

# Elettra, Alcmena e il gioco della letteratura. Le riscritture intrecciate di Fabrizia Ramondino e Lea Ritter Santini

Chiara Maciocci | Università degli Studi di Roma “La Sapienza”  
 chiara.maciocci@uniroma1.it | ORCID:0009-0003-1524-6513



© Chiara Maciocci

Ricevuto: 27-01-2025

Accettato: 10-10-2025

Pubblicato: 20-12-2025

## Resum.

Aquest treball té com a objectiu analitzar en paral·lel les reescriptures mítiques de les figures d'Electra i Alcmena fetes per l'escriptora Fabrizia Ramondino i la comparatista Lea Ritter Santini. La lectura paral·lela d'aquestes dues reescriptures respon tant a raons cronològiques —totes dues van ser realitzades el 1983— com biogràfiques —les dues autòres es farien amigues el 1984 i donarien lloc a un lligam existencial i intel·lectual la rellevància del qual encara avui cal redescobrir—, així com a motius temàtics. Tant l'Electra de Ramondino com l'Alcmena de Ritter Santini són encarnacions autobiogràfiques de les dues autòres i, mitjançant la re-narració de les seves peripècies, esdevenen vehicles d'un discurs metaliterari que identifica en la literatura —en el seu sentit constitutiu i en les activitats que s'hi associen— el punt central d'una visió fluida de la realitat, dotada d'unes potencialitats transfiguradores i transformadores inèdites.

**Paraules clau:** mite; literatura italiana; reescriptures; escriptures de les dones; literatures comparades.

## Abstract.

This study aims to analyze in parallel the mythic reinterpretations of the figures of Electra and Alcmena carried out by the writer Fabrizia Ramondino and the comparatist Lea Ritter Santini. The parallel reading of these two texts is grounded in chronological reasons—both rewritings were produced in 1983—as well as biographical ones—the two authors are said to have become friends in 1984, forming an existential and intellectual partnership whose significance still deserves to be rediscovered today—and thematic ones. My goal is to show how both Ramondino's Electra and Ritter Santini's Alcmena function as autobiographical incarnations that, through the process of re-narration, become vehicles for a metaliterary discourse. This discourse identifies literature—in its constitutive sense and in the practices that derive from it—as the core of a fluid vision of reality endowed with unprecedented transfigurative and transformative potential.

**Keywords:** myth; rewritings; women's writing; Italian literature; comparative literatures.

## Abstract.

Con il presente lavoro si propone di analizzare in parallelo le reinterpretazioni mitiche condotte sulle figure di Elettra e Alcmena dalla scrittrice Fabrizia Ramondino e dalla comparatista Lea Ritter Santini. La lettura parallela di questi due testi fa capo a ragioni sia cronologiche – entrambe le riscritture sono state realizzate nel 1983 – sia biografiche – le due autrici sarebbero divenute amiche nel 1984, e avrebbero dato vita a un sodalizio esistenziale e intellettuale la cui rilevanza rimane ancora oggi da riscoprire – che tematiche. Il mio obiettivo è mettere in evidenza come sia l'Elettra di Ramondino che l'Alcmena di Ritter Santini siano incarnazioni autobiografiche che si fanno veicolo, nel corso della ri-narrazione, di un discorso metaletterario volto a indicare nella letteratura – nel suo senso costitutivo e nelle attività che vi fanno capo – il perno di una visione fluida del reale dalle inedite potenzialità trasfiguranti e trasformative.

**Parole chiave:** mito; riscrittura; scritture delle donne; letteratura italiana; letterature comparate.

## 1. Tra mito, letteratura e biografia. Riscritture parallele

Negli anni Ottanta, in Italia come nel resto d'Europa, la riscrittura del mito conosce un'intensa stagione di rinnovamento, che avrebbe visto le sue ragioni più proprie nell'intrecciarsi dei motivi, da una parte, della ricerca di identità altre e alternative, e, dall'altra, della ricostruzione di una memoria collettiva percepita ormai come frammentata, dispersa tra i cumuli dei conflitti e delle loro successive rimozioni. Risemantizzato come linguaggio critico e polifonico, come strumento volto a restituire voce a prospettive marginali, riflettere sui traumi collettivi e ripensare le radici culturali dell'Europa, il mito diventa così un campo di sperimentazione, un dispositivo critico con cui misurare le svolte di significato del presente, contrapponendole al passato e stagliandole sul futuro.<sup>1</sup>

È in questo contesto ampio di ripresa e ri-uso del mito che si collocano le due riscritture di Fabrizia Ramondino<sup>2</sup> e Lea Ritter Santini.<sup>3</sup> Il motivo della comparazione di queste due riscritture del mito risiede nel dato biografico di un'amicizia che proprio negli anni Ottanta avrebbe conosciuto la sua fioritura più intensa, e che sarebbe andata nutrendosi non solo della condivisione della passione delle due per le figure della letteratura europea antica e moderna, ma anche della risonanza di esperienze biografiche stante alla base di questa condivisione. Ed è proprio nel solco di una riscrittura celebre – quella di Cassandra operata da Christa Wolf – che l'amicizia tra Ramondino e Ritter Santini avrebbe preso l'avvio: il primo incontro tra le due, infatti, ebbe luogo nel 1984, in coincidenza dell'evento di presentazione del libro di Wolf presso il Centro Documentazione delle Donne di Bologna. Se ne può trovare testimonianza in una lettera di Ramondino del 3 ottobre 1984: «Cara Lea, forse

1. Cfr., per quanto riguarda il contesto italiano, cfr. tra gli altri Gibellini (2007), Van den Bossche (2007), Melillo (2012).
2. Nata a Napoli, ha vissuto l'infanzia a Maiorca al seguito del padre diplomatico, dopodiché ha passato gli anni di formazione tra la Francia e la Germania. Tornata a Napoli, dopo aver fondato l'Associazione Risveglio Napoli, asilo gratuito per i bambini e scuola serale di preparazione alla licenza media per gli adulti, ha militato nel 1968 nel Centro di Coordinamento Campano, in cui si è occupata di disoccupati urbani e contadini poveri. Nel 1981 è uscito il suo primo romanzo, *Althénopis* (1981), seguito poi dai romanzi *Un giorno e mezzo* (1988), *Guerra d'infanzia e di Spagna* (2001) e infine *La via* (2008).
3. Già professoressa di Letteratura tedesca e Letterature comparate all'Università di Münster, è stata membro della “Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung” di Darmstadt. Di origine bolognese, ha svolto la propria carriera accademica in Germania, elaborando un punto di incontro e mediazione tra cultura tedesca e cultura italiana, come testimoniato dalle numerose cure e traduzioni di testi letterari e saggistici del pensiero tedesco moderno e contemporaneo (tra gli altri Curtius, Lausberg e Arendt). Tra i suoi libri: *Le immagini incrociate* (1986); *Nel giardino della storia* (1988); *Lessing e le vespe* (1991); *Ritratti con le parole* (1994); *Il volo di Ganimede. Mito di ascesa nella Germania moderna* (1998).

