

# L'ITALIANO DELLE PERIFERIE NELLA SERIALITÀ CONTEMPORANEA: *BLOCCO 181, CHRISTIAN, MARE FUORI*

Annibale Gagliani<sup>1</sup> 

*Frà, è il mio regalo ai nullatenenti, io il mullah tra i reietti  
a chi non ha il pane, a chi ha perso i denti  
e sta nelle popolari in celle di aheari  
con i suoi e le sorelle in quaranta metri quadri  
chiedi alla polvere, qua è diverso*  
Marracash, *Chiedi alla polvere*, 2005

## 1. INTRODUZIONE

Per la variazione diafasica e diastratica dell’italiano bisogna già oggi (e probabilmente a maggior ragione lo si dovrà fare in futuro) tenere conto sempre più dei linguaggi delle periferie in quanto varietà sociolettali (e idiolettali) specifiche. Studi approfonditi in tal senso, nel panorama delle lingue romanze, si svolgono da almeno un ventennio per la lingua francese, con il «langage des banlieues»<sup>2</sup> di Parigi, che annovera vicende umane di emarginazione e pressioni sociali in un tessuto multiculturale, racchiuso all’interno di agglomerati popolari inclini al degrado, definiti giornalisticamente «quarto mondo», come rilevato da Aprile (2021: 252). I serbatoi lessicali di questa varietà diastratica – che spesso poggia le basi su forme substandard, data l’estrazione e il basso grado d’istruzione della maggior parte dei parlanti, ma a volte le violazioni della norma appaiono volontarie – sono di varia tipologia: il dialetto, l’italiano regionale, il gergo della malavita, i giovanilismi, i forestierismi delle comunità straniere, gli usi impropri delle parole con la scelta talvolta strumentale di malapropismi<sup>3</sup>.

\* Ringrazio il prof. Angelo Variano, che ha fornito una lettura molto acuta e puntuale di una versione provvisoria di questo testo.

<sup>1</sup> Università del Salento, <https://ror.org/03fc1k060>.

<sup>2</sup> Riguardo allo studio del tema a livello europeo si segnala, per un inquadramento generale, la proposta di definizione di Glessgen (2012: 119-120): «Les langages des cités et banlieues en revanche passent pour être des variétés diastratiques, liées, justement, aux habitants des quartiers défavorisés; mais ces variétés se réalisent surtout dans des formes de langages de jeunes dont l’usage est souvent déterminé par des facteurs situationnels. Précisons ce cas de figure: la prolongation de l’âge de la jeunesse a conduit, dans la deuxième moitié du xxe s., à l’émergence d’une culture propre aux jeunes; celle-ci s’oriente, linguistiquement, vers des modèles proposés par des groupes périphériques de la société; le langage de la jeunesse bourgeoise imite alors le langage des jeunes de banlieues défavorisées. Notons aussi que les médias qui s’adressent aux jeunes renforcent encore les particularités internes de ce langage, en les accentuant. Enfin, des formes d’expression comme le rap représentent une véritable élaboration de variétés linguistiques socialement considérées comme périphériques. Ce qui est à l’origine un sociolecte fonctionne, selon la chaîne variationnelle, comme variété diaphasique mais – et cela complique les choses – avec des retours en arrière sur la variété de départ».

<sup>3</sup> Sull’atteggiamento identitario che collega la periferia al centro storico si segnala Milano, 2007. In generale, sulle lingue delle città si rimanda a Nesi, 2013.

Se la lingua delle borgate romane<sup>4</sup>, trasposta da Pier Paolo Pasolini dalla letteratura al cinema, rappresenta un primo pilastro della variazione esaminata nei confini italiani, è la serialità televisiva degli anni Duemila attraverso «la Golden Age», rappresentata da prodotti come *Romanzo Criminale* (Sky, 2008-2010) e *Gomorra*<sup>5</sup> (Sky, 2014-2021), a rendere *mainstream* processi linguistici marginali oltre i confini nazionali (Bernardelli, 2016). In particolare, il *gomorrese* rappresenta un salto di paradigma linguistico nella Tv italiana:

Si è posta, da parte degli sceneggiatori, l’urgenza di ricercare e utilizzare una lingua che rappresentasse l’ambiente riprodotto attraverso l’uso di un lessico e di strategie testuali il più vicino possibile al contesto narrativo riprodotto. Con queste parole, Stefano Bises, uno degli sceneggiatori della serie, si è espresso in merito all’uso del napoletano, già ribattezzato da vari utenti in rete con il neologismo gomorrese: “come per tutti gli ingredienti della serie, anche la lingua si è conformata alla scelta del realismo. Il Gomorrese è il napoletano che si parla a Scampia e Secondigliano, addolcito da alcuni interventi (in qualche caso fatti anche in doppiaggio) di semplificazione per rendere quanto più possibile comprensibile il linguaggio senza togliere autenticità ai dialoghi” [...]. Da una parte troviamo allora la necessità dettata dalla ricerca di realismo e dalla volontà di mimesi, dall’altro “il tentativo di riprodurre una lingua che, sotto i diversi piani (intonazionale, lessicale, fraseologico o morfologico) richiami quella reale – secondo Variano (2019: 287-288).

Un’evoluzione che incrocia il successo nel target 12-35 anni della cultura hip hop del ghetto le canzoni rap, ai vertici delle classifiche su piattaforme come Spotify, Amazon Music e YouTube. Non dimenticando, altresì, il mondo del calcio, che sdogana, attraverso l’espressività degli ultras e le chat interattive dei tifosi, forme e costrutti regionali con maggiore o minore influenza del dialetto. In questa sede, si prendono in considerazione tre serie televisive dell’ultimo quinquennio, girate in periferie urbane *off limits*, nelle quali agiscono i *villains*<sup>6</sup>: *Blocco 181*<sup>7</sup>, *Christian*<sup>8</sup> e *Mare fuori*<sup>9</sup>. Tre prodotti culturali molto diversi

<sup>4</sup> L’opera di ricerca letteraria e cinematografica di Pasolini permette di veicolare nel vocabolario dell’uso termini come *battona*, *battere*, *benza*, *coatto*, *gabbio*, *smandrappato*, *sbullonato*, giusto per citarne alcuni, processo tracciato da Paolo D’Achille, 2019a.

<sup>5</sup> Nel suo *Manuale di base di linguistica e grammatica italiana*, Aprile (2021: 252) ritiene che la serie *Gomorra* – tratta dall’omonimo romanzo di Roberto Saviano, 2006 – sia il punto di partenza plausibile dell’italiano di periferia: «È più probabile che questi aspetti siano finora emersi solo in relazione a realtà particolari, come quella del dialetto napoletano di *Gomorra*».

<sup>6</sup> Il *villain* per il Cambridge Dictionary «è una persona cattiva che danneggia altre persone e infrange la legge; un criminale personaggio di un libro, un’opera teatrale o un film, ma in generale, qualcuno che si ritiene pericoloso per la società civile» [<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/villain>].

<sup>7</sup> *Blocco 181* è una serie Tv di genere *crime* e sociale, in produzione dal 2022 da Sky Italia, Red Joint Film, TapelessFilm e dal rapper Salmo – che ha curato la colonna sonora e recitato negli episodi. Scritta da Paolo Vari, Francesca De Lisi, Dario Bonamin, Mirko Cetrangolo e Marco Borromei, è stata diretta da Giuseppe Capotondi, Matteo Bonifazio e Ciro Visco. Sky Atlantic trasmette *on demand* gli otto episodi da cinquanta minuti della prima stagione. La produzione della seconda stagione è in corso nel momento in cui scriviamo.

