909), *Les rites de passage*, Paris, Emile Nourry.
- Id. (2002), *I riti di passaggio*, trad. it. di F. Remotti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Virilio, P. (1976), *L'insécurité du territoire*, Paris, Stock.
- Id. (1984), *L'espace Critique*, Paris, Christian Bourgois.
- Wilczek, R. (2005), *Von Sherlock Holmes bis Kemal Kayankaya. Kriminalromane im Deutschunterricht*, Kallmeyer, Seelze.