proprio perché sono, come si dice, uno scrittore della memoria, sono assai smemorata, distratta e disattenta nel momento presente. Goffamente non ti ho riconosciuta quando mi sei stata presentata, mentre ti avevo ammirata alla presentazione di Christa Wolf».⁴ Il nome dell'evento, introdotto e moderato da Lea Ritter Santini, era “I percorsi dell'identità femminile: Cassandra e le altre”: è quindi nel segno non solo di una riscrittura, ma di un fondamentale tenersi insieme di mito, riscrittura e riflessione sull'essere donna che ebbe inizio l'amicizia tra Lea Ritter Santini e Fabrizia Ramondino. Alla luce di questo, non può che acquisire particolare interesse il fatto che entrambe, l'anno prima di incontrarsi all'evento su Cassandra, si fossero dedicate ognuna alla propria riscrittura del mito; e che ognuna l'avesse fatto in relazione a una figura femminile, riscritta e reinterpretata a partire da sé e dal proprio amore per la letteratura.

Era infatti il 1983 quando Fabrizia Ramondino pubblicava, per la casa editrice Einaudi, la raccolta di racconti *Storie di patio*, suo secondo libro di narrativa dopo il successo di *Althénopis* (1981). Lo stesso anno, a Münster, Lea Ritter Santini rispondeva al noto comparatista Erwin Koppen, il quale chiedeva a lei e ad altri accademici di ripercorrere le strade che li avevano portati allo studio comparato delle letterature, con una lettera contenente il racconto di una storia:

Che Lei ami particolarmente i confronti e i bei paragoni l'ho sempre sentito dire e non ne dubito più da quando ha avuto la gentilezza, per dimostrare la nostra devozione ad un maestro, di attirarci candidamente sulla più sdruciolovole delle piste, così insidiosa in realtà che bisogna aver gran coraggio, sapendo di poter cadere, a non restare in disparte ma a ringraziare per l'invito e cominciare a raccontare una storia. (Ritter Santini, 1983, p. 101).

È nella forma di un racconto, dunque, che le due future amiche si sono trovate entrambe a riscrivere, per la prima volta e nello stesso anno – forse influenzate dall'uscita del libro di Christa Wolf – la storia di una figura femminile del mito. Da una parte, infatti, Fabrizia Ramondino, nel racconto contenuto in *Storie di patio* e intitolato *L'Angelo*, decide di chiamare “Elettra” la sua protagonista alle soglie dell'adolescenza, e di intessere la narrazione dell'assestamento di questa in una cittadina francese – esperienza in larga misura autobiografica – con riferimenti, esplicativi e impliciti, all'archetipo mitico e insieme psicanalitico

4. Le lettere conservate della corrispondenza tra Lea Ritter Santini e Fabrizia Ramondino si trovano attualmente nel Fondo Ritter Santini presso il Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus (Morgex). Sebbene i fascicoli contenenti le stesse siano ancora in fase di catalogazione, mi è stato gentilmente concesso di consultare le lettere per la stesura del presente articolo.

della vicenda degli Atridi. Dall'altra, Lea Ritter Santini, nella lettera a Koppen, tenta di restituire cosa significhi per lei fare la comparatista tramite il rimando alla figura di Alcmena, immagine-simbolo capace di riassumere in sé un insieme sfaccettato di concetti e istanze, che hanno a che fare per lei tanto con l'amore per le trasformazioni continue del reale, quanto con la capacità di saperle riordinare e di averne cura. In entrambi i casi, dunque, una scrittura parzialmente autobiografica si fa forte del ricorso al mito, ai suoi personaggi e all'intreccio di significati che questi portano impressi su di sé, per rendere visibile in figure riconoscibili e in certa misura universali ciò che sta al fondo dell'esperienza privata. Ma nell'allargare i margini del privato tramite il riferimento all'universale, sia Ramondino che Ritter Santini compiono il gesto parallelo di spingere l'universale sui binari del privato, lasciandolo incrinarsi e contaminarsi sotto gli sviluppi, imprevedibili e cangianti, provenienti dal terreno delle biografie. È a partire dal dato intimo della ricerca di un centro per il proprio sé da parte della dodicenne Fabrizia Ramondino, e da quello della percezione soggettiva del mestiere di comparatista da parte di Lea Ritter Santini, che prende avvio la riscrittura: le figure di Elettra e Alcmena vengono fatte interagire con le esperienze di due donne concrete, situate ognuna nel proprio orizzonte di vita, e così diventano capaci di travalicare i confini dei ruoli assegnati loro dal mito, e dai riusi letterari e socioculturali di questo, in direzione di un accesso imprevisto a capacità, libertà e piaceri nuovi.<sup>5</sup>

Ma ciò che lega, dal mio punto di vista, l'Elettra e l'Alcmena riscritte da Ramondino e Ritter Santini non sono solamente l'orizzonte esperienziale e autobiografico che sta a monte e a valle della riscrittura, o l'anno in cui questa è stata realizzata; bensì il gesto, tanto più significativo in quanto portato avanti in parallelo, di agganciare la riscrittura a una riflessione sulla letteratura in genere. È infatti nei termini di una messa a tema della letteratura – nei suoi risvolti sia sistematici, quali la narrazione e la finzione, che extra-sistematici, quali le attività della lettura, della scrittura o della critica – che i racconti delle due intrecciano la scrittura autobiografica e il mito: rinarrando le figure di Alcmena ed Elettra, smuovendone la fissità del destino mitico, Lea Ritter Santini e Fabrizia Ramondino indicano la letteratura come perno centrale intorno a cui solamente ciò che è dato può cominciare a muoversi, a liberarsi dei gangli asfittici in cui è stato costretto. Come si avrà modo di vedere, la letteratura diventa, nei racconti delle due autrici, uno strumento ottico capace

5. In questo senso, è possibile ricondurre quelle di Ramondino e Ritter Santini alla prima categoria di riscrittura mitica a cui fa riferimento Bart Van den Bossche (2002), quella cioè che ha a che fare con il rinnovato rapporto tra mito e punto di vista, e dunque con la restituzione di agentività e vitalità alle figure marginali del mito.

di far vedere meglio e più in profondità, in grado di portare alla luce sia l’infinita successione delle maglie del reale, sia il doppio fondo, dal significato altro e alternativo, che esse sempre nascondono. Infatti, è in forza del filo che lega letteratura e vita, apparenza e verità, narrazione e fatto, che chi sa praticare la letteratura nelle sue molteplici manifestazioni, discernendone il funzionamento e l’operare parallelo – non contraddittorio – alla realtà, non può che disporsi in termini di gioco e libertà nei confronti di quest’ultima, attraversandola con rinnovate capacità di movimento e invenzione. Elettra e Alcmena, nei racconti di Ramondino e Ritter Santini, riscrivono le proprie storie e il portato tragico che le caratterizza, a partire dall’uso che esse riuscirebbero a fare della conoscenza che distingue le forme, della lettura che insegna la comunità del sentire e dell’esperire, della lingua che crea e riscrive il reale.