<sup>8</sup> *Christian* è una serie Tv che incrocia i generi *crime*, commedia drammatica e fantasy, in produzione dal 2022 da Sky, Lucky Red e Newen Connect. Ispirata alla *graphic novel* *Stigmate* di Claudio Piersanti e Lorenzo Mattotti (1999), nasce da un’idea di Roberto Saku Cinardi. Oltre all’ideatore, lavorano alla scrittura Enrico Audenino, Valerio Cilio, Francesco Agostini, Giulio Calvani, Stefano Lodovichi, Patrizia Dellea, Valentina Piersanti e Renato Sannio. Sky Atlantic trasmette *on demand* i dodici episodi delle due stagioni, che durano tra i quarantacinque minuti e l’ora. La produzione è in corso.

<sup>9</sup> *Mare fuori* è una serie tv di genere *crime, jail* e dramma adolescenziale, in produzione dal 2020 da Rai Fiction

tra loro (i primi due coraggiosi e innovativi, il terzo più popolare; nel secondo e nel terzo andrà considerata anche una forte componente diatopica che nel primo è circoscritta ai tratti fonetici) che sviluppano una grammatica e una temporalità dell’audiovisione capaci d’intercettare «modelli trans-generazionali di consumo», inserendosi in generi strutturati, dalla vocazione intermediale, nel rispetto del «contratto di plausibilità» con lo spettatore, replicando le regole dello showbiz di Brancato (2011: 16-17). All’interno delle tre narrazioni, una parte centrale è dedicata allo stato del regime carcerario italiano.

## 2. IL POSTMODERNO LABIRINTO DI CNOSSO E LA CATARSI DEI *VILLAINS*

Il quartiere-ghetto di periferia, raccontato nella recente serialità italiana, rappresenta più dello spazio nel quale scorre la narrazione – sfondo visivo e contesto sociale: assume il ruolo di *antagonista* dei personaggi principali. Questi ultimi antieroi che fanno scattare nel pubblico un processo di *fidelizzazione*, portano alla «sospensione del senso di immoralità», grazie all’empatia e alla simpatia suscitata, capace di controbilanciare la prospettiva etica secondo (1995: 189). Si ritrovano, con la scansione delle vicende concatenate, in un postmoderno *labirinto di Cnosso*<sup>10</sup>. Tale leggenda può rappresentare bene l’allegoria del *crime drama* all’interno della periferia-ghetto: i giovani antieroi cercano di fuggire dallo spazio-antagonista per ricominciare da zero la loro vita e salvarsi, ma si perdono a causa delle relazioni volontarie e involontarie, sviluppate narrativamente con sottotrame che rivelano aspirazioni ataviche all’emigrazione verso il centro *per bene*. Quando il racconto viaggia sui binari del pathos, rivelando azione, tensione e drammaticità, la storia non si concentra individualmente sui personaggi, ma riproduce l’idea di un cast corale che assume il ruolo di protagonista (Bremilla, 2024): i *villains* fanno i conti, come in una terapia di gruppo, con il proprio Minotauro interiore, lo stigma di essere cresciuti per strada, nei bassifondi, e di non riuscire a liberarsi del passato difficile, fonte di rabbia inconscia.

### 2.1. *Il Blocco e le aspirazioni de La Misa: Blocco 181.*

Il quartiere *Blocco 181*, che dà il nome alla serie televisiva, ha una forma triangolare ed è nominato dai personaggi con un’ellissi, *Blocco* (ma in altri casi con il solo *181*). Nella realtà, il toponimo popolare urbano<sup>11</sup> è *La Barona*, periferia sudoccidentale di Milano che ha scandito le fasi dell’infanzia del rapper Marracash. Specifiche riprese, inoltre, includono le zone milanesi di Quarto Cagnino e Giambellino-Lorenteggio, luoghi popolari urbani che dai pressi dello Stadio San Siro portano le scene verso la periferia sudovest. Palazzoni ripresi con i droni, agglomerati di case gestiti dalla banda di Rizzo, un boss dall’accento

---

e Picimedia, distribuita anche da Netflix. Ideata da Cristina Farina, accompagnata nella scrittura da Maurizio Careddu, si ispira liberamente alle vicende dell’istituto penale minorile dell’isola vulcanica Nisida, a Napoli. Nelle cinque stagioni si alternano differenti registi, Carmine Elia, Milena Cocozza, Ivan Silvestrini e Ludovico Di Martino. Da Rai Play e Netflix sono trasmessi on demand i quaranta episodi, da un’ora circa, fino alla quarta stagione. La produzione è in corso.

<sup>10</sup> La “tortuosa prigione” della mitologia greca, voluta dal re Minosse sull’isola di Creta per rinchiudere il Minotauro, vede i suoi costruttori, Dedalo e il figlio Icaro, perdersi al suo interno, smarrendo l’uscita. Celebre è la vicenda del tragico volo per la salvezza di Icaro verso il sole con le ali costruite dal padre. Inoltre, tanti sono i giovani dati in sacrificio da Minosse al Minotauro per placare la sua furia, fino a quando Teseo, supportato da Arianna (che gli aveva donato un filo da estendere per non fargli perdere l’uscita), entra nel labirinto e uccide la belva.

<sup>11</sup> La denominazione è coniata da Chichi, 2024, che prova a colmare il vuoto della toponomastica sulla definizione dei quartieri cittadini e dei rioni nei borghi.

milanese abile a ripulire i guadagni delle sue attività illecite – traffico di droga, occupazione abusiva di abitazioni –, grazie a una grande autofficina. Le attività di spaccio vengono gestite da Lorenzo e Snake (interpretato da Salmo), che si prende cura del suo rottweiler, Mishima, e prepara le dosi di cocaina nel retrobottega di un ristorante egiziano, *Il faraone*. I retrobottega delle attività commerciali sono spesso teatro di fatti cruenti: richieste di omicidio e strategie di controllo territoriale. All’interno del quartiere divampa il conflitto etnico: una gang sudamericana, *La Misa* – il capo, Ricardo, è in carcere, e demanda al suo reggente, Victor, la gestione delle operazioni –, occupa l’ex macello con l’obiettivo di istituire un *barrio* latino, nel quale fare confluire gli stranieri dei mercatini e locali multietnici. Il piccolo *barrio* vede ragazze monitorate dai servizi sociali alternare i *reels* su TikTok a ritmo di reggaeton ai furti nei negozi di Corso Buenos Aires. Nella gang sudamericana (più simile alle bande di *Prison break* che a quelle di *Narcos*) emerge la figura di Bea, una ventenne dalla forte personalità e dal carattere indomabile che si scontra con le figure maschili come Victor. Bea è il tratto di unione tra i due mondi, quello della comunità sudamericana trapiantata a Milano in una sorta di *enclave* chiusa a riccio, e quello della Milano “italiana”; non a caso è l’unico personaggio perfettamente bilingue. La sua vita s’interseca con quella di due ragazzi milanesi: Ludo, proveniente dalla zona San Carlo, di famiglia facoltosa, che si finge un *rider*, ma in realtà lavora come corriere della droga di Snake, consegnando la sostanza a domicilio in confezioni di cibo; Madhi, italiano di seconda generazione di origine marocchina e perfettamente italofono, cresciuto nella banda criminale di Rizzo. Mentre scoppia la guerra tra gli uomini di Rizzo e La Misa per il dominio del quartiere, in un quadro segnato dalla «crescita del senso di insicurezza» degli abitanti di Milano, con la «demolizione della rassicurazione legata all’idea di progresso e uguaglianza sociale», riprendendo le analisi sul contesto urbano vessato dalla criminalità di Di Martino (2011: 199), i tre ragazzi vivono un poliamore: diventano un trio affettivo, dalla sessualità fluida. Insieme provano a sfuggire alle dinamiche del *blocco*. Ma un fattore è trasversale rispetto alle dinamiche geografiche di centro e periferie, e lo si ritrova in un monologo di Ludo con la funzione di voce narrante del primo episodio, tranne la frase finale, con un’inquadratura rara e proprio per questo significativa, lo sguardo in macchina:

coca, bamba, barella, merce, piscia di gatto, ha cento nomi. E a Milano la usano tutti. Lo chef del ristorante stellato. L’egiziano che ci lava le lenzuola. Il figlio di papà con il master in Economia. E la taxista che si è beccata l’ultimo turno di notte. Fino a dieci anni fa [...] li trovavi in piazza, e tutti lo sapevano. Sbirri inclusi. Oggi in piazza non si vede più nessuno, ma in città continua a nevicare. Com’è possibile? Semplice: la piazza è diventata piccola piccola e sta nella rubrica di un telefono [...]. Basta scrivere quanto vuoi, dove lo vuoi e la roba arriva direttamente a casa tua. Te la portano i *cavallini*, persone qualunque, insospettabili. La consegna a domicilio è la migliore copertura. Non ti beccano mai!

