

ILARIA MUOIO

L'imperativo della madre e il figlio come feticcio: tre casi di studio nella narrativa di Capuana

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ILARIA MUOIO

L'imperativo della madre e il figlio come feticcio: tre casi di studio nella narrativa di Capuana

Il contributo analizza la figura materna nell'opera di Luigi Capuana a partire da tre testi: il romanzo Profumo (1892); le novelle La mercede (1897) e Pietro-Paolo Paradossi (1914). L'attenzione si concentra in particolar modo sulla struttura ideologica del potere della madre fallica e sulla rappresentazione del figlio come oggetto d'amore sostitutivo. Si delineano così tre diversi paradigmi di maternità patologica, che si dimostrano sempre votati, ancorché nella loro diversità strutturale, alla distruzione del figlio.

Premessa

Con la pubblicazione di *Profumo* (1890, 1892), il romanzo «della crisi del naturalismo»,¹ Luigi Capuana inaugura una nuova tradizione di personaggi maschili in cui la formazione e il processo di virilizzazione dell'*homo fitus* avvengono all'insegna esclusiva dell'imperativo materno. Ormai conclusa, con la pubblicazione del *Mastro-don Gesualdo* (1888, 1889) e del dittico novellistico *Le Appassionate / Le Paesane* (1893, 1894), la grande stagione dell'officina verista, non sorprende che «l'arte diversamente intonata»² del Capuana protonovecentesco registri – in netto anticipo rispetto alle istanze per così dire edipiche della narrativa modernista – una fitta presenza di trame in cui il potere della madre fallica e la rappresentazione del figlio come oggetto d'amore sostitutivo costituiscono un nodo tematico determinante. Nelle pagine che seguono proverò pertanto a delineare un quadro, senza alcuna pretesa di completezza, della maternità patologica nell'opera dell'ultimo Capuana, a prescindere dalla cronologia dei testi, dalla loro diversità strutturale, dal giudizio di valore. L'analisi si concentrerà su tre idealtipi di maternità, che si possono così definire: 1) la madre autarchica e castrante; 2) la madre simbiotica e co-dipendente; 3) la madre servile. Esaminerò sinteticamente ciascuna di queste tre articolazioni, a partire dalla concretezza dei testi (un romanzo e due novelle).

1) La madre autarchica e castrante

Come anticipato, il caso più clamoroso nella galleria di matriarche dispotiche che, decaduta la Legge paterna, si auto-insigniscono del ruolo di autorità assoluta, è rappresentato dalla Geltrude di *Profumo*.³ Questa madre, presenza debordante e gravosa nella vita del figlio Patrizio, costituisce l'ipotiposi stessa della castrazione: moglie senza marito, vedova anzitempo, reggente economica e morale del consorzio domestico, il suo Codice gineocratico si sancisce e si rafforza, negli anni, attraverso uno schema educativo sessuofobico, repressivo e ricattatorio. Non è un caso che gli unici due ricordi della prepubertà conservati da Patrizio e ricostruiti nel presente narrativo mediante *flashback* corrispondano da un lato alla morte del padre, «con la testa abbandonata sui guanciali, gli occhi semiaperti, senza sguardo e un filo di sangue raggrumato in un angolo della bocca»,⁴ dall'altro al veto materno alla prima pulsione sessuale e dunque alla stigmatizzazione peccaminosa del desiderio: «Ci baciammo, e restammo un gran pezzo abbracciati. [...] La mamma, trovatici così, domandò brusca: – Che cosa fate? – Ci sciogliemmo dall'abbraccio, quasi vergognosi di esserci lasciati sorprendere in un atto che avremmo dovuto fare di nascosto».⁵ Entrambe le analesi, raccontate rispettivamente dal narratore esterno con focalizzazione interna e in prima persona dal protagonista, interrompono il flusso regolare del racconto per fornire al lettore una chiave di lettura precisa tanto della frigidità coniugale del figlio quanto, soprattutto, della nevrosi della madre (dominante, possessiva, ipercontrollante). Se è vero infatti che l'esperienza prematura del lutto determina in un Patrizio ancora bambino l'arresto di qualsivoglia processo sia di identificazione sia

di rivalizzazione con il modello paterno, è altrettanto vero che l'interiorizzazione dello sguardo materno come sola forma di *altro* accettabile è promossa, anzi intimata, dalla stessa Geltrude. Ecco un passo decisivo:

Ed egli, che pure aveva attinto dall'amore tanta forza da resistere alla misurata, sì, ma inesorabile opposizione al suo matrimonio, non riusciva intanto a ribellarsi contro quell'astio geloso; così profonda era l'impronta di venerazione per la madre lasciatagli nel carattere da quei lunghi solitari e tristi anni vissuti assieme, senza intervallo; quando non aveva dovuto mai avere altra volontà che la volontà di lei, quando il più lieve movimento dell'animo suo era stato ripercussione, eco dei sentimenti materni, talvolta indovinati e intravisti assai prima che espressi.⁶

Potere assoluto da un lato, masochismo dall'altro: la madre, incumbente e capricciosa, era nell'infanzia e resta «senza intervallo» anche nella maturità incompiuta un modello garante di stabilità (ancorché coercitiva) e di coesione identitaria. La tradizionale struttura borghese del consorzio familiare – padre-madre-bambino – è qui ridotta allo schematismo binario ma non biunivoco del rapporto madre/figlio. Geltrude domina incontrastata sul proprio territorio, inteso in termini sia di spazio sia psicologici, e ogni atto del figlio è subordinato alla sua volontà, che non ammette opposizioni, che non può sopportare altre figure femminili. È per questo motivo che il matrimonio tra Patrizio ed Eugenia segna una frattura profonda nell'edificio di per sé già psicopatologico dell'istituzione familiare. L'irruzione sulla scena del personaggio di Eugenia – ma nell'*incipit* del romanzo le nozze sono già avvenute e l'antefatto è raccontato solo dopo sempre tramite analessi – predispone e riattiva infatti, a molti anni di distanza da quel primo e traumatico «Che cosa fate?», una dinamica del desiderio di tipo mimetico e triangolare.⁷ Se da un lato Eugenia attira su di sé l'«astio geloso» e superstizioso di Geltrude («Tu non ti guardi allo specchio, o ti guardi così di sfuggita da non poter accorgerti quanto sei mutato e invecchiato da sei mesi! Non potresti riconoscerli. Lei se lo beve il tuo sangue! [...] È giovane, è bella, è amata. Ti ha stregato! [...] ti succhia il sangue!»),⁸ dall'altro vi identifica da subito un modello-ostacolo da oltrepassare e quindi da odiare: la moglie vorrebbe essere amata come la suocera, detenerne lo stesso potere, in altri termini *essere* la suocera («Per lei ti risenti subito! Per lei ritrovi la voce!»).⁹ Gli esiti di questa mediazione rivalitaria, di questo gioco di influenze reciproche e di agone per il potere, si riflettono anzitutto sul terzo vertice (passivo) del triangolo, cioè su quel Patrizio oggetto conteso del desiderio asessuato della madre e libidico della moglie.

«Vissuto casto per natura, per educazione e per le circostanze d'una vita agitata e piena di tristezza»¹⁰ (*race, milieu, moment*: l'impianto al fondo ancora tainiano è evidente), Patrizio esperisce sin dalle prime pagine del romanzo la difficoltà di «compensarsi»¹¹ – il verbo è connotato e costituisce una spia lessicale importante – tra due poli asimmetrici e sbilanciati: da una parte c'è la madre-padrona, l'aggressore con cui il figlio masochisticamente si indentifica, sino a divenirne una propaggine priva di determinazioni proprie; dall'altra, c'è la moglie, isterica e sensuale, eppure sistematicamente rifiutata per eco irrisolta di quel «Che cosa fate?» dell'infanzia, per coazione a ripetere, insomma per automatismo e reiterazione involontaria della vecchia esperienza traumatica («Che fate qui?... Volevo domandarti... ella aggiungeva, strascicando le parole. E quella che pareva dovesse essere una domanda urgente, si riduceva a una cosa da nulla, per la quale non occorre che fosse uscita, a posta, di camera lei, che non usciva quasi mai»).¹² Un'esperienza così forte e sedimentata da non poter essere elaborata dalla coscienza neppure di fronte al rinnovato avvenimento del lutto, che pur oblitererebbe l'ostacolo alla realizzazione affettiva.

La morte improvvisa di Geltrude, episodio cruciale dei capitoli IX-X-XI, si risolverà infatti per Patrizio in un'ulteriore perdita della propria attualità storica. Ne saranno corollari la devozione feticistica agli oggetti appartenuti alla madre, la mausoleizzazione «trasognata» del sepolcro e l'istituzione ritualistica della visita quotidiana al camposanto:

[Nel passo che segue il punto di vista è quello di Eugenia] Ora, tutte le sere, allorché lo vedeva prepararsi per l'immane visita al camposanto, ella si sentiva messa da parte, anzi scansata nel di lui dolore.