In un intreccio multiplo che vede mescolarsi insieme mito, letteratura e vita, le traiettorie di Elettra e Alcmena finiscono per riflettersi l’una nell’altra, riflettendo al contempo il venire a convergere concreto delle traiettorie di Fabrizia Ramondino e Lea Ritter Santini: traiettorie che si sarebbero mosse su un binario parallelo per molto altro tempo ancora, entro la cornice di un’amicizia che nella seconda metà degli anni Ottanta – quando Lea Ritter Santini scriveva e pubblicava le sue poesie<sup>6</sup> e Fabrizia Ramondino provava a far pubblicare, aiutata dall’amica, il suo *Althénopis* in Germania – avrebbe dato luogo a ulteriori identificazioni, a sempre nuovi rispecchiamenti e consonanze reciproche.<sup>7</sup> È in questo quadro di coincidenze biografiche e tematiche che le riscritture di Alcmena ed Elettra acquisiscono interesse e pregnanza particolari: in quanto due riscritture che, se accostate e lette insieme, possono non solo gettare luce l’una sull’altra, ma anche rafforzarsi a vicenda nel comune dischiudere sguardi alternativi sulle figure di donne – nella letteratura, fuori dalla letteratura, intorno alla letteratura.

6. *Fremdenschein* (“Figura di straniero”) è l’unica raccolta di poesie pubblicata da Lea Ritter Santini, fatta uscire da quest’ultima nel 1986 sulla rivista tedesca *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, e mai tradotta in italiano se non in via amicale, per corrispondenza, da Fabrizia Ramondino.
7. Durante tutta la seconda metà degli anni Ottanta e poi negli anni Novanta, i percorsi delle due si sarebbero incrociati continuamente sulla scorta dello scambio fitto e reciproco di letture, lavori, recensioni e traduzioni, portando ad esempio Lea Ritter Santini a scrivere l’introduzione all’edizione tedesca sia di *Althénopis* che della raccolta di racconti *In viaggio* (1995), e Fabrizia Ramondino a tradurre dal tedesco all’italiano le poesie dell’amica pubblicate su *Akzente*.

## 2. Alcmena e il mestiere della comparazione

Nel redigere la sua risposta a Koppen, Lea Ritter Santini decide dunque di utilizzare la figura di Alcmena, e di riscriverla rendendola il centro di una considerazione generale sul senso dello studio delle letterature in prospettiva comparata. Pur non trattandosi di una riscrittura creativa, quella della lettera a Koppen è, a mio avviso, una vera e propria riscrittura simbolica che allo stesso tempo assume, come già visto, la forma di una «storia»; ed è lungo i binari di questa storia che Alcmena si carica di significati ulteriori e alternativi rispetto a quelli del mito di partenza – vestendo i panni di una comparatista *ante litteram* e acquisendo, così, una inedita capacità di autodeterminarsi.

Che la mortale e marginale Alcmena, e non il divino Hermes protettore di scambi, diventi figura simbolica di un mestiere come quello della comparatista, potrebbe apparire insolito solo a chi pensasse alla comparazione come a una comunicazione privilegiata tra vasi altrimenti non comunicanti, o a una consonanza tra nomi che tuttavia rimandano a cose diverse. Non a chi, come Lea Ritter Santini, pensasse invece al mestiere della comparatista come a un radicale «amare le trasformazioni» (Ritter Santini, 1983, p. 106): dove «trasformazione» sta a significare la logica di mutevolezza che è più propria del reale, in cui il diverso è solo ciò che, da identico, è diventato altro; e «amare» non può che voler dire la tensione sempre viva di un gioco, fondato tutto sulle apparenze, che è quello dei bambini quando si chiedono «Cosa farai da grande?» e non «Chi vorrai essere?». Lea Ritter Santini *era e faceva* la comparatista: il suo campo d'azione è stata la letteratura intesa come «mutevole realtà delle quinte» (Ritter Santini, 1983, p. 102), dove attori e attrici si muovono senza che il gioco delle apparenze – quello portato avanti sulle scene – possa mai venir meno, e dove la costruzione della finzione si fa regola di un quotidiano legare e slegare eventi e parole, immagini e racconti solo apparentemente indipendenti tra loro. Per Lea Ritter Santini è quindi Alcmena, figura grave della fedeltà all'apparenza, ad assumere su di sé il segno di un mestiere che è amore ostinato per l'estranchezza e la mutevolezza: così come nel mito – lì dove in una notte si compie un tradimento che è anche prova di fedeltà, perché il «mantello» con cui Giove decide di coprirsi per sedurre Alcmena sono le stesse membra umane del di lei compagno Anfitrione – allo stesso modo la letteratura ci pone davanti agli occhi figure notturne dall'apparenza familiare ed estranea al contempo; figure cui siamo chiamati ad abbandonarci se vogliamo mantenere vivo quel gioco della finzione che rimanda, così intimamente, al nostro stesso oscillare tra l'essere e il fare. È la «veste», accanto all'umana Alcmena, ossia il mantello pluriforme di cui Giove si riveste, a diventare oggetto-simbolo di una prassi come quella della comparatistica, la quale, entro la cornice di una

concezione che vede le quinte come palco e la realtà come finzione, aspira non a svelare ciò che si nasconde sotto le immagini e le parole, quanto piuttosto a rivelare la presenza di altri e innumerevoli veli sopra e sotto quel primo velo che è la superficie del testo. Non giova dunque, rispetto al lavoro della e sulla letteratura, tirare in causa il messaggero degli dei, quando quest'ultimo, nello stesso mito di Alcmena, si contraddistingue per il suo rifiuto della radicalità della finzione:

E Hermes, l'agile, mutevole dio delle trasmutazioni e degli occulti passaggi, costretto ad accompagnare l'innamorato re degli dei? Hermes nella favola di Anfitrione muta la sua apparenza solo *de officio*, senza essere tentato dal desiderio né persuaso dalla passione dei terrestri [...] il suo mutar nome significa consonanza, cura di una complice oscurità in cui l'uguaglianza delle lettere è trasposizione e non identità. (Ritter Santini, 1994, pp. 108–110).