La serie è molto innovativa, certamente una delle opere più riuscite degli ultimi anni, e affronta temi inediti di una Milano invisibile ai turisti che affollano piazza Duomo e simile più di quanto non si pensi alle periferie violente di Parigi ritratte nel memorabile *La haine* di Mathieu Kassovitz (1995); il multilinguismo imposto dalla comunità sudamericana è una cifra stilistica della serie, che comincia con un conto alla rovescia in spagnolo (si tratta, come si capisce subito dopo, di un cruento rito di iniziazione di un nuovo membro della *Misa*, battezzato *la pulga*).

## 2.2. L’utopia coatta di Città Palazzo: Christian

*Città Palazzo*, fila di edifici popolari apparentemente interminabile, dal notevole impatto visivo, è nella realtà il complesso residenziale Nuovo Corviale, periferia sudovest di Roma, conosciuto dai romani con un toponimo popolare urbano metaforico: *Il Serpentone*. Zona controllata nella serie tv eponima dal boss Lino con il figlio Dario e una banda di borgatari, nella quale spicca appunto il coatto Christian, uomo burbero che riscuote le estorsioni e fa rispettare la legge criminale. Nel quartiere, dove vivono famiglie fino a dodici unità in minuscoli appartamenti, ritroviamo una gang di nigeriani – guidata dal giovane Taribo –, e gruppi di rumeni e cinesi. Nulla è quello che sembra: il veterinario è il medico dei criminali, specializzato nel fare sparire i cadaveri. La narrazione vede fin da subito un improvviso ribaltamento degli equilibri tra i personaggi: Christian si ritrova le stimmate, acquisendo il potere sovrannaturale di poter guarire gli ammalati. Un dono che lo cambia per sempre: comincia una relazione con Rachele, tossicodipendente e prostituta di Città Palazzo, alla quale cambia l’esistenza. Ma sulle sue tracce, il protagonista “santo” si ritrova un uomo del Vaticano, Matteo (interpretato da Claudio Santamaria), oltre alle ingerenze di due angeli, uno biondo e uno bruno (interpretato da Laura Morante), che provano a cambiare le sorti della storia. Christian, ritenuto l’anticristo, il falso profeta, prende il controllo del quartiere, provando a istituire un’*utopia coatta*, come la definisce il protagonista: offre miracoli alla sua gente; nomina dei capiziona, rappresentanti delle diverse comunità etniche, per aiutarlo nella gestione del territorio; elimina il business della droga (attraverso *il rogo della cocaina*) e ogni forma di violenza; impone una società senza denaro, in cui si propone uno scambio convenzionale, alla pari, di servizi al quartiere. L’angelo biondo, che cerca di consigliare Christian, gli cita l’assioma di Giorgio Gaber e Sandro Luporini: *la libertà è partecipazione*. Feste multietniche, *coming out* di vecchi scagnozzi di Lino, come Penna, che confessa il suo amore per la transgender sudamericana, Virginia. L’armonia civile, mai provata prima, porta alla nascita di una setta religiosa in onore del padrone del quartiere: *Gli amici di Christian*. Ben presto, l’utopia si trasforma però in una replica della società vigente, con guardie, carceri e pene dure per i delinquenti. Il *santo boss* subisce una pesante rivolta armata dai propri detrattori: diventa latitante nel suo tempio, rinchiuso poi in una prigione a cielo aperto – nelle scene di detenzione si ripropone un *tableau vivant* del dipinto *La grande luna nera* di Dino Buzzati. Il protagonista rivela, nei momenti di profonda introspezione, due caratteri chiave: quello del villan cattivo e quello dell’eroe senza macchia né paura, che si mescolano per la costruzione di un personaggio articolato e complesso (Foster, 1991).

## 2.3. Contatto tra centro-periferia nell’IPM di Napoli: Mare Fuori

Il *teen drama* (con venature *jail* ‘carcere’, come si dice nel linguaggio televisivo americano) *Mare Fuori*, visto attraverso gli occhi degli adolescenti per la replica di un immaginario aderente al target di riferimento, si sviluppa nel microcosmo narrativo del carcere minorile di Nisida, avendo come scenario comunicante Napoli: «La città di Napoli è semplicemente lo sfondo perfetto per la tragedia dei villains – e serve ad accentuare la loro funzione di esemplarità etica», citando Bernardelli (2016: 15). Si ritrovano a condividere l’esistenza dietro le sbarre ragazzi che costituiscono un contatto tra centro e periferia: Pino, Edoardo e Cardiotrap, provenienti da famiglie in sofferenza socioeconomica, finita a scegliere la malavita; i figli dei camorristi di famiglie egemoni, come Carmine Di Salvo, detto ‘O Piccorò, Ciro Ricci, il capo nelle dinamiche carcerarie, e Rosa Ricci, definita *Taranté*; italiani

di seconda generazione, come Naditza, borseggiatrice e truffatrice di origine slava che proviene da un campo rom, e Kubra, dalle origini africane, figlia di una prostituta; Filippo, talento del pianoforte, figlio di una ricca famiglia della Milano bene, in carcere per una *challenge* finita male dopo una serata in discoteca a consumare ecstasy. Personaggi di per sé non cattivi, ma che si trasformano per una concatenazione di eventi, a causa del loro status d’origine, in *teneri assassini*<sup>12</sup>. Dal viaggio nel furgone cellulare della polizia penitenziaria, fino all’ingresso all’interno della cella sul mare, scatta per il pubblico il meccanismo a specchio della *sottrazione della libertà*.

La sottrazione di libertà si traduce in una esperienza di dolore corporale, che viene fuori dalla comunicazione. Il contatto col mondo esterno è tagliato e si rischia l’isolamento. Al corpo, già segregato e violato, viene negata la libertà di comunicazione. La detenzione nega tutti gli usi comuni del corpo e del verbo. Il corpo del detenuto, per sopravvivere, deve arricchirsi di nuovi linguaggi e sperimentarli sulla propria carne – sostiene Pisanti (2011: 40).

### 3. L’ITALIANO (O GLI ITALIANI) DELLE PERIFERIE

La lingua delle periferie presenta un’interferenza più o meno forte, nella prosodia, nella fonetica e nel lessico, del dialetto in contesti regionali di italiano neostandard o di italiano dell’uso medio, con costruzioni poco sorvegliate, che spaziano dal registro colloquiale al triviale – la presenza di turpiloquio e malapropismi appare talvolta identitaria e assume di per sé le caratteristiche di una norma alternativa. Inoltre, si assiste alla frammentarietà del discorso, nel quale la semantica prevale pragmaticamente sulla sintassi (Sabatini, 1985). In particolare, nel Nord-est, nel Sud e Centro Italia, e nelle comunità multietniche, si assiste al *code-mixing* tra italiano regionale marcatamente segnato in senso locale e dialetto che tende ad avere un peso almeno paritario, quando non sono coinvolte una o più lingue straniere. La forma tende a una brachilogia degli enunciati, con ellissi, *zero dubbi*, aferesi, soprattutto in contesti apertamente triviali (*sto cazzo, sto coglione, sta merda*), impliciti del discorso, utilizzo di deittici ed elementi non lessicali, come le interiezioni – oggetto nella musica rap, insieme alle onomatopee e agli ideofoni, di un impiego fonosimbolico per fini stilistici<sup>13</sup>. Al di là dell’accento regionale, la pronuncia rapida e trascurata dell’italiano di periferia rivela un parlato allegro, che sfrutta giovanilismi talvolta inadeguati al contesto (Berretta, 1994), come *bella!* (forma di saluto che è l’ellissi di *bella zio!*, dei sobborghi milanesi) ed espressioni legate al gergo della malavita, *’a robba* (la droga), *’o sistema* (la vita criminale), *rutto* (il traditore).