E guardandolo dalla finestra mentre andava via a capo chino, con le mani dietro la schiena, solo o accompagnato da uno dei commessi, le pareva di sentirsi proprio abbandonata, quasi egli non dovesse tornare più, e rimanere con quella morta che le contendeva il cuore di lui più di quando era viva.

Come lottare contro la invisibile nemica?

Se la sentiva dattorno in tutti i momenti. [...] ¹³

Geltrude, in altri termini, resterà la mediatrice fantasmatica del desiderio di Eugenia anche *post mortem*, perlomeno sino a che una nuova alterità, stavolta maschile, non subentrerà di nuovo a innescare la geometria triangolare tipica del *marriage plot* (ma non ci interessa qui soffermarci sul finale riconciliatore e feuilletonistico del romanzo).

2) La madre simbiotica e co-dipendente

Al paradigma della madre autarchica e castrante incarnato da Geltrude si oppone e si accompagna l'idealtipo della madre all'apparenza docile e amorevole, ma in realtà simbiotica e co-dipendente. Si prenda la novella *La mercede* (1897).¹⁴

Come già accade in *Profumo*, l'antefatto da cui prende avvio la vicenda, ancora una volta raccontato solo in un secondo momento tramite analepsi, è un matrimonio che infrange la potestà patriarcale. Il protagonista del racconto, Angelo Capparota, è un inane borghesucolo di provincia che ha sposato, contro la volontà della madre Giuditta (altro nome altisonante, per antonomasia, di donna fiera e spietata), la giovane e avvenente Nannina. Benché non si tratti di certo di uno dei più alti risultati della narrativa breve di Capuana, questa novella mi sembra particolarmente interessante non solo perché registra di nuovo l'assenza – stavolta totale – della figura paterna, ma soprattutto perché la subordinazione al potere coattivo della madre è espressa attraverso un originale raddoppiamento dei punti di vista che lasciano il lettore sospeso di fronte a un interrogativo: questa madre è davvero preoccupata per suo figlio oppure il suo agire sottende un sadismo che mira ad affermarsi a ogni costo, anche a quello della distruzione della prole? Questa ambiguità resta irrisolta sino alla *Spannung* e contribuisce a minare l'autorità del narratore esterno, che cede sistematicamente il passo a un dialogismo molto marcato dove l'ondivago dialogo interiore di Angelo («Quel giovane alto, bruno, decentemente vestito egli lo aveva visto un'altra volta... Dove?... Quando?... E perché si era rivoltato a guardare in su?... Chi era?... Pareva un operaio. [...] Pensò anche: – Ho avuto troppa fretta. Forse non era costui!»)¹⁵ si mescola a più riprese ai diversi e altrettanto labili punti di vista di Nannina, di Giuditta e dell'amico Crogli. La trama appare insomma strutturata su movimenti alternativi, che impongono una sospensione del giudizio insistita, ma che trovano proprio nell'epilogo, per certi versi epifanico, il loro punto di coesione. Cosicché quella che potrebbe sembrare una banale e borghesissima idiosincrasia tra suocera intransigente e nuora fedifraga si rivela da ultimo qualcosa di molto più inquietante. Ma cosa esattamente?

Rispetto alle nozze di *Profumo*, dove la relazione di coppia è soggetta al controllo ininterrotto di Geltrude, qui lo scacco al volere di Giuditta si traduce, se non altro in un primo momento, in una

separazione radicale tra madre e figlio. Quando, però, dopo due anni di matrimonio, il sospetto dell'infedeltà di Nannina si insinua in Angelo, il meccanismo narcisistico-protettivo alla base del legame madre-figlio, rimasto a lungo latente, si riattiva («La signora Giuditta gli aveva detto: – Lascia fare a me. Ho una persona fidata. Verrò io stessa al Ministero per avvisarti»).¹⁶ Non potrebbe del resto essere altrimenti: se il processo di maturazione dell'individuo non è mai davvero avvenuto, se l'antica subordinazione alla volontà materna si è semplicemente tradotta in una dipendenza rinnovata (ma sempre acritica) a un altro femminile, è inevitabile che lo sgretolamento del dogma coniugale sancisca il ritorno – solo in apparenza rassicurante e consolatorio – al potere decisionale della madre. Ogni possibilità di evasione dall'asservimento originario a Giuditta è a questo punto annullata. Lo si evince con chiarezza tanto dalla mossa discorsiva del dialogo disvelatore tra madre e figlio, di taglio settario e iniziatico («Farò quel che tu vuoi, mamma! Quel che tu vuoi! Ti obbedirò come quand'ero bambino! - Giuralo!»),¹⁷ quanto, soprattutto, dall'oscuro presagio implicito nella battuta di chiosa del protagonista:

E appena capì che oramai erano soli in quella casa d'onde era sparita per sempre ogni dolcezza della vita, si sentì preso dalla furia di spalancare tutte le finestre dell'appartamento perché l'aria inquinata dal respiro di quei due si rinnovasse dappertutto... [...]