Se Hermes, pur votato alla mutevolezza e alla trasformazione, è incapace di assumere insieme al nome la sostanza dell'altro, o meglio non sa farsi campione dell'identificazione di sostanza e nome nel segno di un nuovo modo di pensare all'identità come cangiante ed essenzialmente altra – è infatti una «estraniata identità» (Ritter Santini, 1994, p. 111) quella che ritroverà Anfitrione – sarà allora Alcmena a prendere su di sé il peso, tutto leggero, di abbandonarsi alla finzione e vivere *de essentia* per essa.

Ma questo abbandono, questa passività che rende Alcmena oggetto per eccellenza di inganno, seduzione e interpretazione<sup>8</sup> da parte di altri, questo vivere la finzione ma non saperla né poterla agire, non può con tutta evidenza esaurire, pur nell'«abbreviazione» (Ritter Santini, 1994, p. 15) semantica che ogni figurazione metaforica comporta, il senso di attività che il comparatismo porta eminentemente iscritto in sé. Perché allora Lea Ritter Santini, al momento di redigere la sua lettera a Erwin Koppen, sceglie di raccontare proprio di Alcmena, come potenziale comparatista *ante litteram*?

Quella di Alcmena è una parola mitologico-letteraria dal sembiante fortemente archetipico: capace di restituire nel cerchio di una notte lunga tre giorni un saggio «dei costumi degli dei, delle virtù degli uomini e delle debolezze delle donne» (Ritter Santini, 1983, p. 105), riesce peraltro nei tempi dell'erme-neutica mitologica di sapore romantico e psicoanalitico a legare a sé uno dei binomi concettuali che da sempre hanno attratto e respinto l'interpretazione

8. Cfr. Ritter Santini, 1983, p. 105: «Ciascuno la interpretava alla sua maniera, chiedendosi se fosse possibile restare fedeli ad una figura che aveva mutato sostanza rivestendosi della medesima apparenza o se non fosse invece la fedeltà dell'apparenza a poter riunire la diversità delle sostanze».

umana: il binomio proprio-straniero, familiarità-estraneità.<sup>9</sup> Alcmena è colei che subisce l'inestricabilità del binomio e l'ambiguità assoluta di una finzione identitaria che è al contempo verità; ma è anche colei che, ispirando la trasformazione, se ne fa Musa e interlocutrice privilegiata.

E tuttavia, per Lea Ritter Santini, c'è *di più*, o meglio *di meno*: un *meno* che la comparatista riconosce, nella lettera a Erwin Koppen, come il segno negativo di una mancanza che, se ripristinata, potrebbe ribaltare le sorti interpretative del mito e mobilitarne l'inedito «potenziale mitico» (Blumemberg, 1992). L'Alcmena della lettera a Koppen è, innanzitutto, una Alcmena inventata: nella sua riscrittura teorica e immaginativa, Lea Ritter Santini parla di Alcmena non secondo quello che questa ha fatto, ma secondo quel che non ha fatto e che avrebbe potuto fare; ed è in ciò che Alcmena avrebbe potuto fare che si nasconde, per Ritter Santini, il senso più intimo e concreto del suo stesso mestiere di comparatista. Nel ripercorrere i suoi primi passi nel mondo della trattazione accademica della letteratura e delle letterature, Lea Ritter Santini parla di come si sia sentita spaesata di fronte a quelle tante letture che, della meravigliosa favola di Alcmena, facevano una compiacente questione di azioni e intenzioni mirabilmente aggrovigliate, indette da un Giove la cui volontà era la sola da indagare, e subite da un Anfitrione la cui soggettività era l'unica che potesse esser considerata degna del ruolo certificato di vittima. «Nessuno», si diceva la comparatista, «chiedeva se la premessa, il necessario inizio dovesse essere Alcmena, la sempre identica allo specchio di chi la visita» (Ritter Santini, 1983, p. 105). E continuava:

Io restavo in dubbio, mi pareva che così potessero accadere ancora le confusioni che tutti avevano trovato comiche ma anche tragiche, una catena di scambi e di errori solo per far nascere un semidio [Eracle]. E avrebbero continuato ad accadere finché Alcmena non avesse saputo o potuto chiedere a Giove non «chi sei?» – preferiva rispondere coi fulmini – non «cosa fai?» – amava lasciare segni inequivocabili – non «cosa sei diventato?» – avrebbe sicuramente dato la colpa a Giunone – ma «perché e come ti trasformi?». I dolorosi equivoci si sarebbero ripetuti finché non le fosse permesso – non di scegliere o di accettare – ma di confrontare le figure incomparabili secondo i propri dubbi e scoprire così per sé la logica dei loro mutamenti. (Ritter Santini, 1983, p. 105)

Di fronte alla sagoma inerte di una Alcmena solamente intravista, dai più, come amante inconsapevole e sposa incolpevole, Lea Ritter Santini allestisce

9. Si pensi al saggio sul Perturbante di Sigmund Freud, in cui il padre della psicanalisi rintraccia la cifra più profonda del perturbante nella definizione che ne dà Friedrich Schelling, come cioè «tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato» (Freud, 1969, p. 275) – in altri termini: la presenza dell'estraneo nel familiare.

