CAROLINA BERTAGGIA

Mediterraneo, il mare (che ancora) non bagna Napoli.
Da Ortese a Ferrante la città «amata non amata»

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Tra storia e mito. Le città mediterranee nel romanzo italiano del secondo Novecento»
a cura di N. Amelii

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

CAROLINA BERTAGGIA

Mediterraneo, il mare (che ancora) non bagna Napoli. Da Ortese a Ferrante la città «amata non amata»

Nel suo capolavoro Il mare non bagna Napoli*, Anna Maria Ortese intesse una narrazione del capoluogo partenopeo in cui spazio urbano ed emotività si avviluppano in un «realismo avventuroso»[1] e visionario, capace di sprofondare il lettore tra la «selvaggia durezza dei vicoli», fino a raggiungere quel ventre pulsante in cui «una miseria senza più forma […] disfaceva e rinnovava […] quei miseri tessuti».[2] Quasi sessant'anni dopo, Elena Ferrante sembra portare alle estreme conseguenze la frantumazione delle frontiere lotmaniane, approdando a una forma di realismo agenziale in cui i cronotopi implodono, secondo la logica della diffrazione teorizzata da Karen Barad. L'obiettivo di questo contributo sarà analizzare in che modo la tetralogia ferrantiana continui, tra scarti e analogie, la rappresentazione geografica introdotta da Ortese, superando tuttavia la descrizione dicotomica e centripeta di Napoli, dominante tra Otto e Novecento, per approdare a una «città-soglia liminale, in cui gli opposti si annullano».[3]*

Com'è noto, *Il mare non bagna Napoli* apparve per la prima volta nei "Gettoni" di Einaudi nel 1953, grazie all'intuizione di Elio Vittorini, che aveva colto, nelle prime prove di quella «fanciulla prodigio», simile a «una zingara assorta in sogno»,[4] la potenzialità di una voce capace di comporre «un libro napoletano che mordesse più a fondo anche dell'impeto dei migliori lirici meridionali».[5] In effetti, il segno dei denti provocato dall'impietosa e lucida narrazione di Ortese durerà a lungo, suscitando scandalo e costernazione tra il pubblico e gli intellettuali dell'epoca, tanto da costringere la scrittrice a un più o meno volontario esilio dalla sua città elettiva. A posteriori, con una distanza temporale di quattro decenni e senza essere mai riuscita a tornare, se non «per qualche ora e fuggevolmente»,[6] nella città «amata non amata»,[7] è la stessa Ortese ad auto-interrogarsi: «mi domando se il *Mare* è stato davvero un libro contro Napoli, e dove ho sbagliato, se ho sbagliato, nello scriverlo, e in che modo, oggi, andrebbe letto»,[8] fornendo al contempo interessanti chiavi interpretative.

La rappresentazione letteraria dell'*urbs* napoletana assume in quest'opera le forme eccessive di uno straripamento, un'esaltazione «febbrile» tendente a un «troppo», che sprofonda in una geografia emotiva allucinata, fino a sconfinare nella «nevrosi»: la cronaca, insomma, di uno «spaesamento»,[9] di un'anima sopraffatta da un reale «intollerabile», impossibile da carpire se non attraverso il filtro «delle emozioni e anche i suoni e le luci, e lo stesso senso di freddo e nulla, che da queste realtà procedeva».[10] Ortese scomoda la «metafisica» per provare a dire ciò che non si sente «in grado di dire»,[11] per gridare, lei, embrione senza «radici», chiusa dentro il tegumento del «nero seme del vivere»,[12] «l'orrore del tempo che ogni cosa corrode e divora»,[13] mettendo ossimoricamente in

---

1 C. SENO, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, Ravenna, Longo, 2013, 71.
2 A.M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994 (prima ed. Torino, Einaudi, 1953), 67.
3 T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, 154.
4 E. VITTORINI, risvolto editoriale a A.M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, I Gettoni, 18, Torino, Einaudi, 1953.
5 *Ibidem.*
6 ORTESE, *Il mare non bagna…*, 9.
7 E. FERRANTE, *Se l'amore è furioso*, in «La Repubblica», 30 novembre 2007: https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/11/30/se-amore-furioso.html.
8 ORTESE, *Il mare non bagna…,* 9.
9 Ivi, quarta di copertina.
10 Ivi, 174.
11 *Ibidem.*
12 Ivi, 11.
13 Ivi, quarta di copertina.

evidenza la cecità dell'esistenza, che diviene al contempo effimero sollievo e arma ultima di resistenza contro le brutture di un mondo che, a guardarlo bene, mette la nausea.