- Ed ora conducimi a casa tua, mamma!

Glielo disse con voce di agonizzante.

Diè un'occhiata attorno, in quel vuoto che pure non uguagliava l'immenso vuoto fattogli nel cuore, e dietro l'uscio, mentre la signora Giuditta girava la chiave, Angelo non poté fermarsi di esclamare tristemente:

- Forse era meglio perdonarle!¹⁸

Il passo è di nuovo decisivo, specie perché situato nella *pointe* finale. Angelo è autocosciente, ma inetto: il moto d'affetto verso la madre è a un tempo fideistico e masochista; lui sa di essere ricaduto in una tela dalla quale è difficilissimo districarsi, ma sa anche di non avere coraggio a sufficienza anche solo per concepire un tentativo di fuga. Quanto a Giuditta, non si può trascurare il sadismo implicito, ancorché venato d'amorevolezza, nel suo agire strategico: come madre è disposta a riaccogliere Angelo in casa propria, ma solo a condizione che si ripristini il vecchio statuto d'autorità che vigeva prima di quelle nozze scellerate e che mai si sarebbero dovute celebrare. Traducendo nei termini di una legge generale: per la madre simbiotica il figlio è tale fintanto che si protrae la dipendenza; se questi si allontana, rifiutando l'assoggettamento, allora non è mai venuto al mondo, è disconosciuto, è abbandonato al proprio destino nell'attesa perversa e paziente che la bancarotta lo riporti indietro.

È per questo motivo che nel finale, molto più enigmatico che realmente conclusivo, si registra un ritorno all'ordine che assume tutti i connotati della regressione: Giuditta rinnova soddisfatta la propria onnipotenza, mentre ad Angelo non resta che tornare *à rebours*, «con voce di agonizzante», allo stadio infantile e alla pregenitalità. A ben vedere, l'effetto più vistoso dell'ipoteca posta dalla madre simbiotica sulla vita del figlio è la distruzione cannibalica della possibilità stessa della vita.

3) *La madre servile*

Vorrei adesso accennare a un ultimo paradigma di maternità che definirò, prendendo in prestito l'espressione dal lessico pasoliniano,¹⁹ della madre servile. Il fattore più qualificante di questo modello consiste nel tentativo farsesco, sia pure in assenza dei necessari mezzi intellettuali, di

pilotare la maturazione professionale e soprattutto affettiva della prole: è questa la madre che si arroga il diritto di scelta della nuora, per individuarne una che la continui e che le sia conforme, senza tuttavia mai ardire alla sostituzione. L'esempio che segue è tratto dalla novella *Pietro-Paolo Paradossi* (1914):²⁰

Ho avuto sempre ragione di guardare con sgomento tutti quei libri del tuo studio che ti hanno guastato la testa! Noi ignoranti, figlio mio, spesso vediamo meglio, più dirittamente di voi altri che sapete tante cose. Poco fa tu hai detto che il mio amore materno ti dà l'illusione di crederti ancora fanciullo. Ebbene, provami che non è soltanto un'illusione. Sposa... anche senza amare, anche senz'essere amato. L'amore verrà dopo, più forte, più degno.²¹

Mediocrità, perseguimento pragmatico dell'utile, prescrizione opportunistica della stabilità a scapito di qualsiasi dimensione affettiva: sono questi i tre poli che orientano il discorso che la signora Allegri, «rimasta una borghesuccia, quasi una contadina»,²² rivolge al figlio Pietro-Paolo, ormai ventottenne. È interessante notare come qui il personaggio uomo, dopo aver improntato un'intera vita all'insegna del maschilismo più strampalato e della misoginia più radicale, si ritrovi a cadere – seguendo la direttiva registica materna – nel paradosso del matrimonio borghese (cioè dell'amore senza amore). Ed è altrettanto interessante notare quanto la risoluzione di quello che viene percepito come un problema burocratico, una questione pratica come un'altra, sia affidata per l'ennesima volta in Capuana alla «veneranda creatura» materna, a colei a cui offrire «in olocausto»²³ non solo la propria realizzazione personale, ma anche quella coniugale, senza che ciò comporti necessariamente la soddisfazione della libido. Così del resto la madre insegna, ed è questo un dato, io credo, di non trascurabile rilevanza.