margini interpretativi dall'ampiezza inusitata, all'interno dei quali la sagoma, finalmente smossa, può acquisire vita e una vera e propria *agency*. Le dona la forma e il significato di una persona che agisce, pensa e discerne, la cui attività si compie nella concretezza del muoversi tra le parole e le cose e il cui senso mitico sta non nell'«accettare» ciò che le si pone davanti, né di «scegliere» la verità di un'apparenza rispetto a un'altra, ma nel «confrontare» le apparenze tra loro e, nella cornice di una sempre maggiore consapevolezza, dare sostanza al suo amore per esse e per il loro naturale trasformarsi. Non si tratta, quindi, della sola restituzione della parola a chi non l'aveva; né si tratta del solo riconoscimento di un amore, quello indifferenziato per le trasformazioni, che pure acquista il valore supremo di una messa in discussione della fissità del reale e delle sue connessioni. Si tratta, ancor più, di legittimare l'entrata in azione di Alcmena di fronte a una mutevolezza che, pur essendo indice di verità, non può che creare incomprensione e spaesamento; e si tratta di farle assumere l'atteggiamento critico di chi, impugnando il proprio diritto al dubbio, cerca per quanto possibile di discernere «i segni scambiati, le lettere mutate» (Ritter Santini, 1983, p. 105), di ordinarli e così facendo stabilire legami tra essi – l'atteggiamento di chi, in una parola, cerca di *comparare*. Per Lea Ritter Santini,

era tempo ormai che [Alcmena] imparasse a distinguere le maschere e le loro lingue male-intese, gli aspetti del tempo e i contorni dei luoghi in quell'irreversibile accumulazione di stagioni che è la storia, a cercare ed amare il nuovo non solo negando o distruggendo il vecchio, apprendesse a decifrare anche le parole a lei estranee e straniere – e quelle non dette – a capire le loro variazioni e le formule della confusione per scomporle e ricomporle in un linguaggio di cose comuni e di significati non oscuri. (Ritter Santini, 1983, pp. 105–106).

Quello del comparare è dunque il mestiere di chi «distingue», tra le lettere ma anche tra le discipline,<sup>10</sup> figure e discorsi particolari e li comprende nella misura in cui sa identificare in essi il vecchio e il nuovo, la creazione e la tradizione, il richiamo al modello e l'invenzione fantastica. Comparatista è chi sa tracciare i limiti precisi di concetti e immagini, ma sa anche, cogliendo in essi «gli aspetti del tempo e i contorni dei luoghi», allargarne i margini e ricollocare questi ultimi nel flusso continuo-discontinuo della storia e delle lingue. Ed è chi sa seguire, attraverso i tempi e i luoghi, l'evolversi polisemico di concetti e immagini, tracciando inedite e spesso ardite<sup>11</sup> somiglianze e sapendo limpida-

10. Lea Ritter Santini parla, sulla scorta di Ernst Robert Curtius, di una vera e propria «comparatistica delle discipline» (Ritter Santini, 1985, p. 15).

11. Cfr. a questo proposito l'inciso che Lea Ritter Santini inserisce al momento di confrontare la maniera di viaggiare di E. R. Curtius con quella di W. Benjamin, e che può esser preso

mente restituire il «variare» e il «confondersi» delle rappresentazioni, come anche l'allargarsi e il complicarsi della loro ricezione.

Ma è più significativo ancora il fatto che, per parlare di sé e del suo mestiere, Lea Ritter Santini scelga di compiere il gesto pregno di significato della riscrittura, finendo per rimettere all'«inizio» del mito, quindi al suo centro, la figura singolare di una donna che può, finalmente, «partire da sé».<sup>12</sup> Nel ragionare su Alcmena come colei che avrebbe potuto salvarsi, se solo avesse saputo scoprirsì soggetto nella pratica ermeneutica del comparare, la comparatista di oggi ci dice del suo stesso essersi scoperta soggetto, del suo stesso essersi posta e porsi come «necessario inizio». L'inizio è quello di un «mestiere affascinante, pericoloso, infido e insostituibile», un mestiere che è possibile fare solamente a patto di «non essere ancora usciti dall'infanzia» e «aver conservato il gusto del gioco apparente» (Ritter Santini, 1983, p. 102), ma a patto anche di «confrontare» e «scoprire per sé» la logica del gioco, la direzione dei mutamenti che vi avvengono, la cifra dell'interpretazione che si può ogni volta dare loro.

È nel segno di Alcmena che Lea Ritter Santini decide di rendere conto di ciò che vuol dire essere e fare la comparatista, sia nell'atteggiamento esistenziale – quell'«amare le trasformazioni» – che nelle azioni più specifiche – quel confrontare «figure incomparabili», spazializzare e storicizzare, distinguere e ricomporre. Ritter Santini, d'altronde e per sua stessa indicazione, è in un certo modo Alcmena. O meglio – nel senso di una genealogia d'elezione ancor più significativa – ne è *figlia*:

[Da una tale Alcmena] Non nascerebbero più semidei, certo, solo mortali e qualcuno di loro potrebbe anche scegliere di diventare comparatista, trovare il suo lavoro non solo piacevole ma utile e necessario come tutti i buoni mestieri che aiutano a vivere e tornare a vantaggio di molti in un mondo in cui – se continuerà la vita come possiamo immaginarla noi – si continueranno ad amare – ach – le trasformazioni. Una soave e accorta follia?

Con molti auguri per il Suo e il nostro lavoro, mi creda,  
Sua Lea Ritter-Santini (Ritter Santini, 1983, p. 106)

come esemplare di un intero atteggiamento comparativo, considerabile come poco ortodosso: «[...] per quanto l'eretico confronto turbi lo spirito filologico quanto quello ideologico così attento alle separazioni ortodosse!» (Ritter Santini, 1988, p. 129).

12. Si tratterebbe di un partire da sé accostabile a quello delle pratiche e delle metodologie femministe. Pur non volendo interpretare in senso politico la riscrittura mitologica di Lea Ritter Santini nella lettera a Koppen, può essere messo in evidenza il dato culturale dell'uso di una strategia – quella del parlare di sé attraverso il narrare le storie delle altre, o facendo narrare se stesse dalle parole delle altre – che è stata messa in teoria da Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997/2009) sulla scorta del seguente assunto arendtiano: «Nessuno è autore o produttore della propria storia». Si noti come Hannah Arendt sia pensatrice amata da Lea Ritter Santini.