Il riferimento è chiaramente a Eugenia, sventurata bambina pesantemente miope del primo dei cinque racconti della raccolta: *Un paio di occhiali*. Ma la nausea è anche il sintomo precipuo che un *surplus* di materialità provoca nel protagonista dell'omonimo libro di Sartre, nonché la prima avvisaglia di un altro male, più moderno o postmoderno che dir si voglia, che pare tuttavia condividerne l'eziologia: la smarginatura introdotta da Ferrante. Così come l'eccessiva realtà delle cose può spezzarne i precari margini, rendendole una frantumaglia indistinta e limacciosa, uno zampillio insensato e inatteso di carne e materia, allo stesso modo la finzione letteraria può permetterci, in alcuni fortunati istanti, di cristallizzare quella che Fëdor Dostoevskij chiamava la «vera vita vera».[14] Seppur in momenti storici diversi, con stili e sensibilità differenti, il *quid* della questione sembra essere il medesimo e può essere riassunto nelle parole di Italo Calvino, quando afferma: «io credo nell'esistenza di un mondo non scritto e che la letteratura viva nella sfida di questo non scritto con cui deve continuamente misurarsi, cercando di raggiungerlo, di catturarlo, in una caccia, un inseguimento che non avrà mai fine».[15]

È, del resto, la peculiare natura della «fremente materia»[16] napoletana a complicare ulteriormente le cose, come osserva Domenico Rea. Nel suo saggio *Le due Napoli* del 1951, che precede dunque di soli due anni la pubblicazione della raccolta di Ortese, il critico lamentava, infatti, l'assenza di scrittrici e scrittori dotati di artigli sufficientemente «rapaci»,[17] capaci di andare oltre la patina del letterario, rinunciando alla «visione dall'alto» per inabissarsi nel «fondo del pozzo»,[18] tra i bassi, gli antri e i visceri pulsanti, per i quali errabonda aveva indugiato, ad esempio, la penna di Matilde Serao, senza riuscire però ad appropriarsi della grande lezione di Verga, in grado di spogliare le cose da ogni folklore, rendendole «nude e terribili».[19] Ortese, dunque, sembra raccogliere gli ammonimenti di Rea, facendone tesoro e torna a vivisezionare le interiora di quel ventre infetto, portando alle estreme conseguenze l'eredità della sua predecessora.

Qui, nel contrasto tra «la selvaggia durezza dei vicoli» e la «soavità dei volti raffiguranti Madonne e Bambini, Vergini e Martiri», dove gli «affetti» dapprima «culto» sono decaduti in «vizio e follia»,[20] Ortese racconta di un'umanità zoomorfa, con fattezze di larve e topi, che è oramai solo «ombra, debolezza, nevrastenia, rassegnata paura e impudente allegrezza».[21] Quasi seguendo le mosse malcerte di una cinepresa indiscreta, veniamo condotti tra balconi dove, scomparsa ogni traccia delle iconiche lenzuola svolazzanti, non restano che buchi neri, come sorrisi sdentati, che si affacciano su un «groviglio confuso di cose varie, come coperte o rottami di ceste, di vasi, di sedie»,[22] adagiati sopra una strada lercia, come un vetusto «tappeto persiano ridotto ora tutto grumi e filamenti», ricoperto «delle immondizie più varie».[23] Qui, continua la scrittrice con un'indignata

[14] E. FERRANTE, *I margini e il dettato*, Roma, Edizioni e/o, 2021, 86.
[15] M. BARENGHI, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Saggi 1945–1985*, vol. II, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, 2979.
[16] D. REA, *Le due Napoli*, in «Paragone», II (1951), 18, 29: 41, ora in D. REA, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2005, 1336.
[17] *Ibidem.*
[18] D. REA, *Le due Napoli*…, 1343.
[19] Ivi, 1338.
[20] ORTESE, *Il mare non bagna…,* 67.
[21] *Ibidem.*
[22] Ivi, 66.
[23] *Ibidem.*

rassegnazione: «una miseria senza più forma, silenziosa come un ragno, disfaceva e rinnovava a modo suo quei miseri tessuti, invischiando sempre più gli strati minimi della plebe [...]».[24] Qui, conclude Ortese: «il mare non bagnava Napoli. Ero sicura che nessuna lo avesse visto, o lo ricordava. In questa fossa oscurissima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovrannaturale».[25]

