

Ortensia e le ninfe. La figura femminile nella narrativa di Paolo Zanotti

Michele Paolo
(Università di Bologna)

Publicato: 16 marzo 2023

Abstract – The literature by Paolo Zanotti, starting from the three novels published so far, shows some constants. One of these is the presence of a female figure – a teenager, or a nymphet - at the heart of the story, being the core out of which the adventures of the group of friends grow. Ortensia is for sure the most notable of these muses, the only one to appear since the title (*Trovate Ortensia!*, 2021). By focusing on the latest novel and by analyzing some short stories hitherto overlooked by critics, the aim of this paper is to describe those features shared by Ortensia with the other *femmes fatales*, and to propose a comparison with Sofia and Zenobia, main characters of the previous novels, *Bambini bonsai* (2010) and *Il testamento Disney* (2013). By taking into consideration the main of these characteristics, the vampire nature, it will be tested the hypothesis put forward by Alessandro Grilli, the first one to propose a study on Ortensia eight years before the publication of the novel: is it right to track the model of the final girl behind the character of Ortensia?

Keywords – Paolo Zanotti; Ortensia; final girl; Carmilla; revenante

Abstract – L'opera di Paolo Zanotti, a partire dai tre romanzi finora pubblicati, manifesta alcune costanti. Una di queste è la presenza di una figura femminile – quasi sempre una ragazzina, una ninfetta - al centro della vicenda, che funge da vertice attorno a cui gravitano le avventure della banda di amici. Ortensia è senza dubbio la più eminente di queste muse, l'unica a comparire già nel titolo (*Trovate Ortensia!*, 2021). Concentrandosi sull'ultimo romanzo e analizzando alcuni racconti finora trascurati dalla critica, il presente contributo illustrerà le caratteristiche che Ortensia condivide con le altre *femmes fatales*, e proporrà inoltre un confronto con Sofia e Zenobia, protagoniste dei romanzi precedenti, *Bambini bonsai* (2010) e *Il testamento Disney* (2013). Prendendo in considerazione la principale di queste caratteristiche, la natura vampiresca, si procederà quindi a saggiare l'ipotesi avanzata da Alessandro Grilli, il primo ad aver proposto uno studio su Ortensia otto anni prima della pubblicazione del romanzo: dietro il personaggio di Ortensia è legittimo rintracciare il modello della *final girl*?

Parole chiave – Paolo Zanotti; Ortensia; final girl; Carmilla; revenante

Paolo, Michele, *Ortensia e le ninfe. La figura femminile nella narrativa di Paolo Zanotti*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 95-108

michele.paolo2@studio.unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16587>
finzioni.unibo.it

Copyright © 2022 Michele Paolo
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Nympholeptos*

Al termine di una ricca chiacchierata risalente all'estate del 2021, Isabella Mattazzi mi ha rivelato che fra le pagine di *Bambini bonsai* si nasconde un piccolo omaggio riservato a lei. Verso la fine del romanzo, mentre i bambini stanno giocando a nascondino nella casa maledetta, sentiamo Petronella canticchiare: «Ninfe, silfidi, salamandre e pigmei, dove sei? (p. 189)». Una simile formula rituale, uno dei tanti esempi del *childlore*, il codice infantile fatto di conte e ritornelli che unisce i protagonisti del libro, nella sua stravaganza esprime il carattere sofisticato e fascinioso del personaggio, che sta cercando di far ambientare le sue vittime prima di affondare il colpo. Ma le quattro creature da lei evocate corrispondono in realtà ai *genera* spirituali elencati da Paracelso. Il saggio *La magia come maschera di Eros* tratta – anche – di questo, e a questo libro guarda Zanotti con la sua citazione¹. D'altronde nella caratterizzazione di molti dei suoi personaggi femminili, anche aldilà di *Bambini bonsai*, si può facilmente rintracciare l'influenza della tradizione gotico-fantastica, e in particolare delle creature demoniache.

In uno dei suoi racconti migliori, *La cella geografica*² (2004), troviamo ad esempio Camilla, che fin dal nome rievoca *Carmilla* di Le Fanu (1872). Ninfa ammaliatrice scesa dalle Alpi Carniche, i lunghi incisivi ne rivelano la natura di vampiro, e la maledizione che si porta dietro si manifesta nel disturbo anoressico, condizione in cui fatalmente viene trascinato pure il narratore, Paolo.

Bella. Quant'era bella Camilla. Era la cosa più bella che avevo visto mai. Veniva da dietro le montagne e dai ghiacciai su un cocchio di cavalli bianchi, aveva labbra di corallo e gote di rosa, anche se so bene che è impossibile. Aveva lunghi denti da roditore o da predatore – ne porto ancora i segni.

Rievocazione – in parte autobiografica – di una relazione giovanile sterile e deleteria, il racconto di Zanotti è ambientato a Santa Margherita Ligure, castello maledetto e cella, appunto, in cui il vampiro rinchiude le sue vittime: «A casa mia a Santa Margherita c'è la camera dove ha dormito Camilla. Mia mamma non la conosceva ancora ma la odiava già». Unica ad accorgersi della natura demoniaca del vampiro, e quindi ad opporvisi, la madre rappresenta fin dalla pubertà il freno ai desideri erotici del figlio, e questo ruolo indebolisce la sua posizione³: «Me lo sognavo per tutto l'inverno, le ragazze della spiaggia – Claudia, Laura, Lauretta, Anna – paura di non essere amato. Paura». Abbandonato alle grinfie della sua Camilla, Paolo diventa un *nympholeptos* - 'catturato dalle ninfe' - completamente abbacinato dal suo fascino, e pian piano

¹ I. Mattazzi, *La magia come maschera di Eros. Silfidi, demoni e seduttori nella Francia del Settecento*, Sestante, Bergamo 2007. La formula ripresa da Zanotti viene introdotta e spiegata a p. 23. Nella biblioteca di Zanotti, ora a Romentino (NO) a casa dei genitori Renato e Lucilla, sono peraltro presenti anche le altre opere all'epoca pubblicate da Mattazzi: *Il labirinto cannibale. Viaggio nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jean Potocki*, Arcipelago, Milano 2007; e *L'ingannevole prossimità del mondo. Forme della percezione nel romanzo moderno*, Arcipelago, Milano 2009.

² P. Zanotti, *La cella geografica*, in *L'originale di Giorgia*, Pendragon, Bologna 2017, pp. 53-66.