#### 3.1. *La periferia milanese e la gang sudamericana*

Gli autori della serie *Blocco 181* scelgono il *code switching* tra italiano e spagnolo d’America nell’articolazione in via d’opera di discorsi non pianificati, proponendo un *parlato simulato*<sup>14</sup> vicino a quello reale, colorito di tratti che riproducono le comunità idiomatiche rappresentate (Setti, 2012). Le attività della gang sudamericana *La Misa*<sup>15</sup> (la massa)

<sup>12</sup> La locuzione sostantivale, *Teneri assassini*, è riconducibile a due saggi esaustivi sul tema: De Cataldo, 2005; Sales, 2021.

<sup>13</sup> Sull’argomento si segnala la ricerca di Mirabella-Riga, in corso di stampa.

<sup>14</sup> Per la definizione della tipologia di parlato nella fiction italiana si rimanda a Dardano, 1994.

<sup>15</sup> *La misa* nel gergo della criminalità organizzata italiana assume un significato differente: è ‘la matrigna’, come rilevato da Mirabella (1910: 350).

veicolano una serie di ispanoamericanismi appartenenti al gergo criminale e alla lingua della *comuna*<sup>16</sup> (per l’analisi delle voci si prende come riferimento il DRAE, Diccionario de la Real Academia Española). Si parte dai ruoli nella consorteria: *palabrero* (sostantivo esclusivamente maschile, data la natura patriarcale della gang, che identifica il capo, colui che può parlare su ogni questione e al di sopra di tutti); *segundero* (anche questo è sostantivo solo maschile, poiché identifica il vice del *palabrero*, il reggente che sostituisce il capo poiché in stato di detenzione); *pandilleros* (sono i componenti della gang); *perro* (è l’espressione equivalente di *bro* o *compare*, il compagno dal sicuro affidamento). Non mancano epiteti da riservare ai nemici della gang, come *pendejo* (stupido), *hey loco!* (hey pazzo!) e l’ormai celebre locuzione di turpiloquio *hijo / hijo de puta*. Come nella tradizione delle comunità latine, il soprannome assume un forte valore connotativo della persona. Ritroviamo *Siguanaba*<sup>17</sup>, destinato alla donna di maggior carisma all’interno della famiglia (nella serie è Bea), *pulga* (pulce), che assume una forma diminutiva, *pulguita* (piccola pulce) – espressione destinata al componente più giovane della gang –, e *bicha* (‘insetto’ in spagnolo, ma che appare come una versione salvadoregna dell’anglicismo *bitch*<sup>18</sup>), che le ragazze del *barrio* pronunciano tra di loro in segno d’affetto. Osservando la paremiologia, spicca l’espressione fraseologica *hombre hecho y derecho* (un uomo tutto d’un pezzo, inteso come persona di parola, dalla grande levatura morale verso i propri compagni, spiegazione data dal personaggio di Bea nella serie). All’interno della narrazione, i conflitti etnici tra La Misa e gli uomini di Rizzo vengono esacerbati da frasi di odio pronunciate dal *segundero*, Victor, mentre festeggia in maniera sfrenata con alcolici e cibarie: «e anche questo finisce sul conto degli italiani». Il milanese scelto dagli autori è espresso essenzialmente da tre personaggi, Ludo, Rizzo e Lorenzo, che rivelano a livello fonetico poche tendenze dell’italiano regionale meneghino, come l’allungamento delle vocali toniche nella posizione finale e la pronuncia aperta della lettera ‘e’ anche davanti a una consonante rafforzata (accade in parole come *freddo*, *capelli*, *quello*)<sup>19</sup>. Il meccanismo dello spaccio nel capoluogo lombardo, che parte dal Blocco e si estende nelle vie nevralgiche della metropoli, fa emergere una serie di gergalismi come sinonimi di ‘cocaina’, venduta *al pezzo* – che corrisponde a un grammo da circa cinquanta euro –, neologismi semantici rispetto all’italiano standard: i sostantivi femminili *bomba*, *barella*, *merce* (la cocaina di valore

<sup>16</sup> Riguardo al termine *comuna*, diffusosi in tutto il mondo durante gli anni del contrasto della Drug Enforcement Administration al narcotrafficante colombiano Pablo Escobar, il Collegio Internazionale della Consolata per le missioni estere ne dà una definizione storica: «Questo conglomerato urbano nacque dalle invasioni prodotte alla fine degli anni Settanta da chi viveva nelle periferie della città (come il Basurero Moravia) e cercava un luogo dove costruire una casa e un futuro. Gli ultimi, i dimenticati, gli emarginati, cominciarono ad occupare appezzamenti di terra appartenuti in passato a grossi latifondisti caduti in disgrazia e che non potevano più pagare le tasse sulle loro proprietà» [<https://www.rivistamissioniconsolata.it/2021/10/01/luniverso-umano-della-comuna-13/>].

<sup>17</sup> È una figura mitologica femminile del Sudamerica. La leggenda citata nella serie è quella di El Salvador, che concepisce Siguanaba come una giovane contadina che riesce a diventare regina utilizzando il suo fascino e l’arte della stregoneria, facendo innamorare Yeisun, figlio di Tlaloc, re nahualt. Quando suo marito parte in guerra, Siguanaba istaura relazioni carnali con altri uomini, generando il figlio del peccato, Cipitio (Fernandez-Poncela, 1995).

<sup>18</sup> Nel DRAE *bicha*, etimologicamente dal latino *bestia*, vale in vari significati ed è connotato in senso locale proprio in El Salvador («4. f. despect. coloq. El Salv. Y Hond. ‘niña, muchacha’ / 5. f. coloq. El Salv. *novia* ‘mujer que mantiene una relación amorosa con otra persona’»); la sovrapposizione con l’inglese *bitch* potrebbe essere paretimologica.

<sup>19</sup> S. Morgana, *Milano, l’italiano di*, Enciclopedia Treccani on line, 2011, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-milano\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-milano_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)].

commerciale medio-alto), e la locuzione sostantivale *piscia di gatto* (di valore medio-basso, probabilmente chiamata così perché di color giallino). Nella Milano da “sniffare”<sup>20</sup>, il *cavallino*, il corriere della droga, che comunica con SMS su vecchi cellulari criptati, non può permettersi di *bucare*, verbo transitivo indicante il fallimento di una consegna. Spesso, nomi propri subiscono il passaggio a nome comune per l’identificazione sarcastica di un soggetto<sup>21</sup>: *Bocconi* (il figlio di papà che si fa vedere nella periferia); *Ciccio* (per richiamare l’attenzione di qualcuno ritenuto inferiore); *Marocco* (per rivolgersi a una persona magrebina); *Sudamerica* (per rivolgersi a una persona sudamericana). Un nome comune, *vacca*, identifica altresì la donna dedita alle faccende domestiche e alla cura della prole, che in silenzio conduce la stessa vita demandando la guida della famiglia all'uomo. Tra i giovanilismi si segnala la domanda di cortesia in forma ellittica *com’è?* (in luogo di ‘come stai?’) e reazioni rabbiose con frasi triviali: *mi scoppio il cazzo!* Non mancano richiami alla comunicazione mafiosa, con il sostantivo dispregiativo *infame* (per il traditore) e *gli amici*, gergalismo che nomina i grossisti della cocaina, nella fattispecie una ’ndrina di ’ndrangheta egemone a Milano. Una serie di frasi infinitive (infinito + articolo + sostantivo / infinito + preposizione semplice) compone il gruppo di locuzioni verbali di periferia: *stare al palo* (essere bloccati negli affari), *smontare il circo* (costringere la gang rivale ad abbandonare il quartiere); *salvare il culo e coprire il culo* (aiutare un compagno in difficoltà); *stappare gli appartamenti* (fare irruzione in un appartamento per furto o per un’occupazione abusiva); *fare il botto* (riuscire in un colpo dalla forte resa economica); *tirare su* (guadagnare nell’attività criminale).