Entra in campo, in questa amara affermazione, il concetto di *frontiera*, così come lo ha delineato lo studioso russo Jurij Lotman:[26] lo spazio urbano, intrecciandosi con quello semiotico, si incontra – o si scontra – con un confine metaforico che spacca in due Napoli ancor più profondamente di quanto facesse l'omonima arteria primigenia fin dai tempi della greca *Neapolis*. Questo confine è simboleggiato dal mare, che sta, «pulito» e «grande», come la scrittrice fa intuire alla piccola Eugenia, nel bel «mondo fatto da Dio»,[27] ma resta irraggiungibile per tutte quelle «formiche» «che andavano e venivano come i suoi parenti», indaffarate a uscire e rientrare dai buchi «portando grosse briciole di pane», come «avevano fatto ieri», come «avrebbero fatto domani» e «sempre»,[28] in un moto indefesso e perpetuo. Sono soprattutto questi «tanti buchi» e queste «tante formiche»[29] a tratteggiare il bozzetto che Ortese ci restituisce, in linea con la convinzione, ampiamente diffusa tra gli studiosi degli spazi urbani, che, questi ultimi, non consistano soltanto in una differenziazione di ambienti (strade, piazze, incroci) e nell'articolazione di ciò che li riempie (edifici, chiese, monumenti), bensì nella moltitudine di volti e organismi di pelle e sangue che li abitano.

Per tentare di ghermire l'anima e lo spirito più autentici di Napoli, Ortese tesse abilmente insieme quelli che, secondo Gianfranco Marrone, sono gli elementi fondativi di qualsivoglia città, ovvero «lo spazio, naturale e costruito, condizione di possibilità dell'ambiente urbano in quanto forma ideale astratta» e i «soggetti individuali e collettivi che in quello spazio si trovano in vario modo situati, costituendone la sostanza sociale, il tutto all'interno di una storia e di una memoria che mitiga le forze entropiche del tempo, consolidando uomini e cose e mantenendo scampoli di identità».[30] Il capoluogo partenopeo in Ortese, lungi dall'essere mero sfondo o semplice ambientazione, si fa pertanto sistema, coacervo avviluppato di spazi e soggetti che, in un'ottica semiotica, «non esistono in quanto tali per poi incontrarsi e congiungersi ora per volontà ora per destino», ma sono piuttosto «i poli di una relazione che li precede e, fondandoli, li trascende».[31] In altri termini, «non esistono spazi autonomi e soggetti indipendenti che, in seconda istanza, si riuniscono più o meno casualmente in un determinato ambiente o situazione. Si danno semmai soggetti spaziali che, già dall'inizio, riuniscono al loro interno corpi e luoghi, traducendoli gli uni negli altri e producendo così nuove forme di soggettività»,[32] complicando le giustapposizioni elementari.

Se diamo poi per veritiero l'ulteriore assunto lotmaniano, che individua una corrispondenza biunivoca tra i modelli valoriali di una determinata epoca e il modo in cui i luoghi vengono utilizzati nei testi, diventa possibile interrogare più a fondo il rapporto tra la cosiddetta città reale e i

[24] ORTESE, *Il mare non bagna*…, 67.
[25] *Ibidem.*
[26] Cfr. J. LOTMAN, *La semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985.
[27] ORTESE, *Il mare non bagna*…, 30.
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem.*
[30] G. MARRONE, *Semiotica della città: corpi, spazi, tecnologie*, in «Epekeina», II (2013), 1, 188.
[31] G. MARRONE, *Semiotica della città. Corpi, spazi, tecnologie*, in «La città come testo», *Criticity*, 6 febbraio 2024: https://www.criticity.org/la-citta-come-testo/.
[32] G. MARRONE, *Semiotica della città*…, 188.