³ L'opposizione della madre al vampiro può essere letta alla luce della tipologia junghiana, come ricorda Alessandro Grilli: «da teoria junghiana ci permette di riconoscere in streghe, vampiri e altri mostri inclusivi, soffocatori e succhiasangue, i contorni di una maternità demoniaca in cui si esplica l'archetipo bifronte della *mater*, benefico e distruttivo al tempo stesso». Si veda A. Grilli, *Strategie e poetiche della regressione*, «Contemporanea», 11, 2013, p. 151.

rimane imprigionato. La cella geografica di Santa Margherita obbedisce all'incanto della silfide, ma la natura demoniaca del luogo in realtà si era manifestata al narratore fin dall'infanzia: «è da quando sono bambino che Santa mi ha preso, il mio primo mare e la mia prima estate». Teatro d'illusioni e divagazioni regressive da bambino insicuro, la spiaggia delle vacanze può diventare il luogo in cui «ho pensato che mia madre mi abbandonava per un altro bambino» dai capelli più lisci e ordinati, o magari dove, a capo di una fallimentare spedizione di bambini in cerca di conchiglie, assaporare per la prima volta un senso d'inadeguatezza: «normale che non mi amassero». Si comprende allora come da un simile luogo stregato possa essere nata a un certo punto una silfide anoressica, maga dell'autocommiserazione. Ma questo scritto rappresenta *ex post* il rito di congedo da un'ossessione, testimonianza di un'agognata salvezza e sentimento postumo di nostalgia: «E son passati tre anni, tre anni da quando c'era venuta anche lei, qui a Santa Margherita, conciatu un po' male tutti e due e la bella carezza chic dell'anoressia sulle nostre aliscapole». Il sospiro del pericolo scampato induce sfumature tenui, così il ricordo di Camilla viene avvolto da un velo d'indulgenza, anche quando si rievoca il prevedibile traguardo di un lungo disturbo alimentare: «Carmilla era il mio vampiro, perfetto come il freddo e come i monti della Carnia, e io l'ho preso dall'ospedale, Mircalla, e l'ho fatto dormire nel mio letto e io per terra, e me lo sono coccolato e se fosse stato possibile gli avrei fatto la pappa». Da quando Camilla se n'è andata, la cella geografica non fa più paura. Fuori dalla gabbia, liberato dalla sua possessione, Paolo ha iniziato a viaggiare, è cresciuto, e il vampiro è stato annientato, anzi disintegrato: «l'ho smembrata e l'ho sparpagliata sulle mie città con tanti palloncini colorati». È chiaro come in questo racconto la connotazione gotico-fantastica serva a delineare i tratti del disturbo psico-somatico del personaggio; in ogni caso la fragilità di Camilla contraddistingue, magari con sintomi diversi, anche le altre figure persecutrici dell'opera zanottiana. In generale, la condizione comune delle sue vampire si potrebbe banalmente ridurre a quella dell'adolescente complessata e autodistruttiva. I racconti racchiusi ne *L'originale di Giorgia* presentano un vasto campionario di personaggi fragilissimi, basti pensare alle nevrosi descritte in *Paese all'uscita dell'autostrada* e in *Per costruire la casa dei miei sogni*; per il momento però è il caso di concentrarsi su un'altra figura vampiresca, risalente alla primissima produzione di Zanotti, protagonista di un racconto breve che è a tutti gli effetti una filiazione da *Trovate Ortensia!*.

Il racconto *Idiota come una storia di vampiri*⁴ (1998) introduce infatti il suo primo personaggio dalle fattezze spettrali; e a differenza de *La cella geografica*, qui la veste di vampiro non raffigura una condizione di fragilità: Ilaria è a tutti gli effetti una morta che torna in vita. Il racconto è ambientato a Pisa anziché in Liguria e, altra differenza da *La cella geografica*, non è la reminiscenza di un pericolo scampato, bensì una storia d'amore dalle tinte fantasy-horror. Il protagonista, Luca, un bel giorno si sveglia e trova una strana creatura appallottolata sotto al letto: «Un po' spaventato, spostò il letto e ci saltò sopra. E qui ti voglio: lì sotto c'era una ragazza dai lunghi capelli neri con qualche riflesso rosso, e con indosso una maglietta bianca e una lunga gonna

⁴ P. Zanotti, *Idiota come una storia di vampiri*, in *Undici portieri e una riserva*, Nabu Edizioni, Firenze 1998, pp. 147-156.

verde. La faccia non si vedeva, perché la teneva nascosta tra le braccia e la parete». Come vuole la tradizione del romanzo gotico fin da *The Castle of Otranto* (1764) di Walpole, l'ingresso della creatura demoniaca viene annunciato dalle condizioni atmosferiche: così a una lunga sequela di giorni di pioggia segue «un tramonto spettacolare tra le nuvole stanziali», e Ilaria può infine fare capolino da sotto il letto. «Comunque io sono Ilaria. E ti amo». Senza alcuna spiegazione, con un cipiglio malinconico e un po' scontroso, la vampira fa capire a Luca di non aver scelto a caso il suo letto come riparo dalla luce del giorno. La descrizione fisica ricorda anche in questo caso quella di un'anoressica: «Aveva delle braccia magrissime, con due grossi gomiti, e le sopracciglia molto folte»; eppure Luca la trova abbastanza carina, «giusto un po' pallida». Naturalmente non c'è verso di convincere gli amici della sua scoperta: «sarà un tarpone!», è l'opinione condivisa. Quella del tarpone (ratto di fogna) assassino è una leggenda urbana diffusa in ambiente pisano, e in questo racconto osserviamo una tecnica di risemantizzazione che Zanotti riprenderà nel coevo *Trovate Ortensia!* e che applicherà estesamente nel *Testamento Disney* (romanzo di poco posteriore): vale a dire, nascondere dietro la leggenda urbana una verità sanguinosa che ne riveli la funzione di capro espiatorio. Nel *Testamento Disney* si trattava della soppressione degli individui disadattati e per questo non graditi, e quindi in ultima analisi dell'intolleranza latente che pervade la società; qui invece, più in piccolo, è la fine amara di un amore non condiviso. Ilaria infatti, vampiro redivivo, è morta d'amore per Luca, il quale non l'ha mai nemmeno degnata di uno sguardo; ora è tornata per concedersi una seconda possibilità – cioè per tormentare la sua vittima e gettarla nell'ossessione. Inizialmente, Luca pare addirittura felice della sua storia d'amore postuma: Ilaria infatti sembra tutto sommato inoffensiva, si limita a mordere solamente gli animali e soprattutto accetta finalmente di mostrarsi ai suoi amici. Questi però, vedendola, si dividono tra chi la battezza anoressica e chi è convinto di averla già vista altrove, e il risultato è sempre una fuga disperata a nascondersi sotto al letto: «Una volta fuori dalla sua tana, perdipiù, Ilaria piangeva e piangeva, e diceva che il loro era un amore impossibile». Anima demoniaca ma fragile, Ilaria sembra rammaricarsi di essere risorta per Luca, mentre lui – perso a contemplare le stelle – incorre in un breve momento di lucidità:

Fuori dalla finestra, quell'aria gelida e quella nuvolosa oscurità trapunta di stelle indifferenti gli ricordavano le acque dell'Arno, buie tane di mostri, e, fluorescente sotto i lampi delle dure costellazioni, il profilo della ragazza che forse si chiamava Ilaria gli appariva nello spazio intermedio tra luna e tetti a suggerire l'esistenza di un mondo di sanguinari complotti che gli ghiacciavano le vene.