### 3.2. Il romanesco da borgata a Città Palazzo

La lingua della serie *Christian* si esprime con un *code-mixing* tra romanesco e italiano, esibendo i tratti caratteristici del romanesco spregiudicato, proprio di *Romanzo criminale* e *Suburra*<sup>22</sup>. Ritroviamo qui rappresentate tutte le caratteristiche del continuum romanesco<sup>23</sup>, con tendenze fonetiche consolidate come lo scempiamento della consonante ‘r’ (*guera*), la pronuncia intensa della consonante ‘m’ (*nummero*) e l’aferesi dell’articolo indeterminativo<sup>24</sup>. Spaziando nel lessico della serie ritroviamo: l’articolo determinativo *er* («er coso», «rompe er cazzo»), anche nella preposizione articolata *ar* («con le pezze ar culo»); l’interiezione *ahò!*; l’esclamazione *dajel!*; l’imprecazione ellittica *tacci tua!*; il troncamento dell’ultima sillaba dei verbi infiniti, *annà, crepà, diventà, dì, incomincia, liberà, magnà, pensà, perdonà, ragionà, rompe, sahvà, sentì*; la caduta della prima sillaba se la parola comincia per vocale, *’mpicci* (problemi), ricorrente per l’articolo indeterminativo (ad esempio nella manifestazione di

<sup>20</sup> Il *claim* della serie, esposto già dal primo episodio della prima stagione, è «A Milano se il crimine non si vede, non esiste»; ‘la Milano da sniffare’ appare come un’evoluzione dello slogan pubblicitario ideato nel 1985 da Marco Mignani per la réclame dell’Amaro Ramazzotti (sulla storia della pubblicità si rimanda alla lettura dell’articolo di E. Santolini, *L’uomo che inventò la Milano da bere*, da *Stampa*, primo aprile 2008).

<sup>21</sup> Riguardo al fenomeno linguistico si rimanda a Migliorini, 1927.

<sup>22</sup> Prodotta da Cattleya, Netflix e RAI Fiction, è tratta dall’omonimo romanzo di Giancarlo De Cataldo e Carlo Bonini. Nata da un’idea di Daniele Cesaranò e Barbara Petronio, è stata diretta da Michele Placido, Andrea Molaioli e Giuseppe Capotondi. Tra il 2017 e il 2020, sono andate in onda tre stagioni e ventiquattro episodi complessivi da circa cinquanta minuti. Nel 2023 è uscito uno spinoff trasmesso da Netflix, *Suburra terza*.

<sup>23</sup> Per l’analisi dei termini romaneschi si prende come riferimento il *Vocabolario del romanesco contemporaneo*, D’Achille e Giovanardi, 2023.

<sup>24</sup> P. D’Achille, *Roma, italiano di*, Enciclopedia Treccani on line, 2011,  
[[https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)].

approvazione, *te sta ’na bomba e l’apprezzo ’na cifra*). Sono presenti termini e locuzioni regionali oggetto di esclamazioni enfatiche, *strigni!* (sbrigati), *capoccia e core* (i due sostantivi dei quali il boss di quartiere deve dotarsi per comandare), *frocio* (omosessuale), *porello* (poveraccio), *sti cazzo!* (chi se ne frega), *te gonfio e te sfonno* (due minacce di pestaggio) e *da paura!* (mitico!). Si segnalano inoltre vocaboli legati al quotidiano della sfera criminale: i sostantivi *fraté* (il compagno di banda), *frullino* (il piccolo flessibile per lo scassinamento) e *guera* (il momento della faida nel quartiere); i verbi frasali *finire sotto* (essere nel braccio mortale della tossicodipendenza), *ce rimani* (morire: il clitico *ce* rafforza il rischio dell’operazione criminale ideata); le frasi fatte *ha visto le brutte* (colui che lotta tra la vita e la morte) e *te rode er culo* (per schernire un rivale invidioso degli affari altrui). Fuori dal romanesco e dall’italiano, spicca nella serie l’esclamazione inglese *let’s move!*, il segnale lanciato dal nigeriano Taribo ai suoi uomini per l’assalto al quartiere. A Città Palazzo si odono due sintagmi nominali significativi: *er mezzo prete*, espressione con la quale viene definito Matteo dalla comunità di Città Palazzo, dato che non hanno preso i voti; *er principe mio*, sintagma pronunciato da Rachele verso Christian, che rende ufficiale la loro relazione, equivalente della combinazione *a donna mia*. Non mancano malapropismi come *Greta Turbo*, storpiatura di ‘Greta Thunberg’ (citata da Rachele per antonomasia riguardo alle rivoluzioni nate dal basso), e *se ero Christian me guarirei*, esempio di «italiano delle scritture esposte» nella periferia, dove messaggi murali spontanei e motti popolari sono opera spesso di giovani semicolti, che consegnano la prospettiva dei muri pubblici come estensione del pensiero individuale e collettivo (D’Achille, 2019b). Dal punto di vista pragmatico, non mancano pillole di saggezza proferite dal protagonista, come il modo di dire *Roma non s’è fatta con un giorno*<sup>25</sup>, proferito per richiedere fiducia e pazienza nella costruzione dell’*utopia coatta*. Il *santo boss*, che riceve i suoi concittadini per i miracoli, rimane colpito da una richiesta su tutte da parte di un uomo di mezz’età: *vorrei smettere de rubà*. Appare altresì un esempio di slogan pubblicitario da marketing politico, diffuso con una variazione diamesica dalla segreteria telefonica dell’agenzia per gli alloggi di Città Palazzo, creata da Rachele: «agenzia da Rachele, per darti tutto quello che meriti». Lo scarto diastratico tra centro e periferia si concretizza nella serie attraverso i dialoghi dei personaggi di Città Palazzo con l’uomo del Vaticano, Marco. Il registro forbito di quest’ultimo si scontra col registro informale, talvolta triviale, dei suoi interlocutori. Nel dialogo riportato di seguito, che focalizza il momento cruciale della serie, Marco cerca di convincere Rachele, servendosi di tecniche manipolatorie, a tradire Christian per il bene dell’umanità. La differenza espressiva è tangibile, se non altro per l’alternanza italiano – dialetto:

Rachele: *Però mo me sento bene, me sento proprio diversa. Ma come hai fatto?*  
Marco: *Diciamo che ci sono abituato.*  
Rachele: *A fa che? A fa guarì le persone?*  
Marco: *E a comprenderle.*  
Rachele: *Se pure te nun riesci a parlà vor dì che è preoccupante, eh.*  
Marco: *C’è un... c’era un prete, lui è stato il primo a capire la vera essenza di Christian.  
Era un prete esorcista e aveva capito che le cose sono diverse da quelle che sembrano.*  
Rachele: *Che vor dì?*  
Marco: *In Christian c’è qualcosa di oscuro. Nelle Scritture si legge “colui che si innalza*

<sup>25</sup> Si tratta di una variante del modo di dire *Roma non è stata costruita in un giorno*. Sulla fraseologia e la paremiologia legate a Roma si rinvia a Gagliani-Masciullo, 2024.