### 3. Elettra, l'Angelo e la Lingua d'Oca

Protagonista «nascosta e sempre presente» (Chialant, 1983, p. 143) delle *Storie di patio*, Fabrizia Ramondino intesse, nei racconti che compongono la raccolta, un arazzo di spazi, tempi e personaggi in cui la memoria individuale si rifrange e si ricompone, restituendo il senso di una perdita – quella dell'infanzia, dei luoghi amati dell'anima – che si fa tutt'uno con il riconoscimento di inediti spiragli di luce, con la scoperta di imprevisti desideri e resistenze. Entro i binari di un fluire narrativo continuo, che lega in un filo unico i racconti delle *Storie di patio* all'esordio *Althénopis*, e legherà entrambi al romanzo *Guerra d'infanzia e di Spagna* (2001),<sup>13</sup> le protagoniste e i protagonisti di Ramondino sono variazioni di uno stesso movimento di rammemorazione e crescita, condotto sulla scorta dei ritorni e avanzamenti della bambina e poi adolescente Fabrizia dal mondo dell'infanzia – rappresentato dall'isola di Maiorca e da Santa Maria del Mar – al mondo dell'età adulta – nei suoi luoghi sempre cangianti, nelle sue miserie e promesse. In *Storie di patio*, Ramondino veste dei propri panni di dodicenne la «controfigura mitica e “analitica”» (Alfonzetti, 2010, p. 120) di Elettra:<sup>14</sup> allo stesso modo in cui Lea Ritter Santini faceva coincidere se stessa con Alcmena, o meglio se ne diceva figlia, così Fabrizia Ramondino, nel racconto *L'angelo*, fa coincidere la sé alle soglie dell'adolescenza con l'Elettra del mito e della psicanalisi, innestando il proprio paesaggio intimo turbato nel terreno, sorprendentemente affine, di quello mitico. Il materiale biografico incandescente dell'infanzia e dell'adolescenza, a cui la scrittrice torna di continuo per narrare il proprio sé, i suoi traumi e i suoi passaggi di luogo, si presta qui a una mescolanza notevole col materiale del mito: a partire dalla relazione ambigua che lega la giovane Ramondino e il padre, schizzata con tratti drammatici fin dall'inizio e introdotta, significativamente, appena dopo il primo apparire del nome della protagonista:

Ma dal paese si erano portati il gatto, e una cesta di panini e di arance di giardino. L'odore del treno, di ferro umido e urina, in piedi davanti al finestrino del corridoio, gli occhi fissi al fuggente paesaggio. Quell'amaro ristagno, e le veloci, mutevoli figure del mondo. Come al cinema. Elettra aveva brividi per tutto il corpo, si risvegliava la memoria ad anticipare, forse, eventi, di quando era immagine e non occhio. Immagine in sé risolta. La corsa verso la corriera sulla Nazionale, che doveva condurle il padre, sotto la pioggia; ed era stramazzata sul selciato per l'affanno; a mimare la

13. Si noti come alcuni dei racconti contenuti in *Storie di patio* – *La signora di Son Batle*, *I servi*, *Il fidanzamento* – verranno ripresi dalla scrittrice e inseriti, con alcune modifiche, in *Guerra d'infanzia e di Spagna*.

14. I rifacimenti della storia di Elettra in letteratura e nelle arti sono innumerevoli. Per una ricognizione di questi, cfr. tra gli altri Condello (2010), Scott (2005), Avezzù (2002), Lloyd (2005).

mescolanza impossibile delle loro membra si era avvoltolata nel fango. (Ramondino, 1983, p. 94)

La mescolanza, che poteva ancora assumere, sul finale d'infanzia narrato dal racconto immediatamente precedente *L'angelo*, i tratti di un «fidanzamento»,<sup>15</sup> nel passaggio all'adolescenza diventa infine impossibile: al pari dell'Elettra mitica, a cui viene sottratto il padre negli anni della giovinezza, l'Elettra-Fabrizia del racconto perde suo padre nello sfilacciarsi e confondersi monotono delle giornate ad Aix-les-Bains, e nel raffreddarsi di un rapporto di intimità e adulazione che va di pari passo, essendovi intimamente connesso, con la perdita del luogo dell'infanzia e del corpo di bambina.<sup>16</sup> Di contro a questa mescolanza impossibile, che nei suoi ultimi ed eccezionali barlumi aveva fatto storcere il naso ai parenti e soprattutto, in un ulteriore parallelismo mitico – stavolta con Egisto – allo zio Celestino,<sup>17</sup> si staglia adesso, nella sua enigmaticità carica di presagi, la figura sacrificata, compatita e rinnegata della madre:

La mamma prima di partire si era fatta vestiti nuovi. Severi e caldi, perché si andava al Nord. [...] Sul risvolto del bavero un cammeo romano raffigurante il sacrificio d'Ifigenia. A Elettra piaceva quella fanciulla nel peplo rigido, cesellata su quel rosso scurito. Guardava i fianchi della mamma, in piedi per riporre una valigia, nella gonna verde bottiglia, stretta, non aderente, al centro la chiusura lampo. Un'anfora incrinata, al suo occhio, impietoso cesello. La chiusura lampo, il treno, la valigia... E «Dovete subito imparare il francese!» In una raggiera di piccoli diamanti, lacrime perpetue, come stelle fisse, attorno a quel Sacrificio. Anche la mamma era stata condotta all'altare. (Ramondino, 1983, p. 95).

15. Si tratta del racconto intitolato *Il fidanzamento*, consistente nella enumerazione e descrizione dei trenta regali che la Fabrizia bambina riceve dal padre durante un mese di convalescenza dalla polmonite. Cfr. Ramondino, 1983, pp. 73-74: «La sera arrivava il signor Torquat e il teatro cominciava. Arrivava sempre in modo diverso, a volte travestito, per farle uno scherzo. [...] Per un mese intero, finché durò la convalescenza, portò a Nuria un regalo. Ecco l'elenco dei trenta doni che giorno per giorno segnarono le tappe del corteggiamento».

16. Cfr. Ramondino, 1983, p. 102: «Tutto quindi era diverso nel nuovo paese, e nel suo nuovo corpo. E bisognava vivervi e amarvi. Un fiume di lacrime saliva agli occhi di Elettra, perduta in una grande poltrona, che riusciva a nasconderla. Sognava ogni notte la strada che conduceva alla sua antica casa. Un'automobile passava sulla Nazionale guidata da suo padre, con lei a fianco. Invece di svoltare verso il villaggio l'automobile andava oltre, una forza cieca e violenta guidava Elettra altrove». O ancora, a p. 103: «Il padre non pronunciava mai parole francesi con Elettra; vezeggiava invece la figlia minore in francese come se fosse una dama. Elettra credeva di comprendere che, se lei lo avesse già saputo, le avrebbe parlato in latino [...] O con lei provava pudore come con un fratello. Il loro infatti era un legame severo, senza complicità o compiacenze. Di lei infatti aveva stima, ma anche timore. Soprattutto in quel tempo, quando il corpo di Elettra stava diventando di donna».

17. Cfr. Ramondino, 1983, p. 94: «Si spaventavano o scostavano i parenti, allora, agli abbracci di Elettra, che parevano loro maldestri o troppo impetuosi; e ai baci, agli sguardi ardenti. Chiusi com'erano al disperato affanno, riottosi a farsi immagine viva, vortice di desiderio. Appariva l'occhio perplesso sul fiocco blu a pois bianchi dello zio Celestino».