Questo passo ritorna in *Trovate Ortensia!* (p. 84), e in quel caso sarà il protagonista Florian a trovarsi alle prese con una vampira risorta. Preso da malinconia, Luca intuisce di trovarsi in pericolo, vittima inerme di macchinazioni irraggiungibili; d'altra parte, la condizione di Ilaria, angelo decaduto, sembra addirittura peggiore. Figura di mediazione tra il mondo sublunare e l'oltretomba e dunque in posizione di superiorità nei confronti delle sue vittime maschili, ma allo stesso tempo - appunto perché intermedia - sospesa in un limbo e vittima essa stessa dei capricci della luna (esattamente come lo sarà Ortensia). Da questa situazione incerta derivano

la frustrazione e la malinconia che la spingono a cercare da Luca una prova definitiva del suo amore incondizionato: «gli disse che le sarebbe piaciuto farlo diventare un vampiro, così sarebbero stati insieme per sempre e lui sarebbe rimasto sempre giovane». Ma Luca, nel sentire queste parole, immediatamente si ritrae «preso da un terrore cieco»: la prospettiva soffocante e spaventosa di un futuro seriale, ovvero stanziale, lo atterrisce ben più della morte. Ilaria, mesta, capisce: «Tu non m'ami proprio», e quando Luca le propone goffamente di restare amici, scoppia in lacrime. Luca fa per consolarla, e lei prova a morderlo. È il momento di massima tensione del racconto:

Luca sudava freddo. Quando lei arrivò al collo, Luca era ancora più spaventato. Quando poi avvertì il primo freddo dei canini sulla pelle, Luca controllò un po' ingenuamente se per caso fosse rimasto un crocifisso nella stanza, poi afferrò senza pensarci il tagliacarte sulla scrivania. E allora, come in una storia idiota di vampiri, glielo piantò nel cuore.

Zanotti trasfigura la storia di un amore non corrisposto nei connotati della letteratura di genere e, di nuovo come da tradizione, il vampiro muore con un paletto nel petto. In *Trovate Ortensia!* troviamo una dinamica molto simile, raccontata quasi con le stesse parole, ma questa costituisce solamente un episodio di una trama ben più vasta. Ma la storia non è ancora conclusa: trafitta, Ilaria scompare nel nulla e Luca rimane solo con i suoi rimpianti. Con la sua dipartita, il cielo plumbeo di Pisa si rasserena e Luca prende a vagare lungo le strade che avevano condiviso, nella vaga speranza di rivederla. Passano i giorni e i mesi, le lune si inseguono rapidamente e Luca riesce a rintracciare la tomba che l'ha accolta ai tempi della sua prima morte: una tomba normale con una foto sorridente che «sembrava chiedergli ancora se l'amava, ma forse neanche in quel momento lo avrebbe ammesso». La sua ricerca però prosegue, e infine su di un muro scorge una scritta: «Luca e Ilaria 6 mesi stupendi. Grazie. Ilaria». Non è la prima volta che Ilaria tenta di comunicargli qualcosa tramite i muri, e Luca s'avvicina: «c'era qualcos'altro scritto sotto, più in piccolo. Diceva: "Vediamoci in via delle sette volte"». Un simile espediente verrà ripreso in *Trovate Ortensia!*; ma mentre in questo racconto i muri svolgono semplicemente la funzione di un canale comunicativo e tutt'al più smuovono delle suggestioni, nel romanzo il *medium* si farà *res*, e le scritte sui muri assumeranno una connotazione più ampia. Sorvolando la città infatti, Ortensia indugerà a leggerne la superficie, e così la topografia trasfigurerà nella sua mappa mentale: così Pisa assume le tinte della *Carte du tendre* di Madame de Scudery. Obbedendo all'ordine, Luca corre al luogo indicato e lì scorge – sotto un'altra scritta – una porta che non aveva mai visto prima. Novello Alice, non esita ad entrare nel suo personale paese delle meraviglie, favoloso ma solo un po' più gotico; e come sempre in Zanotti, immancabile si apre un giardino: «un po' arruffato, il soffitto sopra era crollato». L'ambientazione ricorda le rovine del palazzo Shelley sul lungarno pisano: è qui che il racconto si conclude - là dove *Trovate Ortensia!* invece si aprirà. In mezzo, scorgiamo la padrona del giardino:

Ilaria era lì, ancora più pallida, che lo fissava con sguardo perplesso. Accucciata in un angolo, la morte faceva ron ron.

2. «Ne ho basta di resurrezioni»

Nel *Manuscrit trouvé à Saragosse* all'alba del secondo giorno vediamo Alphonse intento a dibattersi tra sonno e veglia. Reduce dal suo primo incontro con le misteriose e bellissime Emina e Zibeddé, si era addormentato a tarda notte cullato dalle loro dolci e provocanti promesse: «Appena fui coricato, osservai con piacere che il mio letto era molto largo e che i sogni non hanno bisogno di così tanto spazio⁵». Tuttavia, il sole della Sierra Morena, implacabile, disturba i suoi sogni sensuali fino a farli evaporare, e Alphonse suo malgrado è infine costretto ad aprire gli occhi. Subito viene travolto da una rivelazione improvvisa: Emina e Zibeddé non sono altro che una coppia di vampiri, insieme donne conturbanti e cadaveri dissimulati.