*al di sopra di tutto ciò che chiamiamo Dio, per virtù di Satana”, lo sai questo che significa?  
Lo sai a cosa si riferiscono?*

Rachele: *No, e non lo voglio nemmeno sapé.*

Marco: *All’anticristo.*

Rachele: *Ma che cazzo stai a dì?*

Marco: *La verità, Rachele, non si fida di nessuno come di te. Se gli vuoi bene, se ti vuoi  
bene, aiutami. Va fermato, adesso.*

Rachele: *Te me stai a chiede de tradì Christian?*

Non manca il contrasto tra ambiente criminale di tipo patriarcale e figura femminile negli affari. Quando Christian incontra il figlio di un latitante di Cosa nostra, per guarire il padre capomafia in cambio di soldi, questi gli fa un discorso minaccioso sui *quaquaraquà* (‘persone di scarso affidamento’, espressione veicolata da Leonardo Sciascia con il romanzo *Il giorno della civetta* (Sciascia, 1961). Rachele prende le difese del suo uomo, le si fa notare sarcasticamente che nel sistema mafioso non dovrebbe parlare:

Mafioso siciliano: *Mio padre è sempre stato rispettato da tutti, pure da quelli che lo  
volevano morto. Nessuno si è mai permesso di prenderlo per il culo.*

Rachele: *Guarda che Christian non prende per il culo proprio nessuno.*

Mafioso siciliano: *Ho chiesto come si faceva il sugo per caso? Eh?!*

### 3.3. *Il napoletano del rione e la morale camorrista*

La dimensione testuale della serie *Mare Fuori*, composta da dispositivi di *innovatio* e *repetitio*, propone suggestioni rappresentative per gli adolescenti italiani, che si immedesimano col vissuto dei protagonisti: la narrazione «trascina fuori dallo schermo, nella scansione del quotidiano, i topoi del testo stesso, per fare in modo che il racconto prosegua», citando un meccanismo evidenziato da Bernabei (2011: 65). Capacità che ha permesso la replica del messaggio attraverso un approccio crossmediale, che ha dotato di una dimensione transmediale l’opera, grazie alla trasposizione eterogenea in differenti media: il teatro, con *Mare Fuori il musical* (diretto da Alessandro Siani); la musica, con la diffusione della colonna sonora sulle piattaforme Spotify e Amazon Music, che propongono una playlist inaugurata dalla sigla ‘O Mar For di Stefano Lentini e Matteo Paolillo; il romanzo *Mare fuori. Le forme dell’amore* (2024); attraverso la capillare attività di *merchandising*. Pertanto, la lingua del rione – che porta a contatto quartieri agli antipodi come Forcella e Posillipo, e replica espressioni truci ed evocative di Scampia e Secondigliano nella serie *Gomorra* – viene arricchita da scelte lessicali, diventate di tendenza sui social network, poiché percepite dagli adolescenti di tutta Italia come tormentoni. Un linguaggio «furbesco seriale», che mescola il dialetto e l’italiano regionale della Campania, riportando in parte le peculiarità del gergo, verso l’incomprensibilità dei termini al di fuori del gruppo di appartenenza, con il vincolo di segretezza, nel solco delle regole dei linguaggi settoriali (Variano, 2019). A livello fonetico spadroneggia un’incontrollata interferenza con il dialetto anche quando i personaggi napoletani si esprimono in italiano: essi esprimono in maniera indistinta la vocale finale, anche per una velocità dell’eloquio talvolta sostenuta, rafforzando spesso le consonanti intervocaliche ‘b’ e ‘g’, e le consonanti ‘b’, ‘p’, ‘s’, interrompendo talvolta i nessi consonantici con una vocale: (*pisichiatra*)<sup>26</sup>. Tra le forme lessicali più diffuse citiamo:

<sup>26</sup> N. De Blasi, *Napoli, italiano di*, Enciclopedia Treccani on line, 2011,  
[[https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-napoli\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-napoli_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)].

i sostantivi *cardillo* (il messaggero del boss), *guaglione* (ragazzo), *fratəmə* (amico fraterno), *magnamerda<sup>27</sup>* (espressione delle comunità rom che identifica i traditori della famiglia), *munnezzə* (persona infima), *pucchiacca* (l’organo sessuale femminile, citato anche con l’espressione sinonimica *fessa*), *cessə* (persona sgraziata, soprattutto nell’esclamazione *’sta cessə*) e *tarantelle* (termine ricorrente nel linguaggio di Genny Savastano e Ciro Di Marzio in *Gomorra*; l’atto di generare scompiglio con azioni incaute che alterano gli equilibri dell’ordine relazionale o territoriale); la forma verbale *pazzicare* (giocare, divertirsi); la locuzione sostantivale *capa fresca* (testa calda); le locuzioni verbali *crisciuto mmiez’ a via* (il ragazzo del rione), *teni’ o fierrə* (avere una pistola) e *quillə m’è frate* (ho una profonda amicizia nei suoi confronti); le forme interrogative *’o vero fai?* (fai sul serio?) ed *è ’o vero?* (è vero?); le esclamazioni dal tono enfatico *jamme bellə!* (andiamo!, sbrighiamoci!) e *che spaccimmə!* (che schifo!, che disastro!). Tra le tante manifestazioni di turpiloquio esternate dai personaggi segnaliamo *bucchina* (puttana), *a capicazzə* (di una cosa fatta male) e forme simili all’italiano come *strunzate*, *pezzə e mmerda* e *m’avete rottə o cazzə*. Osservando l’onomastica della serie, l’attenzione va su soprannomi come *chiattillo* (colui che è ricco e ostenta i propri averi), *chiattone* (persona in sovrappeso), *picura* (persona codarda, inetta), *punto e virgola* (persona dall’andatura claudicante a causa della zoppia) e *walking dead<sup>28</sup>* (uomo che ha ricevuto una condanna a morte). I giovani detenuti prendono confidenza con *’o sistema*, la vita criminale, che porta in dote la morale camorrista. Il soggetto degno di considerazione e rispetto è colui *ca tene’ e pallo*, intendendo specificamente il coraggio di uccidere e di non tradire il compagno di cella: «meglio la zampa di un cane che la mano di un infame», sostiene nella serie Pino – giovane detenuto che uccide il compagno della madre proprio perché portava l’animale di famiglia nei combattimenti clandestini tra cani. Vige nell’IPM il codice carcerario tradizionale, il nonnismo, istituito dall’erede del clan Ricci, condizione che porta il milanese Filippo a richiedere soldi al padre durante l’orario di visita per soddisfare i comandi del camorrista:

Papà di Filippo: *Perché fai così?*  
Filippo: *Perché sono nella merda... mi servono soldi.*  
Papà di Filippo: *Per fare cosa?*  
Filippo: *Regali. È così che fanno i camorristi, no?*

Proprio il personaggio di Filippo – ragazzo dall’ottima istruzione, di famiglia agiata –, che utilizza un registro sempre adeguato alla situazione comunicativa, entra in rotta di collisione linguistica coi parlanti di periferia, come Pino *’O pazzə*. Il giovane detenuto napoletano accoglie il nuovo arrivato quasi fosse uno straniero, prendendosi una confidenza maleducata, a tratti provocatoria, davanti al poster di una donna nuda. Lo scarto diastratico, in questo caso (stagione 1, episodio 2), oltre a palesarsi con la marcatura diatopica, è affidato all’aspetto pragmatico della differente gestualità (composta da parte di Filippo, vistosa per Pino):

Pino: *Bella, eh? Bella pucchiacca. Non te piacciono ’e femmene. Nun te arrapi?*  
Filippo: *Sì, sì. Mi piacciono.*

<sup>27</sup> Nella serie l’epiteto è rivolto a Naditza da parte di suo padre, che l’aveva venduta in sposa al cugino, secondo la tradizione della propria famiglia rom; la ragazza aveva però rifiutato il legame combinato.