Ancorché l'azione sia stavolta calata in un contesto diverso, che prevede, rispetto alla quotidianità seria e tragica dei due testi precedenti, un ricorso sistematico a soluzioni umoristiche e paradossali, peraltro manieristicamente dichiarate («Tutto è falso e tutto è vero in questo mondo, secondo il punto di vista da cui si guarda. Il falso di oggi può essere il vero di domani e viceversa»),²⁴ *Pietro-Paolo Paradossi* affronta la questione controversa, sino a ora non considerata, della componente sessuale incestuosa alla base del rapporto madre-figlio.

In questo racconto, dove ancora una volta il padre – sembra quasi pleonastico ribadirlo – è assente, morto, ridotto a un mero ricordo sbiadito, la simbiosi tra madre e figlio assume una chiara fisionomia proiettiva, denunciata sia dalla pratica dell'accudimento smodato (come il sostituto di un oggetto sessuale il figlio è baciato, cullato, preservato da ogni fatica, formazione, eccesso di istruzione) sia da un discorso diretto che, da ambedue le parti, non lascia spazio a fraintendimenti: «se tuo padre mi è mancato, tu hai saputo supplire al vivo bisogno del mio cuore, da non farmene mai rimpiangere la perdita»; «Dunque, mamma, non ti basto io? Se fossi certo di condurti qui una nuora degna di te e di me; [...] Non basta volere, mamma».²⁵ Quantunque si dichiari disposta ad aiutare il figlio a staccarsi da lei, il comportamento analogico della madre servile tradisce il desiderio inconscio che il figlio resti in fondo il suo piccolo «Piè-pà» («Lo chiamava ancora così, come quando era bambino»),²⁶ che non l'abbandoni, che rimanga sempre con lei, tutt'al più sposando – per convenzione borghese – un'altra in grado di dargli dei figli-giocattolo con cui la madre servile possa dilettarsi («si sentiva tuttavia un po' spostata in quella casa elegantemente arredata, dove già avrebbe voluto aver la compagnia di una bella e giovane nuora e di parecchi nipotini»).²⁷

Conclusioni

Proviamo a tirare le somme. Se si eccettuano il retaggio virile dei «maluomini» Roccaverdina, in particolare quello fantasmatico del «marchese grande»,²⁸ e l'autorità repressiva del padre-padrone di *Rassegnazione* (1907), la narrativa dell'ultimo Capuana registra una decisa contrazione delle figure paterne. Evocato, sottinteso o del tutto omesso, il padre sembra rispondere a un principio di irrapresentabilità, che risulta funzionale all'ingigantimento dialettico della madre: è il vuoto di potere generato dall'oblio del polo maschile della piramide a ridurre la famiglia a una diade claustrofobica, dove l'autorità materna si fa duplice, invasiva, straripante. In questa diade, anche l'affetto finisce per essere concepito come un predominio, che non ammette conflitto, ma solo subordinazione supina. La dipendenza dalla madre, che si erge a modello ideale e inimitabile di femminilità, di amorevolezza (reale o fittizia) e di morale, condanna il figlio allo smarrimento, vietandogli l'accesso alla virilità.

Patrizio, Angelo e Pietro-Paolo sono in tal senso tre facce della stessa medaglia, quella dell'inetitudine che persegue scientemente il non-successo e l'insoddisfazione, soprattutto sessuale. Stupisce in questi personaggi la totale assenza di aspirazioni, di progresso, di orizzonti. La resa incondizionata alla volontà materna è subita senza alcuna velleità di affrancamento: che sia castrante e anaffettiva, soffocante e iperprotettiva o mediocre e arrivista, la madre si impone come ontologicamente insuperabile. C'è un solo modo per ucciderla, almeno simbolicamente: l'autoannientamento. Ecco perché il matrimonio infelice e meccanico, senza slanci emotivi di alcuna sorta, costituisce la costante più ricorsiva di questi testi.