Finalmente mi svegliai per davvero; il sole mi bruciava le palpebre. Le aprii con fatica. Vidi il cielo. Vidi che mi trovavo all'aria aperta. Ma il sonno mi appesantiva ancora gli occhi. Non dormivo più, ma non ero ancora sveglio. Immagini di supplizi si susseguirono l'una dopo l'altra. Ne fui spaventato. Balzai a sedere di soprassalto... Dove troverò le parole per esprimere l'orrore da cui fui assalito?... Ero sdraiato sotto la forca di Los Hermanos. I cadaveri dei due fratelli di Zoto non erano appesi, ma sdraiati al mio fianco. A quanto pare avevo passato la notte con loro. Giacevo su pezzi di corda, frammenti di ruote, resti di carcasse umane e sugli stracci schifosi che la putrefazione aveva staccato da loro.⁶

Come scrive Mattazzi, «l'occhio finalmente aperto non può sottrarsi alla presa impossibile d'atto, quanto mai violenta, di un *impossibile*, dell'abbraccio tra due opposti, morte e vita, improvvisamente compresenti»⁷. L'aspetto demoniaco di Emina e Zibeddé riflette l'ambiguità ontologica che domina, ripetendosi ciclicamente, l'immaginario fantastico di Potocki: ciascuno dei suoi personaggi si troverà prima o poi di fronte a un mondo doppio, e sarà costretto a rivivere il medesimo incubo di Alphonse, riportando ogni volta il racconto al punto di partenza. Tuttavia, la natura perversa della Sierra Morena si palesa solamente per coloro che non hanno paura di guardare: «Guardare, aprire gli occhi, sembra corrispondere allora per i personaggi del romanzo alla assunzione dolorosa di una condizione di strutturale liminalità. Il gesto dello sguardo di aprirsi sul mondo, di spalancarsi forzando i legacci della propria condizione di prigionia prospettica, porta in ultima istanza all'orrore di una visione contraddittoria»⁸. Una simile realtà fluida, tendente alla metamorfosi, riflette in fondo la natura del desiderio, come mostra la figura diabolica del vampiro: «La metafora-vampiro - scrive Franco Moretti - “filtra” ossia rende sopportabili alla coscienza, quei desideri e paure che essa, giudicandoli inaccettabili, è stata costretta a reprimere, e di cui dunque non può riconoscere l'esistenza. La formalizzazione

⁵ Per maggiore chiarezza, i passi del *Manuscrit* vengono qui riportati in italiano. Si veda J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza* (a cura di R. Radrizzani), Guanda, Parma 1990, p. 41.

⁶ *Ivi*, p. 43.

⁷ I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale. Viaggio nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jean Potocki*, Arcipelago, Milano 2007, p. 67.

⁸ *Ivi*, p. 66.

letteraria, la figura retorica ha perciò una doppia funzione: esprime il contenuto inconscio e insieme lo nasconde. La letteratura contiene sempre entrambe queste funzioni [...] Dracula libera ed esalta il desiderio sessuale. E questo desiderio attrae ma – contemporaneamente – fa paura»⁹.

Quando Florian, il protagonista di *Trovate Ortensia!*, passeggiando sui lungarni pisani raccoglie da terra una vecchia fotografia in bianco e nero, non può certo immaginare che la giovane ragazza immortalata possa essere una *revenante* pluricentenaria; né tantomeno che la incontrerà di persona di lì a due mesi in una discoteca dal nome per nulla casuale, il Carmilla (locale peraltro realmente esistito); figurarsi poi accorgersi della vera identità dell'anziano pittore che bussa alla sua porta per ricevere asilo: nientemeno che il proprietario della foto, l'ultima vittima inerme del suo incanto - un *nympholeptos* ammaliato dalla sua Lolita. «Questa è Pisa non è la Stiria questa è Pisa», è il mantra levato ad amuleto già nella seconda facciata: non è nemmeno la Sierra Morena, si potrebbe aggiungere.

Trovate Ortensia! è stato pubblicato a dicembre 2021 da Ponte alle Grazie, per merito dell'impegno di Vincenzo Ostuni e Nicola Barilli¹⁰. La stesura però risale alla metà degli anni '90, di poco anteriore al *Testamento Disney* e contemporanea, si è già visto, a *Idiota come una storia di vampiri*. Ortensia però, a differenza di Ilaria, non entra in scena in maniera diretta intrufolandosi sotto al letto del protagonista: la prima traccia è affidata appunto a una foto che scivola maliziosamente giù da una finestra di un palazzo antico, una foto molto più vecchia della ragazza che vi sorride sopra. Il palazzo, ormai in rovina, è quello abitato da Shelley durante il suo soggiorno pisano, ambientazione che lascia presagire le tinte fosche che prenderà la vicenda; tuttavia Florian, che passa lì sotto proprio in quell'istante, non ha alcuna voglia di farsi suggestionare, anzi, trovandosi la foto fra le mani non può fare a meno di notarne il fascino: ragazzone inquieto e gaudente, Florian – impaludato in una relazione stabile con la dolce e paziente Emilia - sogna avventure libertine e vagabonde. Vagheggiando una vita da Lord Byron, Florian obbedirà inerme all'incantesimo dell'affascinante Ortensia, fino a concederle il ruolo di protagonista nello spettacolo di cui è regista e capocomico al teatro Sant'Andrea di Pisa.

Questo romanzo infatti non racconta soltanto storie di vampiri, bensì narra – anzi, letteralmente mette in scena – le avventure di una banda di amici. Non si tratta tuttavia di bambini come in *Bambini bonsai*, né di trentenni come nel *Testamento Disney*, bensì di studenti universitari che non studiano mai. Tra vagabondaggi e fatue imprese, arrivano ad allestire una rappresentazione de *Il racconto d'inverno*. La lunga preparazione dello spettacolo accompagnerà Florian e i suoi amici fino alle pagine finali: tale scelta narrativa è un chiaro omaggio, il primo di una serie, alla tradizione del *romance*¹¹. Il nome di Florian richiama evidentemente il personaggio di

⁹ F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 130, 125.

¹⁰ Un contributo, minimo se non il minore, nella correzione delle bozze è stato fornito anche da chi scrive.

¹¹ Al riguardo Giglioli sottolinea: «Non si dimentichi, dopotutto, che l'autore era un eruditissimo normalista, normalmente disadattato, di quelli che i comuni mortali si chiedono come fa a saperla così lunga: festa grassa per i cacciatori di citazioni, ma anche, meravigliosa, per chi di citazioni non ne coglierà neanche mezza». Cfr. D. Giglioli, *Il favoloso mondo di Ortensia. A dieci anni dalla scomparsa di Paolo Zanotti, il libro ritrovato: un universo poetico inclassificabile*, «Corriere della sera», La lettura, 27/12/21.