<sup>28</sup> Si tratta di una citazione della serie televisiva *The Walking Dead*, ideata da Frank Darabont e tratta dall’omonima *graphic novel* di Robert Kirkman, nella quale si assiste alla lotta umana contro gli zombie.

Pino: *Di dove sei tu? A chi appartieni?*  
Filippo: *A nessuno.*  
Pino: *A nessuno? E tieni erba, le pasticche, tieni qualcosa?*  
Filippo: *Le pasticche? Non le tengo le pasticche.*  
Pino: *Allora vattinne, sì nu povero a Dio!*

Lo scontro tra Carmine 'O piecora – proveniente dal clan Di Salvo –, che vive un'epifania criminale in carcere, e Ciro Ricci, si concretizza attraverso frasi assiomatiche: «ca nun ce sta posto pe' e piecure, solo per i lupi, Carminié» (rivolto da Ciro a Carmine nel primo confronto faccia a faccia in carcere); «dite a mio padre che non ho avuto paura» (pronunciato da Ciro mentre viene ucciso da Carmine). Nella narrazione, si assiste alla storia d'amore sofferta tra Carmine e la sorella di Ciro, Rosa Ricci, soprannominata 'Tarante', alla quale 'O piecora rivolge una frase d'amore dialettale della tradizione napoletana: «'Tarante', pittammelə 'nsiemə 'sto futurə» (Tarantella, dipingiamolo insieme questo futuro).

#### 4. LINGUAGGIO PARAVERBALE ED EXTRAVERBALE

La sigla, appartenente alle strategie d'esordio del prodotto seriale, rappresenta a pieno titolo il paratesto. In tal senso, analizzando le scelte stilistiche di *Blocco 181*, possiamo affermare che «la serialità sembra paratestualizzarsi sempre di più, superando i confini prestabiliti», come già osservato da Perna (2011: 254). Nei titoli di testa gli emblemi di Milano, la Madonnina e la Borsa di Piazza Affari, diventano proprietà de La Misa: sulla metropoli aleggia un *wrestler* mascherato, che ricorda Rey Misterio, lottatore di origini messicane. Anche Silvio Berlusconi sembra in trappola, sequestrato e tatuato sul volto con simboli indios. In *Blocco 181* i titoli di coda comunicano la cultura hip hop<sup>29</sup>: si alternano brani significativi di rapper della scena italiana – Salmo, Marracash, Guè, Jake La Furia, Ernia, Noyz Narcos, Lazza, Rose Villain, Baby Gang. *Mare Fuori* nella sigla punta tutto sulla hit, 'O Mar For, con un'alternanza di fotogrammi opachi e nitidi dei personaggi, che si alternano a immagini del carcere e delle viste mozzafiato sul Vesuvio. Il *guaglione* del *sistema* ha abbandonato la scuola, ma punta alla Reggia di Caserta, emblema del potere regale in Campania. La musica neomelodica napoletana si alterna alla trap: il successo della lingua del rione viaggia in parallelo fuori dalla serie ai testi di Geolier, che diffondono il dialetto napoletano nella fascia di età nazionale 8-23 anni. La serie *Christian* adotta dei titoli di testa minimali, con una croce a campeggiare, che, unitamente all'immagine del santo boss con le mani fasciate, richiama al culto di Padre Pio. La cultura cattolica si afferma anche attraverso la numerologia: la santissima trinità e i sette vizi capitali vengono citati con il gioco di carte del tresette. Nei tre prodotti culturali studiati, inoltre, vari oggetti simbolici comunicano il senso appartenenza e i ruoli di potere: la spada del *palabrerò*, che serve per punire i traditori e dividere il cibo nelle festività della gang; l'anello del boss di Città Palazzo, che comunica la padronanza sul quartiere; rosari e croci d'oro, spesso indossate dagli adolescenti per segnalare l'appartenenza a una famiglia criminale. Riguardo alla ritualità e al gesto, nei tre contesti narrativi si evince la prova che l'iniziato deve superare per entrare nell'organizzazione criminale, un plausibile «denominatore comune fra il mondo narrativo e il mondo reale», prendendo in esame Bandirali-Terrone (2012: 68): per La Misa subire un pestaggio davanti all'intera comunità; per la banda di Lino

<sup>29</sup> Oltre alla direzione artistica di Salmo, a rafforzare l'apporto del mondo hip hop, che aggiunge autenticità alla serie, sono i camei dei rapper Ensi, Massimo Pericolo e Big Mama.

punire un inadempiente con un pestaggio; per la camorra uccidere un “traditore”. Un aspetto ricorrente, infine, è legato alla prossemica dei personaggi con la distanza interpersonale che diventa oggetto di possesso. Dalle reazioni rabbiose dei ragazzi di *Mare Fuori*, che esprimono le loro minacce a un centimetro dal viso del rivale – alla stregua di Ciro Di Marzio e Genny Savastano in *Gomorra* –, alla persuasione mentale di Ricardo su Bea, che prendendole il collo e avvicinandola al suo viso, le dice occhi negli occhi: «la Misa è dentro di te e non puoi scappare da quello che sei». Un dominio psicologico del corpo altrui che si riverbera sui sentimenti, come osservato da Roberto Saviano: «Lo è soprattutto nei sentimenti perché assoggettando i corpi si prende di fatto possesso anche dei sentimenti. Non è possibile sottrarsi, l’appartenenza al clan è anche questa»<sup>30</sup>.

## 5. CONCLUSIONI

Da quanto abbiamo avuto modo di vedere, questo articolo, che sviluppa i prolegomeni di uno studio sull’italiano di periferia, presenta almeno una conclusione provvisoria, scontando alcuni limiti<sup>31</sup>: la città di Milano sembrerebbe il laboratorio linguistico nel quale si ha piena contezza di questa varietà nascente, poiché essa evidenzia un maggiore distacco espressivo tra centro e quartieri periferici – come accade alle *banlieues* francesi (Parigi, Marsiglia, Lione) e inglesi (Londra, Birmingham), sulle quali esiste un’ampia letteratura sociolinguistica. L’italiano delle periferie è oggi un crogiolo di culture, che nel loro confronto rinnovano la lingua parlata. L’attualità socioculturale della metropoli meneghina, spesso oggetto di disordini e atti di violenza nelle zone ritenute marginali, porta le cronache italiane a parlare proprio di «effetto banlieue»<sup>32</sup>. Sulla falsariga dei criteri di osservazione adottati per il capoluogo di regione lombardo, altre città ampiamente popolose come Roma e Napoli – in virtù della rappresentazione delle tre macroaree, Nord, Centro e Sud –, possono manifestare un italiano di periferia degno di tale definizione, che però è segnato da caratteristiche diatopiche molto più evidenti, dovute alla maggiore vitalità dei dialetti locali. Una condizione che rende più labile il confine tra centro e zone periferiche. Riguardo alla diffusione dell’italiano di periferia attraverso l’italiano trasmesso e al suo ingresso nella lingua della fiction, si assiste a un nuovo processo creativo: si ribaltano, in funzione di un iperrealismo, le finalità dello *script*, che in passato erano strutturate più sulle esigenze degli autori e del *format*, non apparendo la rappresentazione realistica dell’italiano parlato<sup>33</sup> nella società contemporanea (de Fazio, 2010). La serialità *crime drama* di oggi risponde al «nuovo concetto di “infinità del testo”: il testo assume i ritmi e i tempi di quella stessa quotidianità entro la quale (e finalizzato alla quale) si muove», citando Umberto Eco (2008: 99). È proprio la concatenazione di tipo sintagmatico<sup>34</sup>, della quale i prodotti seriali esaminati in questa sede sono dotati, che

<sup>30</sup> A. Gagliani, *Saviano e l’eros dei mafiosi*, «I boss, insieme ai corpi, si prendono i sentimenti», Intervista a Roberto Saviano, «Corriere del Mezzogiorno», 28 luglio 2024.