significati assunti dal suo doppio letterario, nell'esempio scelto de *Il mare non bagna Napoli*. Ripensare l'*urbs* come organismo semiotico, infatti, ci mette ancora una volta al riparo da facili contrapposizioni, permettendo di introdurre la nozione di Corboz della città «palinsesto», ben presto estesa a quella di ipertesto: stratificato, aperto, dinamico, reticolare, costantemente attraversato da processi di strutturazione, destrutturazione e ristrutturazione, il cui senso dev'essere negoziato tanto individualmente quanto collettivamente. Lo spazio, non più semplice contenitore di azioni, passioni e accadimenti vari, partecipa alla narrazione urbana come attante, al pari degli attori umani, sprigionando la loro stessa forza sintattica. Si tratta, dunque – la suggestione è ancora di Lotman – di «un'unità complessa», studiabile solo «come una danza»,[33] che, attraverso uno sguardo d'insieme, sappia cogliere i molteplici ed eterogenei legami che la compongono.

Il paradigma spaziale duale e centripeto, diviso «tra arcaico e progresso, istinto e illuminismo, natura e storia»,[34] prerogativa di una lunga tradizione letteraria ottocentesca e primo-novecentesca, teorizzato dallo stesso Rea nel suo già citato saggio *Le due Napoli*, lascia posto nel *Mare* a una complessità più profonda che anticipa quella contaminazione, tipica della nostra contemporaneità globalizzata, in cui «niente è tramontato» e «tutto è qui nel presente»,[35] culminando in quella «sincronia lacerante»[36] di antico e ultramoderno che Ferrante metterà in scena nella tetralogia. Sotto le «gambette magrissime»,[37] dal passo agile e svelto di Lila e Lenù, l'ordito urbano si liquefa come lava incandescente, convertendosi in *soglia*, in «labirinto dentro e fuori il disciplinamento della modernità»,[38] matassa inestricabile di locale e globale, una sorta di «grumo dell'inconscio collettivo».[39] Le tinte fiabesche e mitopoietiche del realismo psicologico di Ortese diventano in Ferrante i colori predominanti di un mondo in cui i cronotopi implodono, collassando l'uno sull'altro. La Napoli porosa di Benjamin è ormai cava, svuotata dall'interno della sua concretezza, mentre toponimie precise migrano per osmosi dalla mappa alla coscienza e viceversa, secondo una logica di diffrazione che rinvia al realismo agenziale di Karen Barad.

Secondo la fisica femminista, infatti, non è realmente possibile affrontare in modo neutro un discorso sullo spazio, poiché noi non siamo *nella realtà*, ma siamo *la realtà*. Il realismo agenziale, in parte mutuato dalla filosofia-fisica di Niels Bohr, offre una vera e propria tecnologia dell'*embodiment*, nel senso che l'osservazione è sempre di corpi definiti in luoghi definiti e non può pertanto che generare una conoscenza oggettiva situata, simultaneamente materiale e culturale dell'ontologia del mondo, anche in questo caso «una danza» – come la definisce Barad – «non dietro o oltre, ma *nel mezzo*, dove conoscenza ed essere si incontrano».[40]

---

[33] J. LOTMAN, cit. in L. GHERLONE, *La cultura come intreccio. Testo e testualità in Jurij Lotman*, in M. Bertelé-A. Bianco-A. Cavallaro (a cura di), *Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti*, «La prospettiva rovesciata/ Obratnaja perspektiva», 3, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, 57.

[34] DE ROGATIS, *Elena Ferrante*…, 135. Vedi anche G. ALFANO, *Un «vivere pieno di radici». Il modello spaziale di Napoli nel secondo Novecento*, in Id., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori, 2010, 91-150.

[35] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016 (prima ed. 2003; ed. ampliata 2007 e 2016), 355.

[36] DE ROGATIS, *Elena Ferrante…,* 18.

[37] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, 42.

[38] DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*…, 15.

[39] Ivi, 23.

[40] K. BARAD, *Incontrare l'universo a metà strada: realismo e costruttivismo sociale senza contraddizione*, trad. it. V. Bortolami, in *Epistemologie*, a cura di L. Cabassa e F. Pisano, Milano-Udine, Mimesis, 2023: https://www.indiscreto.org/incontrare-luniverso-a-meta-strada-realismo-e-costruttivismo-sociale-senza-contraddizione/.