Florizel; ma non soltanto: in lui riecheggia anche un'ironica allusione a John Florio, figura fondamentale per l'opera di Shakespeare. «Qui Paolo scrittore e Paolo studioso si incontrano come forse in nessun altro dei suoi romanzi»¹², suggerisce Residori: a dare un senso a «quei pastrocchioni naturali che sono gli ultimi drammi di Shakespeare (*Trovate Ortensia!*, d'ora in poi TO, p. 210)» accorre infatti l'interpretazione di Northrop Frye, lo studioso di riferimento per Zanotti – la cui critica simbolica innerva già i suoi primi studi confluiti nei saggi *Il modo romanzyesco* (1998) e *Il giardino segreto e l'isola misteriosa* (2001). Il romanzo, coevo alla pubblicazione di questi saggi, presenta già in esergo un verso tratto dal *Racconto d'inverno*, «Coraggio: tu t'imbatti in cose che muoiono, io in cose appena nate»¹³; seguito da un ordinato elenco dei personaggi in ordine di importanza. Dando una rapida scorsa a questo elenco, si noterà che in questa ricca schiera di *dramatis personae* il nome di Ortensia non è l'unico a cui risponde la protagonista: le sue vittime la conosceranno anche come Arabella (la sua antenata più illustre), Julia, Zofloya, Matilda e Melusina (tutti riferimenti alla tradizione del romanzo gotico¹⁴), e soprattutto Viola (un altro omaggio al romanzyesco, in questo caso alla *Dodicesima notte*; viola poi è il colore delle ortensie). Il titolo è evidentemente un invito a ricercare la sua vera identità, nonché una diretta citazione di un verso di Rimbaud: «Ô terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux! trouvez Hortense»¹⁵. Letteralmente, «O terribile brivido degli amori novizi, sul suolo insanguinato e nell'idrogeno chiaroso! Trovate Ortensia!». Questi primi due riferimenti introducono le tinte chiaroscurali del libro: *Il racconto d'inverno* lascia presagire una trama ispirata al genere del romanzo greco cui guardava l'ultimo Shakespeare, ovvero un susseguirsi di continue morti e resurrezioni, mascheramenti e agnizioni, mescolate in un ciclo che finisce e subito ricomincia, sancendo *Il trionfo del tempo* – come titola il capitolo finale. Naturalmente, la natura ambigua della realtà verrà colta solamente dai personaggi che saranno in grado di indovinarla – che non avranno paura di aprire gli occhi. In altre parole, soltanto coloro che sapranno abbandonarsi alla cieca obbedienza al desiderio riusciranno a trovare Ortensia. Per tutti gli altri, la realtà rimarrà quel soffocante coacervo di disillusioni e monotonia che infestava *Bambini bonsai* e *Il testamento Disney*: la vera condizione infernale non è essere afflitti dai tormenti, è venirne risparmiati. Il verso di Rimbaud, oltre a esibire fin dal titolo la vena lirica che innerva profondamente questo romanzo, allude all'incognita della pura perdita che bramano gli innamorati disposti a giocarsi tutto. Allargando il campo alla pagina delle *Illuminations* da cui è tratto possiamo riconoscere il *leitmotiv* del libro:

¹² M. Residori, *Il romanzo (nero) della giovinezza: Trovate Ortensia! di Paolo Zanotti*, in *Le parole e le cose*, 5/1/22.

¹³ W. Shakespeare, *Il racconto d'inverno*, III.iii, Mondadori, Milano 1998.

¹⁴ Trattasi infatti di prestiti dal romanzo gotico di Charlotte Dacre *Zofloya, or the Moor* (1806), pubblicato sotto lo pseudonimo di Rosa Matilda: una storia scandalosa di tentazioni, vendette e donne manipolatrici e sessualmente aggressive, in cui Zofloya recita la parte di Satana. Zanotti inoltre omaggia *Zastrozzi* (1810) di Shelley: oltre a prendere in prestito il nome del protagonista per battezzare una delle comparse più violente e vendicative del romanzo, cita pure quelli di Julia e Matilda, vittime dei perfidi disegni di Zastrozzi.

¹⁵ A. Rimbaud, *H*, in *Les Illuminations*, Publications de la Vogue, Paris 1886, p. 48.

Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique; sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d'une enfance, elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action. — Ô terrible frisson des amours novices sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux! trouvez Hortense.

Questo *poème en prose*, dal titolo *H*, avverte che Ortensia può essere capace delle più atroci mostruosità: come i bambini non pretende niente di meno che tutto, come Eros è figlia della miseria e quindi assetata di voluttà, e dove passa travolge qualunque moralità. Ortensia è il vento che fa affondare le navi: «Pensano che sia stato il mare, loro, / che ha tirato giù le navi, [...] / Oh, dell'acqua è più facile fare il giusto conto / che dei venti che hai indosso (TO, p. 461)», declama l'anziano Hermann nei versi finali del romanzo (che riecheggiano una fiaba di Esopo). Come una tempesta, Ortensia squarcerà i cieli di Pisa per scagliarsi furiosamente su Florian e sugli altri personaggi fino a inzupparne le ossa. Così ad esempio Simone, la sua prima vittima, durante una passeggiata romantica, nel voltarsi verso di lei rivive il medesimo incubo di Alphonse:

Quello che gli apparve [...] fu un patchwork di carni di nuova concezione. Gli zigomi erano ad altezze diverse, un occhio pendeva inespressivo, la mascella era stata evidentemente aggiunta solo in un secondo momento, snodabile come quella di una marionetta – il tutto tenuto insieme a fatica da uno strato di pelle visibilmente posticcio e umido come le squame di un pesce e da dei lineamenti naturalisticamente tracciati come quelli umani, che però non quadravano con la materia sottostante (TO, p. 143).

Eppure, la poesia di Rimbaud accenna anche a un altro aspetto della sua personalità: Ortensia patisce la solitudine. La sua natura ultraterrena di angelo decaduto la trattiene infatti in una condizione sospesa: dall'alto – dalla luna – periodicamente si lancia sulla terra palesandosi in reincarnazioni ormai secolari. Ma ormai è stufa: «ne ho basta di resurrezioni», leggiamo da un appunto scartato dalla prima bozza del romanzo. La battuta quasi testuale¹⁶ da *Solaris* ci proietta il fantasma della povera Hari, un'anima spaventata come quella del *Book of Thel* di Blake¹⁷. Ortensia ha paura di tornare in vita e di sottostare alle leggi del tempo:

Quella notte, se ne stava in piedi su una torretta che aderiva devota al cielo [...]. Il suo sguardo si posava ossessivo sulla luce della finestra, dove le comparivano le variate immagini – o meglio indizi – di inattesi visitatori: premonizioni, scricchiolii, una mano che si afferra precaria al davanzale. Alla fine, comunque, ricadeva nel

¹⁶ «È orribile! Non riuscirò mai ad abituarci a tutte queste resurrezioni!», è il doppiaggio italiano della battuta del dottor Snaut. Nel *Testamento Disney* Paperoga immagina che a pronunciarla sia Zenobia. In entrambi i romanzi Zanotti sembra guardare al film di Tarkovskij più che al romanzo di Lem.