<sup>31</sup> Da una parte i dati sono ancora esigui, dall’altra si tratta di un italiano riprodotto, non certo di uno studio sul campo nei quartieri di periferia.

<sup>32</sup> C. Giuzzi, *Cosa sta succedendo al Corvetto, come fermare l’«effetto banlieue»: le fake news su TikTok, il rischio di infiltrazioni dell’area anarchica*, «Corriere della Sera», 29 novembre 2024, [<https://shorturl.at/gYmRT>].

<sup>33</sup> Sull’italiano ibridato del terzo millennio televisivo si rimanda alla nuova edizione del cardinale volume *Lingua italiana e televisione* di I. Bonomi e G. Alfieri, 2024.

<sup>34</sup> Un concetto chiave espresso da Veronica Innocenti, che afferma il superamento della replicabilità: «Il personaggio non è l’occorrenza ripetuta di un *type* ideale stabile, bensì un elemento puntuale collocato in un continuum, un segmento inserito in modo forte in una concatenazione di tipo sintagmatico. Il testo postmoderno afferma il superamento della replicabilità a favore di una concatenazione seriale, che conta

affinano le capacità cognitive del pubblico, in passato disabituato alla trama multipla e oggi educato alla complessità – necessariamente anche linguistica, verso l’esplorazione delle varietà dell’italiano (Grasso, 2008).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G., Bonomi I. (2024), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.
- Aprile M, de Fazio D. (2010), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo Editore, Lecce.
- Aprile M. (2021), *Manuale di base di linguistica e grammatica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Bandirali L., Terrone E. (2012), *Filosofia delle serie TV dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis Edizioni, Roma.
- Barra L., Brambilla P., Innocenti V. (2024), *La televisione italiana. Storie, generi e linguaggi*, Pearson, Milano.
- Bernabei V. (2011), “La serialità nell’epoca della cultura partecipativa”, in Brancato S. (a cura di), AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- Bernardelli A. (2016), “Etica criminale, le trasformazioni della figura dell’antieroe nella serialità televisiva”, in *Between*, vol. VI, n. 11, maggio 2016, pp. 1-20.
- Berretta M. (1994), “L’italiano contemporaneo”, in Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Laterza, Bari, vol. I, pp. 239-270.
- Brancato S. (2011), “Le narrazioni post-seriali. Il mondo nuovo della fiction-tv”, in Brancato S. (a cura di), AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- Chichi M. (2024), *Geraci Siculo. DATOS 3*, DATOS, Palermo, 2024.
- D’Achille P. (2019a), *Pasolini per l’italiano, l’italiano per Pasolini*, Edizioni dell’Orso, Alessandria.
- D’Achille P. (2019b), *L’italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.
- D’Achille, Giovanardi (2023), *Vocabolario del romanesco contemporaneo*, Newton Compton Editori, Roma.
- Dardano M. (1994), “Profilo dell’italiano contemporaneo”, in L. Serianni, P. Trifone, *Storia della lingua italiana*, Laterza, Bari, vol. II., pp. 343-430.
- De Cataldo G. (2005), *Teneri assassini*, Einaudi, Torino.
- Di Martino C. (2011), *Dal serial killer al serial fiction (e viceversa)*, in Brancato S. (a cura di), AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- DRAE = Real Academia Española (RAE) / Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), *Diccionario de la lengua española* [versión electrónica], actualización 2023, (<https://dle.rae.es/>).

---

più della ripetizione», secondo Innocenti (2012: 70).

- Eco U. (2008), “L’innovazione del seriale”, in V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipo Libri, Bologna, 2012.
- Fernandez-Poncela A. M. (1995), “Las niñas buenas van al cielo y las malas... Género y narrativa oral tradicional”, in *Nueva Sociedad*, n. 135, pp. 104-115.
- Forster E. M. (1991), *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano, 1991.
- Gagliani A., Masciullo M. S. (2024), “Tutte le strade portano a Roma – Proverbi e modi di dire sulla Città Eterna”, in *Lingue e Linguaggi*, Vol. 62, 2024.
- Glessgen M. D. (2012), *Linguistique Romane – Domaines et méthodes en linguistique française et romane*, Armand Coline, Paris.
- Grasso A. (2008), “Il telefilm fa bene”, in V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipo Libri, Bologna, 2012.
- Innocenti V., Pescatore G. (2012), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipo Libri, Bologna.
- Migliorini B. (1927), *Dal nome proprio al nome comune*, Olschki, Firenze, 1968.
- Milano E. (2007), “‘Lingua’ e ‘dialetto’ nei Quartieri Spagnoli: una prospettiva individualistica”, in *Bollettino Linguistico Campano*, 11-12, pp. 163-189.
- Mirabella E. (1910), *Mala vita – gergo camorra e costumi degli affiliati*, Arnoldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1984.
- Mirabella M., Riga A. (in stampa), «Siamo figli dello skrt». *Sugli elementi fonosimbolici della musica rap italiana contemporanea*, Quaderni del Dottorato in Studi Umanistici dell’Università di Palermo, Palermo University Press, Palermo.
- Nesi A. (a cura di) (2013), *La lingua delle città. Raccolta di studi*, Cesati, Firenze.
- Perna S. (2011), “Tagli nel flusso. I titoli di testa nella serialità televisiva”, in, AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- Pisanti A. (2011), “L’evasione degli ultracorpi”, in Brancato S. (a cura di), AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- Sabatini F. (1985), “L’«italiano dell’uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus G., Radtke E., *Gesprochenes Italienisch*, pp. 84-154.
- Sales I. (2021), *Teneri assassini – Il mondo delle babygang*, Marotta&Cafiero Editori, Napoli.
- Saviano R. (2006), *Gomorra*, Mondadori, Milano.
- Setti R. (2012), “Primi sondaggi sul lessico televisivo dei programmi Rai”, in *Linguaggi dei media*, Accademia della Crusca.
- Variano A. (2019), “Il furbesco della fiction. La lingua di Gomorra – La serie”, in *Lingue e Linguaggi*, n. 30, pp. 285-305.

## ABSTRACT

L'intervento intende stabilire i prolegomeni di una nascente subvarietà della lingua nazionale, il socioletto che proponiamo di chiamare *italiano delle periferie*, attraverso l'analisi dei corpora di tre serie tv *crime drama* che sviluppano la narrazione in quartieri italiani *off limits*, presentando la cultura dei *villains*: *Blocco 181* (Milano), *Christian* (Roma) e *Mare Fuori* (Napoli). L'asse diafasico si incrocia qui con quello diastratico, secondo il metodo di studio del *langage des banlieues* di Parigi, che traccia il linguaggio di esseri umani emarginati, vittime di pressioni sociali, in un tessuto multiculturale nel quale la dimensione abitativa è l'agglomerato popolare, definito *quarto mondo*, incline al degrado e alla criminalità.

The article intends to establish the prolegomena of suburban Italian, through the analysis of the corpus of three crime drama TV series which develop the narrative in off-limits Italian neighborhoods, presenting the culture of *villains*: *Blocco 181* (Milan), *Christian* (Rome) and *Mare Fuori* (Naples). The research is based on a linguistic variation of Italian that crosses the diaphasic and diastratic axis, according to the study method of the *langage des banlieues* of Paris, which traces the language of marginalized human beings, victims of social pressures, in a fabric multicultural in which the housing dimension is the popular agglomeration, defined as the *fourth world*, prone to degradation and crime.

## PAROLE CHIAVE / KEYWORDS

italiano delle periferie; serie tv; variazione linguistica; italiano dei media; socioletto.