La Napoli leggendaria della tetralogia, popolata di orchi, ragni, topi e forme capaci di assumere ogni aspetto, è vera proprio perché anti realisticamente distorta dalle angosce infantili di Lila e di Elena e dall'incrocio dei loro punti di vista. Quando poi la maturità porterà disillusione e consapevolezza, sarà il velo denso e appiccicoso della violenza a deformare le fattezze di una città che non potrà mai essere, al pari del mondo, completamente decifrata, ma soltanto *appresa, percepita, immaginata*.[41]

Come insegna la poetessa Alice Fulton, dobbiamo imparare a:

> incontrare l'universo a metà strada. Nulla si dipanerà per noi a meno che non ci muoviamo verso ciò che ci sembra nulla: la fede è una cascata. L'alto solido del cielo è tutto meno che quello, il sole che tramonta non si è mosso, e se la morte spoglia il sé è il solo evento in natura a essere esattamente ciò che sembra.[42]

Nell'era della complessità quasi nulla è come appare e l'ingenua illusione positivista di poter spiegare ogni fenomeno non è che uno sbiadito ricordo. Il termine *complesso*, del resto, rimanda nella sua etimologia proprio all'abbraccio che unisce frammenti di parti diverse, cucite insieme, messe in relazione. Più di ogni altro sembra essere questo il vocabolo che riecheggia tra le onde di un neonato episteme, partorito verso la metà degli anni Novanta dal materialismo di DeLanda e Braidotti, cullato dalla natura-cultura di Donna Haraway, cresciuto fino ai giorni nostri ed entrato nelle pagine della *world literature*. Se, come abbiamo visto fino a qui, i testi presi in esame ci mostrano un progressivo cambiamento nella rappresentazione letteraria dello spazio, essa rimanda in primo luogo a un più generale abbandono delle antonimie, che fino a poco tempo fa avevano caratterizzato, o ossessionato a detta di Judith Butler, il pensiero occidentale. La saga de *L'amica geniale*, recentemente inserita dal *New York Times Book Review* al primo posto nella lista dei cento migliori libri del ventunesimo secolo, va proprio in questa direzione, orchestrando una poetica dell'ambivalenza, una «polifonia antagonista», costantemente «oscillante tra alleanza e competizione»,[43] che ridisegna però nuovi equilibri non binari e riesce, tra le altre cose, come rileva De Rogatis, a immunizzare «la rappresentazione dello spazio dal rischio di paternalismo, falsa coscienza ed esotismo».[44]

Non vi sono più figure nettamente distinguibili di buoni e cattivi, ma piuttosto stratificazioni molteplici e contraddizioni che non aspirano a una risoluzione, adagiandosi nella consapevolezza che la Bestia resta sempre in agguato dentro ciascuno di noi. La stessa lotta di classe, latente in Ortese come in Ferrante, ha rinunciato ad ogni pietismo e idealizzazione, lasciando solo un'empatia asciutta e disincantata. La plebe, lontana dall'essere pura e incontaminata «è una cosa assai brutta»,[45] eppure viene introdotto un ibrido, impersonificato proprio dalla protagonista, Lenù, che rompe con il modello spaziale di antitesi in voga nel secolo precedente. Tra popolo e borghesia, tra gli spazi alti, ariosi e soleggiati della collina del Vomero e quelli bassi, densi e caotici del rione, si inserisce così «un terzo elemento tra le due città: un ponte che fa della faglia non uno spazio mitico e immobile, ma un terzo spazio».[46] I confini non scompaiono, ma da linee dicotomiche nette si

[41] Gli aggettivi sono gli stessi usati da Ferrante per descrivere il mondo ne *La frantumaglia*…, 299.
[42] A. FULTON, *Fracture*, Minneapolis, Graywolf Press, 2004, 63.
[43] DE ROGATIS, *Elena Ferrante*…, 134-135.
[44] Ivi, 135.
[45] FERRANTE, *L'amica geniale*…, 67.
[46] DE ROGATIS, *Elena Ferrante*…, 135. Vedi anche BHABHA K. HOMI, *I luoghi della cultura*, trad. it. A. Perri, Roma, Meltemi, 2001, 12.

trasformano in spazi *in-between*, segnando il passaggio da «un'ontologia incentrata sull'idea di sostanza e proprietà» a «un'ontologia delle relazioni».[47]