¹⁷ Dal *Book of Thel* Zanotti trae anche il Mughetto, la Nuvola, la Zolla, il Verme (i quattro spiriti che provano a rassicurare Thel) per accostarli ad Ortensia-Arabella nel corso del viaggio sulla luna di Florian. Thel alla fine, sebbene incuriosita dal mondo inferiore, si rifiuterà comunque di scendere; Arabella invece viene convinta da Florian, nudo e in erezione: Zanotti gioca con una delle chiavi di lettura dell'enigmatico poema di Blake, quella della vergine tentata e insieme respinta dal sesso, correggendo le tinte pastorali di questo Eden con un'integrazione gargantuesca.

suo torpore, fissava la parete, avvertiva il morso costante della privazione e della fame. Ortensia, in altre parole – sia permessa l'induzione – si sentiva sola e disordinata (TO, pp. 182-3).

La fragilità di Ortensia si manifesta attraverso un disturbo ricorrente tra le ninfe zanottiane – l'anoressia - qui dissimulato però dalla sua natura vampiresca: i vampiri non mangiano. Inaspettatamente, saranno proprio Florian e i suoi amici, i primi che lei abbia mai potuto considerare tali, a liberarla dalla torre: è questo il controcanto del romanzo, che ne mostra l'aspetto più solare. Incapaci di provare alcun rancore, i personaggi di Zanotti – le vittime di Ortensia – decidono di accoglierla e le insegnano a diventare mortale, rovesciando il versante lugubre della vicenda in un irresistibile picaresco spensierato.

3. *La final girl*

Mettendo a confronto le protagoniste dei tre romanzi finora pubblicati, si nota come Ortensia non sia tanto distante dalle sue colleghe Sofia e Zenobia. Con loro infatti condivide una dimensione eterea, fantasmatica; eppure allo stesso tempo rappresenta il motore dell'azione, il Sacro Graal al centro della *quête*.

In *Bambini bonsai*, è a Sofia che Pepe dedica le sue memorie dell'infanzia, poiché è la sua immagine di bimba-albicocca a smuoverlo verso l'avventura, a spingerlo a lasciare la sua baracca per lanciarsi sotto la pioggia; eppure, quando infine la trova scopre che Sofia è come se non fosse mai esistita, dal momento che non ha mai vissuto, chiusa com'è nella sua teca di cristallo. Ed è troppo tardi per liberarla: fra le sue braccia la piccola Sofia lascerà la morte apparente per incappare in una definitiva. Nel mezzo però Pepe ha imparato la vita adulta, e l'amore per Primavera è il dono più grande che Sofia poteva lasciargli.

Allo stesso modo, nel *Testamento Disney* Zenobia rappresenta un'ossessione attorno alla quale il club si compatta. Paperoga la sogna di continuo e cerca d'intravederla nei luoghi più improbabili o nelle vecchie videocassette di Eta-Beta. Eppure di Zenobia non c'è traccia, forse non è mai esistita; non può permettersi neanche il lusso di morire una seconda volta come Sofia. Zenobia incarna l'idea di una ribellione contro la sterile realtà della stuntown (la triste e sterile città di Genova), la distorsione attraverso cui il club Disney tenta di provocare un favoloso cortocircuito. Eppure alla fine la ribellione scèma, diventa una regressione, e nella vana ricerca di Zenobia il club lentamente si disgrega e lei si trasforma in un alibi.

Ortensia evidentemente non rappresenta un'assenza; eppure la sua condizione è quanto meno intermittente, tanto da indurla a cercare di cambiarla. Da questo punto di vista, Ortensia è sicuramente la figura più attiva delle tre – non che in effetti ci volesse molto a superare la passività infantile di Sofia o la piattezza di Zenobia, che di fatto è soltanto un ricordo. Come loro però, anche quando non appare, Ortensia è un pensiero ricorrente, ossessione di ciascuno dei protagonisti maschili: non solo, il suo passaggio influenza il comportamento anche di molti di quelli femminili. Che sia anche un fantasma lo testimonia la già citata visione frankensteiniana di Simone, nonché l'esperimento esoterico con cui Hermann tenta di riportarla in vita,

così come l'ariostesco viaggio sulla luna sognato da Florian - che pure la rivela sotto forma di maghetta dei cartoni animati. Eppure è stravolgendo le loro vite che Ortensia spingerà le sue vittime a migliorare la propria condizione: Hermann capirà quanto sia sbagliato congelare la propria vita, e poi - abbandonatosi completamente ai venti - capirà di non dover abusarne, ché anche quello è un estremo. Florian invece, grazie a Ortensia impara quel che la sua Emilia sa già perfettamente: dalle velleità di evasione iniziali, passando per varie belle passanti fino ad arrivare al decisivo sogno lunare, lungo i suoi vagheggiamenti Florian, come Renzo Tramaglino, sente la necessità di perdersi, di pasticciare e combinarne di ogni. La sua Emilia intanto è la Lucia Mondella che lo attende serafica; ma nel romanzo di Zanotti non appare alcun Innominato a complicare il suo ritorno.

Nella ricerca della propria identità però, Ortensia non influisce solamente sullo sviluppo di Florian, ma anche sulla serenità di Emilia. Nel suo diario infatti (TO, pp. 304-330) Emilia racconta quanto il mese passato con lei le abbia giovato: è stata lei infatti a rivelarle le parole di perdono pronunciate dal padre Lodovico con cui non aveva fatto in tempo a riconciliarsi; Ortensia inoltre le riporta alla mente la sua gioventù tormentata, vale a dire il suo passato di anoressica – ed è curandone le ferite che Emilia svilupperà nei suoi confronti un sentimento materno. Dal diario apprendiamo infatti che Ortensia non mangia mai; o meglio, non ama mostrarsi nell'atto di mangiare - ma questa è una caratteristica tipica dei vampiri, come vediamo già fin dal *Manuscript* di Potocki. È ancora Mattazzi a fornirci una delucidazione: il vampiro che succhia il sangue delle sue vittime è un *tòpos* antico; eppure,

Se certamente il motivo del “sangue-cibo dei morti” è di derivazione classica (basti ricordare, uno per tutti, l'episodio omerico dell'incontro nell'Ade tra Ulisse e Tiresia), l'immagine sei-settecentesca del vampiro, è intimamente connessa al tema della masticazione. Uno dei primi trattati “moderni” sui vampiri, *De masticatione mortuorum in tumulis* (1728), riporta come nelle zone contadine della Germania, gli abitanti dei casolari vicini ai cimiteri sentissero, di notte, provenire dalle tombe insistenti rumori di masticazione e stridor di denti.¹⁸

Il disturbo anoressico accomuna molte delle ninfe zanottiane: si è già illustrato il personaggio di Camilla (*La cella geografica*), ma una nevrosi ancora più forte è quella che trapela dalle memorie di *Per costruire la casa dei miei sogni*¹⁹. L'autrice, che resta innominata, ama rammaricarsi col suo caro diario: «O se solo l'umanità fosse tutta della stessa taglia», ma assicura di sentirsi «Sufficiente Soddisfatta del mio io, che ama i piani alti». Nella corsa alla magrezza assoluta, «la vera anoressica è un misto di Giulio Cesare, Alessandro Magno e Napoleone»²⁰. E l'ossessione per la perfezione traspare in molte delle sue annotazioni, come mostra fin dal titolo una di quelle notturne: «*I want a perfect body I want a perfect soul*». La citazione da *Creep* dei Radiohead rende chiaramente l'insoddisfazione che affligge quest'anima irrequieta, che ama fare sempre

¹⁸ I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale. Viaggio nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jean Potocki*, Arcipelago, Milano 2007, p. 43.