Nel tempo dissolto e sfilacciato del cambiamento – di luogo, lingua, corpo – la madre assurge a figura di una perdita che sembra essersi fatta irrimediabile, nei confronti della quale Elettra assume sia la postura di una decisa negazione – «Non sarebbe diventata certo come la mamma, ma così non sarebbe rimasta» (Ramondino, 1983, p. 97) – sia l'atteggiamento proiettivo di chi sa di essere anch'essa destinata al sacrificio: «Elettra aveva dodici anni. Presto sarebbe venuto anche per lei il momento di svanire alla vista di tutti in forma di agnella. E di lei sarebbe rimasta una sagoma, un figurino di carta, da ritagliare. O una foto mortuaria» (Ramondino, 1983, p. 95). Il sacrificio, d'altronde, coincide con quello della sorella del mito, l'assente Ifigenia perduta alle priorità belliche del padre: portata sul bavero, quasi alla maniera di un emblema, dalla madre che se ne fa rappresentante in vita, Ifigenia trapassa i confini dell'individuazione per farsi sostanza diffusa di un sacrificio partecipato, trasmesso come pegno dovuto a una genealogia di donne che se ne caricano insieme il peso. In parziale consonanza con la narrazione eschilea di una Elettra che sì ama visceralmente il padre, ma è tuttavia disposta a riconoscere a quest'ultimo la colpa per la morte della sorella, Elettra-Fabrizia dispone sul filo unico del sacrificio Ifigenia, la madre e se stessa, e così facendo incrina il dettato di odio univoco verso il femminile che il mito, e poi la psicanalisi, le avrebbero assegnato come destino.

Ma per Elettra-Fabrizia è ancora presto per «imparare ad amare la madre» (Muraro, 1992/2006, p. 18). Né ella si risolverà, d'altronde, a ricondurre la negazione della madre e di se stessa ai trattamenti riservati a entrambe dal padre, il quale viene lasciato infine ai margini del racconto. Alla larga da ogni facile ribaltamento di paradigma, è altro e ulteriore l'orizzonte verso cui conduce la storia di Elettra riscritta da Ramondino. La scena del mito, anziché cristallizzarsi nuovamente in polarità inamovibili ma cambiate di segno, viene invece resa mobile e cangiante, nella misura in cui si contamina con la «quinta irreale» del luogo del ricordo e della narrazione: come fa intendere la scrittrice fin dalle prime battute del racconto, il «nuovo paese» di Elettra è un paesaggio ambiguo e inafferrabile, sospeso tra le asperità del reale e le ombre dell'apparenza:

Nel nuovo paese il mondo era diventato l'ombra di se stesso. Più pallido il sole. Scipita, leggera all'abbraccio, l'acqua del lago. Lenta nella nebbia l'alba – *le brouillard brouillait le soleil; ce monde-ci était un brouillon de l'autre* –. E mezzogiorno pareva spesso un'alba irrisolta, non fosse stato quel sole scialbo, rifratto allo zenit. E mai il lampo, mai il tuono. Mai un racconto di terremoti: vitalità oscura della terra. Ma di crepe nei ghiacci, valanghe di neve: una vitalità fredda, da manuale di fisica. E non pioggia, ma pioggerella. Il paesaggio aveva crudezze e ingenuità da quinte di palcoscenico. Ecco dove aveva visto quelle villette allineate, quegli *enfants* dalle gote rosse, quei cespi di ribes... Nei sillabari e nei libri di favole della Scala d'Oro. E la neve sulle vette. E gli abeti. E i campi di grano. Chissà perché, quello era il paesaggio dei libri e del teatro, venuto dal Nord. [...] Aveva perso un

paese. E non ne aveva trovato un altro, ma una quinta irreale. (Ramondino, 1983, p. 93).

Trasportata in un paesaggio dal colore indefinito, le cui «crudezze e ingenuità» rimandano all'orizzonte di ciò che, inventato, sembra non avere presa alcuna sul reale, Elettra si ritrova a dover fare i conti con l'ordine confuso e sfuggente della favola, della letteratura e del teatro: un ordine, cioè, in cui il confine tra realtà e apparenza viene continuamente destituito, in cui i margini tra il senso e il non-senso si fanno imprecisi, e il tempo della decisione – tra vero e falso, certo e incerto, buono e cattivo – è differito permanentemente. La distinzione, custode di sicurezze e giudizi, non esercita il suo diritto nella città del Nord, ad Aix-les-Bains con il suo gotico libresco: «Il padre ci scherzava sopra, aveva detto: – Questo gotico è finto, dell'Ottocento, sub Viollet-Le-Duc imperversante. Non è un gotico fiorito, ma termale. Elettra non distingueva il gotico vero da quello finto. Guardava con meraviglia e inquietudine quella facciata» (Ramondino, 1983, pp. 100–101). È a questo terreno d'indistinzione che Elettra finisce per aderire, di contro tanto al disfattismo risoluto del padre quanto al sicuro senso di perdita della madre. Ed è a partire da questo terreno d'indistinzione, legato a doppio filo con la dimensione dell'invenzione fiabesca, dell'apparenza teatrale, dell'immaginazione letteraria, che Elettra riesce infine a sfuggire al suo destino di frammentazione, per ricomporsi in nuova e fluida unità. Sono i libri, in una svolta diegetica tanto esile quanto profondamente fondativa, a restituire a Elettra l'unità del sé nel confondersi indefinito del reale, la proiezione libera nel futuro nel rimpianto per il passato perduto:

Infine si innamorò dei libri con tutte le sue facoltà – la ragione, il sentimento, i sensi – perché li sperimentava passioni, avventure, gioie, dolori; non fastidi, noie, piccoli piaceri, contratempi. Nei libri non c'era una successione di tempi, era un unico tempo; non si vagava di paese in paese; era un unico paese; non c'era Babele di lingue, era un'unica lingua, adulta e bambina insieme, povera e ricca, materna e straniera [...] Visto che non si poteva tornare indietro, al proprio paese e al proprio corpo fanciullo e che si doveva andare avanti, nella nuova città, nella nuova lingua straniera e nel nuovo corpo di donna, Elettra, invece di rimanere attaccata al passato, di gettarsi nell'avvenire, o di dividersi invece in due, cominciò una progressiva sublimazione di se stessa che a un certo punto assunse l'aspetto dell'Angelo Custode. (Ramondino, 1983, p. 108)