Quel primo *limes*, oltrepassato dalle due subalterne all'inizio del romanzo nel tentativo di scoprire se quella Napoli «forza oscura del mondo», «summa di ciò che chiamiamo la minacciosa realtà d'oggi, fagocitazione ad opera della violenza di ogni spazio di mediazione e di relazione civile»,[48] potesse davvero, in qualche luogo, essere bagnata dall'azzurro tenue del mare, segna l'avvio di un'alleanza e di una nuova visione multifocale della realtà come intreccio di prospettive. Anche se la missione non andrà a buon fine, il simbolico prendersi per mano e uscire, insieme, dall'abbietta periferia in cui un destino avverso le aveva gettate, dimostrerà che le colonne d'Ercole del buio tunnel del loro squallido quartiere non sono invalicabili e poco importa chi fugge o chi resta, perché Napoli è al tempo stesso «appartenenza ed estraneità», una «matrice della percezione, il termine di paragone di ogni esperienza»,[49] qualcosa, insomma, di cui «non ci si libera facilmente»,[50] proprio perché dilaga per il mondo e ce la portiamo dentro in qualsiasi luogo.

Contemporaneamente, il tessuto urbano assorbe e restituisce, amplificate, le emozioni delle sue protagoniste, che si muovono simultaneamente, come in un romanzo cavalleresco, perdendo più volte il senno e spandendo furia come novelle Medee tra le pieghe di una Colchide dalla «topografia ferita»,[51] fino a incarnare reciprocamente una sorta di «cartografia del bisogno di riconoscimento e di riscatto».[52] La fusione tra soggetti e spazio è tale che, senza Lila, l'agognato mare che Lenù vedrà, in compagnia del padre, prima di iniziare il liceo, le apparirà come uno spettacolo in cui «moltissime cose, troppe, si spampanassero intorno senza lasciarsi afferrare»,[53] avendo perso la magica capacità che aveva, solo in compagnia dell'amica, di «prendere la massa di colori, di rumori, di cose e persone […] e darle forza»[54] attraverso un racconto condiviso. Similarmente, per la geniale figlia dell'umile calzolaio Fernando Cerullo, senza quella rielaborazione di senso corale, la bellezza mediterranea del golfo non sarà altro che «monnezza, lota, pisciazza, acqua impestata».[55]

Ancora una volta, le cose non esistono di per sé, ma vengono percolate dalle percezioni. Ecco forse bisbigliata la risposta all'implicito quesito che queste scrittrici accolgono: nei territori incerti della postmodernità le città sono divenute questo: «pietra all'improvviso resa viva dalle nostre emozioni, dai nostri desideri».[56] La lezione è antica, tramandata già dall'Eneide, dove vediamo la bellissima regina di Cartagine, da lieta che era, farsi furibonda, dopo esser stata abbandonata da Enea:

> e ciò che è stato incominciato si ferma, i lavori si interrompono. Come Didone, le pietre aspettano di decidere il loro destino. [...] Il passato si congiunge al futuro, Tiro raggiunge virtualmente Cartagine, ogni via si fa labirinto, luogo di smarrimento senza arte, e il sangue che Didone si è lasciata alle spalle ritorna per macchiare la nuova città.[57]

---

[47] S. TAGLIAGAMBE, *Lo spazio intermedio. Rete, individuo e comunità*, Milano, Egea, 2008, 5.
[48] FERRANTE, *La frantumaglia*…, 61.
[49] Ivi, 60.
[50] Ivi, 169.
[51] K. WEHLING-GIORGI, *Elena Ferrante's Neapolitan Novels: Writing Liminality*, in «Allegoria», XXVIII (2016), 63, 207.
[52] DE ROGATIS, *Elena Ferrante…,* 129.
[53] FERRANTE, *L'amica geniale*…, 134.
[54] *Ibidem.*
[55] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, 120.
[56] FERRANTE, *La frantumaglia*…, 141.
[57] Ivi, 142.

 © Adi editore 2026

«Se non c'è amore» – afferma Lila – «non solo inaridisce la vita delle persone, ma anche quella delle città»,[58] senza relazione non vi è posto possibile da abitare, né conoscenza, né realtà, né orizzonti futuri, ma solo desolate distese post-apocalittiche dove dilaga la frantumaglia: «un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostra all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità».[59]

[58] FERRANTE, *L'amica geniale*…, 156.
[59] FERRANTE, *La frantumaglia*…*,* 95.