¹⁹ Racconto apparso su «Il Caffè Illustrato», 31-32, 2006; raccolto poi in *L'originale di Giorgia*, Pendragon, Bologna 2017, pp. 139-162.

²⁰ R. Girard, *Anoressia e desiderio mimetico*, Lindau, Torino 2008, p. 35.

le stesse strade perché così «arriva il momento che non vede più lo sporco», che la notte sogna di ragni che sbucano dal frigorifero, e che a forza di scrivere s'affatica: «Ho scritto troppo non sono più abituata ai diari. Vivere due volte ci si stanca». In effetti, già dalla prima pagina apprendiamo che ha ripreso a scrivere dopo molto tempo, in seguito all'incontro con un uomo misterioso «che però mi ha fatto prendere questa Grande Decisione di ricominciare»: una simile contingenza ricorre anche nel diario di Emilia, che aveva smesso di scrivere dopo la scomparsa del gemello Edoardo - nel suo caso la visita che scatena il bisogno di tornare ad aprire il suo diario è quella di Ortensia. «È apparso come un ragno folcide» a una malaugurata festa dall'amica Katia «che oltre a essere – in questo caso bisogna pur dirlo perché se lo merita – una mucca di 60 chili, poi le feste orribili che fa». Questo corteggiatore senza nome viene dipinto come un ospite insistente che prova a intrufolarsi a tutti i costi nella sua vita ordinata e cristallina, arrivando a regalarle un gattino pur di entrare in casa - un gesto che porta non pochi sconvolgimenti: «Nervosa, insufficiente, tonta! tonta! tonta! Mi dovrò punire per questo? [...] ho perso una buona mezz'ora seduta per terra, scossa & (quasi) in lacrime. Post-it: questo-non-devi-permetterglielo-più». Anche Ortensia, apprendiamo dal diario di Emilia, cerca di punirsi: «Si mordicchia le labbra e le dita. Le dita ha anche provato a grattugiarsele». È questo atteggiamento nevrotico a convincere Emilia del suo disturbo anoressico: decide perciò di prestarle un manuale di auto-aiuto, di portarla a fare la spesa e poi anche al mare, dato che «il contatto con l'acqua è sempre utile in questi casi, ho letto». Naturalmente, non sarà per merito di queste iniziative che Ortensia acquisisce una nuova serenità, bensì grazie al suo affetto sincero e straripante. In *Per costruire la casa dei miei sogni* invece, è attraverso il transfert del gattino che il visitatore indesiderato riuscirà a conquistarla e così a sconvolgerne gli equilibri nevrotici: «Sei un illuso, ma è la tua natura. E io ti invidio ti odio per questo. Mai però quanto odio il tuo gatto». I suoi sguardi di determinazione e desiderio le fanno sovvenire il Madagascar: quando un personaggio di Zanotti sogna ad occhi aperti, spesso è al Madagascar che sta pensando – vale per Paperoga nel *Testamento Disney* come per il piccolo Francesco Paolo in *Trovate Ortensia!*. In questo caso però, ai pensieri di evasione si aggiunge un ricordo traumatico: «Mi ricordo che sguardo aveva mio padre dopo che era tornato dal Madagascar». Eccola la radice della sua anoressia: la figura del padre si traspone a quella del suo ostinato corteggiatore, e la sua bambola Alice – manifestazione della nevrosi - glielo spiega: «se tu non hai mangiato è stato per prepararti a mangiare lui». La reazione all'assenza del padre è quella di rinchiudersi in una gabbia, nella casa dei suoi sogni: «Ho costruito una campana subacquea, non una casa, non una casa di mattoni come ha fatto mio padre»; oppure in «Una casa enorme, una casa grande come una ragnatela, con tante stanze in cui ci trovano posto il mare e le uova di Pasqua». Come in *Trovate Ortensia!*, le case sono gli antri in cui lievitano le maledizioni: la cura è lasciarle indietro e partire. E proprio come Emilia con Ortensia, anche in questo racconto è un'intromissione esterna a spazzare via ogni angoscia. Così la bambola finisce chiusa in cassapanca: «chissà come reagirà capendo che io la mollerò qui per andare a vedere il mondo».

Il timore di lasciare la propria zona di comfort soffoca anche Manu, la narratrice di *Paese all'uscita dell'autostrada* (2004)²¹. In questo flusso di coscienza la nevrosi non assume la forma di un disturbo alimentare, bensì si manifesta attraverso manie ossessive: «l'orologio del campanile che inizia a essere visibile, come un grosso giocattolo che segna l'1 e 27, e allora io mi guardo subito il polso per controllare che il mio faccia un'ora diversa, e poi, di nascosto perché non si accorga, sbircio anche quello di Leonardo». Nel pendolo implacabile dell'ossessione anche una minima deviazione potrebbe rivelarsi disastrosa, così mentre Leo pronuncia parole nefaste: «secondo me se usciamo qui un posticino tipico si trova», Manu si rifugia nella quieta prevedibilità della ripetizione. Come Hermann però, anche Manu viene travolta dalla tentazione di scappare per tornare «sola e liscia e appallottolata come non lo sono più stata da tanti anni». La seduzione di Hermann viene personificata da Arabella; quella di Manu invece rimbomba nella sua testa, e la spinge a rifugiarsi in un ricordo d'infanzia, una fuga di bambina lungo una via sterrata: «mi lascio andare, inizio a splendere e a correre, con la treccia ma senza pianto, piccola mia ma non verso casa – perché ho le ginocchia ben protette dalle croste, perché neanche nei miei sogni ho mai visto dove porta». Anche Ortensia cerca rifugio nella vita terrena; tuttavia, priva com'è di ricordi, non può che vagare disorientata: unici punti cardinali quelli che riesce a scorgere sorvolando la città. Quando Emilia la accoglie a casa sua, il suo istinto materno immediatamente la riconosce come figlia, al punto da farla dormire con sé al posto di Florian: «gli ho detto che lei veniva a stare in camera mia, e che se lui voleva continuare a dormire qui poteva andarci lui nella camera del babbo. Ha detto che ci pensa, per intanto tornava a dormire a casa sua. Ortensia dorme già. Ora la raggiungo». Florian riuscirà a riprendere possesso del suo talamo solo grazie all'intervento dell'astuto gatto Tancredi, perversione dell'animale-guida della tradizione fiabesca, che lungo tutto il romanzo si diletta a manovrare il suo 'padrone' Florian; nel frattempo però Ortensia avrà imparato finalmente la serenità: lo spettacolo al Sant'Andrea sarà il suo congedo, dopodiché potrà tornare a volare.