Che Geltrude non voglia rinunciare al figlio, anche se ciò significa dividerlo in due; che Giuditta lo voglia tutto per sé sino a cancellare Nannina; che la signora Allegri concepisca la presenza dell'altra solo come una «feconda generatrice»²⁹ poco importa. Quel che conta è l'annichilimento in cui il figlio sistematicamente precipita, perché vittima della «malìa» di una genitrice che ricorda molto più le Mammadraghe³⁰ che si nutrono di bambini della fiaba capuaniana che l'archetipo puro della Vergine, la madre per antonomasia.

¹ C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, 246 e ssg.

² Ivi, 247.

³ Pubblicato dapprima in dieci puntate sulla «Nuova Antologia» dal 1° luglio al 16 dicembre 1890, *Profumo* appare in volume a Palermo, da Pedone Lauriel, nel dicembre 1891 (ma con data 1892). Alla prima edizione seguiranno una ripubblicazione in appendice sul «Roma di Roma» – 59 puntate tra il 7-8 maggio e il 25 agosto 1896 – con il sottotitolo *Idillio provinciale*; una quarta edizione torinese, da Roux e Viarengo, nel 1900; infine una sesta romana, da Voghera, nel 1908. Non si hanno notizie sulla presunta quinta edizione. In questa sede citerò dall'edizione Kromato 2016, che riproduce il testo del testimone torinese 1900: L. CAPUANA, *Profumo*, a cura di A. Fichera, con un saggio biografico e schede a cura di E. Barone e illustrazioni di G. Manenti, Ispica, Kromato Edizioni, 2016.

⁴ CAPUANA, *Profumo...*, 19.

⁵ Ivi, 23.

⁶ Ivi, 29.

- ⁷ Il rimando teorico va ovviamente a R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961 (trad. it. di L. Verdi-Vighetti, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2021).
- ⁸ CAPUANA, *Profumo...*, 41.
- ⁹ Ivi, 132.
- ¹⁰ Ivi, 14.
- ¹¹ Ivi, 6. Si veda nella stessa pagina la nota del curatore Fichera: «Termine emblematico per delineare il comportamento del protagonista maschile alla continua ricerca di un equilibrio nei rapporti con la madre e con la moglie».
- ¹² Ivi, 28-29.
- ¹³ Ivi, 114.
- ¹⁴ Pubblicata dapprima sul «Roma di Roma. Giornale politico-letterario quotidiano», 25 e 26 gennaio 1897, la novella è riedita nello stesso anno nella raccolta *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta, 1897. Qui si cita dall'edizione Nerosubianco 2019: L. CAPUANA, *Fausto Bragia e altre novelle*, a cura di I. Muoio, Cuneo, Nerosubianco, 2019.
- ¹⁵ CAPUANA, *Fausto Bragia...*, 101.
- ¹⁶ Ivi, 105.
- ¹⁷ Ivi, 104.
- ¹⁸ Ivi, 107.
- ¹⁹ Il rimando va chiaramente a P. P. PASOLINI, *La ballata delle madri*, in ID., *Poesia in forma di rosa* (1964), ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 t., Milano, Mondadori, 2003, t. 1, 1084.
- ²⁰ L. CAPUANA, *Pietro-Paolo Paradossi*, in ID., *Istinti e peccati*, Catania, Libreria editrice 'Minerva', G. Di Mauro & c, 1914; ora a cura di C. Bernari, Roma, Lucarini, 1989, da cui si cita.
- ²¹ CAPUANA, *Istinti e peccati...*, 9.
- ²² Ivi, 6.
- ²³ Ivi, 10.
- ²⁴ Ivi, 3.
- ²⁵ Ivi, 7-8.
- ²⁶ Ivi, 7.
- ²⁷ Ivi, 6.
- ²⁸ L. CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*, a cura di G. P. Samonà, Milano, Garzanti, 1974, 37.
- ²⁹ CAPUANA, *Pietro-Paolo Paradossi...*, 4.
- ³⁰ «Le draghe o mammadraghe portano il nome dei mariti, e pari ad essi hanno la leggerezza nel segreto e la imprudenza del parlare là ove meno dovrebbero: di che le conseguenze peggiori per loro. Ma tra esse e i mariti v'è una certa differenza di istinti; che quello de' draghi è di malfare, sebbene le loro minacce facciano temere di peggio, e quello delle draghe è di mangiar carne umana e di cercarla ad ogni costo». G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo, Pedone Lauriel, 1875, 4 voll., v. I, p. CXXII. Per approfondimenti si rimanda a M. CASTIGLIONE, *Fiabe e racconti della tradizione siciliana: testi e analisi*, Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2018, 37-44.