Tramite la lettura dei libri prestateli da Madame Armance, coinquilina-*deus ex machina* – o «fata del destino» (Ramondino, 1983, p. 106) – posta a rappresentante di una terza via fortuita rispetto a quelle materna e paterna, Elettra scopre il terreno radicalmente mutevole e insieme trasformativo della finzione letteraria, il suo portato di infinita possibilità, il suo invito alla trasfigurazione continua del reale, la sua lezione di dolore universale e la sua promessa di

felicità. Scopre, grazie a Madame Armance che le suggerisce consonanze tra i libri – nelle loro fattezze materiali e immateriali – e i lavori di cucito,<sup>18</sup> l'esistenza di un «mondo magico» contrapposto al «mondo dello studio, della concentrazione, della solitudine come i libri di scuola e del padre» (Ramondino, 1983, p. 106): un mondo femminile, fatto di lavoro mentale e manuale insieme, di intellezione e al contempo di sentimento, in cui la soggettività e il corpo di donna non diventano più motivo di vergogna ovvero oggetto di rifiuto,<sup>19</sup> bensì principio di amore e compassione.<sup>20</sup> A questo mondo magico fa capo la nuova «lingua magica» dei libri e della scrittura, la «Lingua d'Oca» – lingua «del primo libro che per caso le era piaciuto e che aveva risvegliato in lei la memoria delle lingue d'infanzia» (Ramondino, 1983, p. 108) – parlata da quell'Angelo Custode in cui Elettra, ricompostasi a bambina e adulta insieme, riconosce se stessa:

E il suo spirito angelico non parlava né antichi dialetti né lingue familiari o straniere, ma una lingua magica, che Elettra chiamava Lingua d'Oca – e l'Angelo scriveva con una penna d'oca ricavata dalle sue piume –, ma che solo approssimativamente somigliava al provenzale: una lingua dolce e feroce.

Con l'Angelo che le teneva saldamente la mano sulla spalla Elettra iniziò un diario.

Quando Elettra era dedita ad altre occupazioni, l'Angelo le lasciava la spalla, si accontentava di guardarla, appollaiato un po' più in alto di lei, o volando. (Ramondino, 1983, p. 108).

Divenuta, ormai, «immagine in sé risolta», Elettra può trasporre tutta se stessa nell'universo dell'invenzione letteraria, laddove realtà e finzione si mischiano e la scrittura, insieme con la lettura, intervengono non a riordinare le carte, ma a sparigiarle nuovamente, ad allargarne i bordi e a riscriverne i contenuti. Insieme all'Alcmena di Lea Ritter Santini, che di fronte alle forme sempre

18. Cfr. Ramondino, 1983, p. 106: «Quei libri avevano a che fare in qualche modo anche con il lavoro, non solo perché Elettra attraverso i lavori di cucito di Madame Armance era riuscita a immaginare tutto il lavoro che c'era voluto per cucire i pensieri, le immagini e le pagine di tutti quei libri, ma anche perché Madame Armance di ogni libro le faceva notare la rilegature, i fregi, il tipo di stampa e di carta, le insegnava gli accorgimenti per non sciuparlo e anche le tecniche per riparare i danni».

19. Cfr. Ramondino, 1983, p. 103: «[...] gli studiosi, i poeti, di cui Elettra scopriva l'esistenza [...] a fianco del padre, l'affascinarono e maturarono in lei il desiderio di non diventare come sua madre e come nessuna donna. [...] Quanto al suo nuovo corpo, bisognava rassegnarsi, sopportarlo stoicamente. Ciò che contava infatti erano le mani e la mente».

20. Cfr. Ramondino, 1983, p. 107: «Si innamorò di tutti i personaggi femminili, anche di quelli a lei ancora proibiti. [...] Elettra però di quelle donne non si innamorava come accadeva ai vari personaggi maschili, ma come avrebbe fatto il loro angelo custode. Quando Natascia si incapricciò del principe Anatòl, avrebbe voluto mantenerle la mano sulla spalla e condurla via».

cangianti della letteratura scopriva in sé la capacità di distinguere e dare ordine, mantenendo nel frattempo viva la capacità di amarne le trasformazioni, l'Elettra di Fabrizia Ramondino si riaggancia all'apparenza letteraria trovandovi motivo di libertà e piacere, e una fonte inesauribile di forme tramite cui le diventa infine possibile riscrivere la sua vita e i suoi passaggi di significato. La riscrittura, intrapresa narrativamente dalle due autrici in parallelo, finisce così per assumere valore metaletterario e per dire, nella mescolanza di biografia e mito, la potenza liberante della letteratura rispetto alle costrizioni del reale; per dire il senso di sovversione della scrittura stessa, rispetto all'ordine ostile del dato; per dire il gioco infinitamente trasfigurante della costruzione, rispetto al gioco della vita e del destino.

## Bibliografia

- Alfonzetti, B. (2010). Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio. In G. Ferroni (Ed.), *Il turbamento e la scrittura* (pp. 119–138). Roma: Donzelli.
- Avezzù, G. (2002). *Elettra*. Venezia: Marsilio.
- Blumberg, H. (1992). *Elaborazione del mito*. Bologna: Il Mulino.
- Cavarero, A. (1997/2009). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Chialant, M.T. (1983). Recensione a Fabrizia Ramondino, *Storie di patio*. *Memoria*, 8(2), 143–144.
- Condello, F. (2010). *Elettra. Storia di un mito*. Roma: Carocci.
- Freud, S. (1969). *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino: Boringhieri.
- Gibellini, P. (2007). *Il mito nella letteratura italiana. Vol. IV: L'età contemporanea*. Brescia: Morcelliana.
- Lloyd, M.A. (2005). *Sophocles: Electra*. London: Duckworth.
- Melillo, A. (2012). *Il mito nel Novecento letterario*. Monza: Limina Mentis Editore.
- Muraro, L. (1992/2006). *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- Ramondino, F. (1983). *Storie di patio*. Torino: Einaudi.
- Ritter Santini, L. (1983). Caro Erwin Koppen. *Arcadia*, 18, 101–106.
- Ritter Santini, L. (1985). *Con l'occhio del cuore. Prefazione*. In F. Ohly, *Geometria e memoria. Lettera e Allegoria nel Medioevo* (pp. 9–17). Bologna: Il Mulino.
- Ritter Santini, L. (1988). *Nel giardino della storia*. Bologna: Il Mulino.
- Ritter Santini, L. (1994). *Ritratti con le parole*. Bologna: Il Mulino.
- Scott, J. (2005). *Electra after Freud: Myth and Culture*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Van den Bossche, B. (2002). Il mito nella narrativa italiana degli ultimi decenni: alcune prospettive. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 31(2/3), 351–360.
- Van den Bossche, B. (2007). *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*. Firenze: Franco Cesati Editore.