Grilli, trattando di *Beetlejuice*²², accosta la poetica di Burton a quella di Zanotti mostrandone la comune idealizzazione dell'infanzia come resistenza utopica, nonché la tendenza a far convivere (riuscendoci) vivi e morti. In Burton l'equilibrio tra le due istanze, quella pro-sociale difesa dai vivi e quella antisociale manifestata dai morti, è garantito dalla *final girl*, concetto introdotto da Clover²³ per indicare una figura femminile che spesso, nelle narrazioni horror, riesce a sconfiggere il mostro e a sopravvivere ai compagni. Tra le caratteristiche ricorrenti nella *final girl* spicca la sessualità acerba o latente, un aspetto androgino e un rapporto complesso e ambivalente con il mostro cui si oppone. A monte della *final girl*, scrive Grilli, possiamo trovare «una serie di personaggi di bambine appena puberi (Rapunzel, Biancaneve, Cappuccetto Rosso, Bella), la cui funzione è addomesticare la bestia delle istanze antisociali (la sessualità prima delle altre, ma anche come sineddoche di tutte le altre) e ricondurre lo sposo-mostro all'interno del

²¹ Apparso su «Il Caffè Illustrato», 21, 2004; raccolto poi in *L'originale di Giorgia*, Pendragon, Bologna 2017, pp. 37-52.

²² A. Grilli, *Strategie e poetica della regressione in Beetlejuice di Tim Burton*, «Contemporanea», 11 - 2013, pp. 147-166.

²³ C. J. Clover, *Men, Women and Chain Saws. Gender in the modern horror film*, Princeton (NJ), Princeton University Press 1992.

confine della cultura». In effetti in *Beetlejuice*, quando Lydia fa la sua entrata in scena sfoggia uno stile *goth* e un perfetto aspetto da adolescente infelice: un look che si addice perfettamente tanto all'Ilaria di *Idiota come una storia di vampiri*, quanto naturalmente a Ortensia. Che Ortensia possa ricoprire il ruolo della *final girl* parrebbe in effetti giustificato dalla funzione pro-sociale che assume di fronte alla coppia Florian-Emilia: è lei che mitiga gli impulsi sessuali di Florian convincendolo a sposare Emilia, ed è grazie a lei che Emilia risolve il rapporto sospeso con entrambi i genitori morti, liberandone l'istinto materno represso. Inoltre, osservando il romanzo nel suo insieme, è innegabile quanto i venti indomabili sospinti da Ortensia inneschino un positivo rinnovamento. Ancora, i 'mostri' cui Ortensia si oppone sviluppano con lei un rapporto ambivalente (è il caso di Osvaldo e Simone, padre e figlio, che muoiono dopo aver fatto l'amore con la loro carnefice) e alla fine vengono addomesticati (così Osvaldo e Simone da morti riusciranno a costruire il rapporto che non hanno mai avuto). Il ruolo narrativo della *final girl* secondo Grilli non si esprime soltanto attraverso dei tratti esplicitamente progressivi, bensì può anche sfociare in una felice regressione. È il caso appunto di Lydia in *Beetlejuice*: «Il futuro della ragazza consiste dunque non nel 'progresso' verso il matrimonio, ma nel recupero utopico di un'infanzia incompatibile con l'ordine borghese del mondo»²⁴. Ma nonostante questo movimento regressivo, le pericolose istanze antisociali verranno comunque ricondotte nell'alveo della cultura. In *Trovate Ortensia!* i desideri di fissità non ostacolano l'azione rinnovatrice, dal momento che la inducono: la malinconia accompagna ogni passo di Ortensia lungo il suo soggiorno pisano, eppure come per inerzia (anzi, quasi 'suo malgrado') al suo passaggio nulla rimane come prima. La buona stella che sembra proteggerla va ricondotta alla sua natura ultraterrena, vale a dire al suo ruolo di eroina: per Jung «l'eroe del *romance* non decide di agire, *es denkt in ihm*, è come posseduto da altre forze»²⁵. Così ad esempio Ortensia incappa, come fosse un caso, nello spirito dell'anziano Lodovico a spasso per Pisa mano per mano con la morte, e ne ottiene la preziosa benedizione per sua figlia Emilia. O ancora, sempre per caso, viene abordata dall'ignaro Simone al Carmilla (come Florian). Se Ortensia appare in balia degli eventi è in parte a causa delle macchinazioni del perfido Tancredi, ma soprattutto perché nel *romance* «gli spostamenti del personaggio e i luoghi in cui esso viene a trovarsi sono più importanti del personaggio che si sposta»²⁶. È appunto in virtù del suo vagabondaggio per la città che Ortensia può affrontare la serie di prove che ne costituiscono il percorso iniziatico: e al termine di questo percorso otterrà la tanto agognata serenità e potrà finalmente congedarsi²⁷.

²⁴ A. Grilli, *Strategie e poetica della regressione in Beetlejuice di Tim Burton*, «Contemporanea», 11 - 2013, p. 161.

²⁵ P. Zanotti, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Le Monnier, Firenze 2001, p. 65.

²⁶ *Ivi*, p. 66.

²⁷ Se in Ortensia è facile riconoscere una funzione riconducibile al ruolo della *final girl*, più complesso è il caso di Sofia e Zenobia. Quest'ultima personifica sostanzialmente la deriva utopistica del club Disney: dietro al suo nome si nasconde soltanto un alibi. In *Bambini bonsai* invece, la piccola Sofia addormentata nella teca è regressione pura: la funzione pro-sociale sembra essere accolta invece dal personaggio di Primavera, che guida le scelte di Pepe fin dall'agglomerato. Le figure di Sofia e Primavera, eroine bambine, se unite paiono comporre in effetti, in maniera un po' atipica, un personaggio che ricorda la *final girl*.