

Gianni Antonio Palumbo

## ISABELLA MORRA NELLA RICEZIONE CONTEMPORANEA. TEATRO, CINEMA, LETTERATURA

La storia di Isabella Morra e della sua tragica fine per mano dei fratelli è probabilmente destinata ad arricchirsi di ulteriori nuovi tasselli. La documentazione emersa e discussa da Pasquale Montesano ha ridimensionato il mito della poetessa reclusa, collocandola, negli ultimi anni di vita, nello scenario prima della corte dei Sanseverino di Bisignano e successivamente, a Matera, dove la scrittrice seguì Felicia Sanseverino, sposa di un Orsini.<sup>1</sup> È peraltro da dire come le recenti acquisizioni della comunità scientifica non abbiano posto fine alle letture romantiche delle liriche morriane né condotto alla definitiva affermazione della linea interpretativa che, bandendo le sirene di facili sentimentalismi e «romanzi», si pone l'obiettivo di cogliere l'originalità di Morra attraverso l'«individuazione dei personali modi petrarcheschi»<sup>2</sup> dell'autrice.

Da quando Benedetto Croce ha riaperto l'interesse su Morra,<sup>3</sup> questa figura ha alimentato l'immaginario collettivo, riscuotendo, soprattutto a partire dagli anni Settanta, notevole fortuna. Tale attenzione ha favorito, da un lato, la diffusione di edizioni critiche e commentate,<sup>4</sup> o di saggistica intorno alla poetica della scrittrice, ma anche di rivisitazioni poetiche, narrative, teatrali, musicali e cinematografiche dell'*affaire* di Valsinni.

Bene Gina Labriola evidenziava come il Novecento abbia guardato alla poetessa lucana come a uno spettro (non privo di fascino melenso,

---

<sup>1</sup> P. Montesano, *Isabella Morra alla corte dei Sanseverino*, Matera 2017; Id., *La vera storia di Isabella Morra. Vita e morte di una poetessa*, pref. di M. Mirabella, Matera 2022.

<sup>2</sup> M. Sansone, *Introduzione*, in *Isabella Morra e la Basilicata*, Atti del Convegno di Studi organizzato dal Comune di Valsinni, presieduto da M. Sansone (Valsinni, 11-12 maggio 1975), Matera 1981, 8-10.

<sup>3</sup> Si veda B. Croce, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in «La critica», 27, n. 1 (1929), 12-35; Id., *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in *Vite di avventure, di fede e di passione*, Bari 1936, poi in Id., *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro*, Palermo 1983.

<sup>4</sup> Segnaliamo nella prima categoria, *Isabella Morra, Rime*, a cura di M.A. Grignani, Roma 2000; *Diego Sandoval de Castro-Isabella Morra, Rime*, a cura di T.R. Toscano, Roma 2007; nella seconda, tra le altre, G. Rossi, *Stella avversa. Il canzoniere di Isabella di Morra*, Gaeta 2014; *Isabella Morra, Rime*, a cura di G.A. Palumbo, Bari 2019. Ricordiamo ancora gli argomenti di Francesco Tateo alle rime morriane in *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento. Sondaggi e percorsi didattici*, a cura di I. Nuovo e T. Gargano, Bari 2007.

aggiungeremmo) che ciascuno si sentiva autorizzato a rivestire «con le pezze» trovate nella propria soffitta.<sup>5</sup>

Un caleidoscopio di testi ha così avuto origine dal fosco dramma di Valsinni, opere tra le quali spiccano la *pièce* in due atti di André Pieyre de Mandiargues *Isabella Morra* e la *Storia di Isabella Di Morra raccontata da Benedetto Croce* di Dacia Maraini.

Nel bell'atto unico sulla *Storia di Isabella Morra* del 1998,<sup>6</sup> Maraini eleggeva Benedetto Croce a personaggio narratore, riproducendo, a commento delle singole scene, stralci dei suoi scritti. L'immagine dello studioso «vestito di bianco, con un cappello di panama in testa, [...] seduto sopra un muretto del castello di Favale» nella didascalia di apertura è un chiaro richiamo al viaggio da lui compiuto nel tentativo di accostamento all'esperienza della poetessa attraverso la visita ai luoghi morriani:

In realtà, io non mi aspettava, e nemmeno vagamente sperava, di trovare colà nuovi documenti; ma ero tratto, come suole, dal desiderio di un più sensibile riavvicinamento ai casi del lontano passato per mezzo delle cose che vi assistettero muti testimoni, e che non sono, o assai poco, cangiate nell'aspetto, e sembrano svegliarne o prometterne la più vivace evocazione. Era, insomma, un modo di coronare per me stesso, per un mio intimo gusto, con un raccoglimento dell'animo e della mente, con un volo dell'immaginazione, le modeste indagini critiche, che ho esposte di sopra.<sup>7</sup>

La scelta di Croce, peraltro, può essere connessa anche alla contiguità con il teatro giapponese *Nō* già rilevata da Laura Peja,<sup>8</sup> con il narratore che talora è figura già morta riaffiorante dal passato a narrare la propria o altrui storia, procedimento che – come scrive Ilaria Rossini – «oltre a popolare

---

<sup>5</sup> G. Labriola, *La fortuna di Isabella Morra. Dal Senni alla Senna*, nota ad A. Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra, dramma in due atti*, Venosa 1990, 78.

<sup>6</sup> L'opera fu messa in scena per la prima volta nell'anno 1999, presso il Castello valsinnese, con la regia di Hervé Ducroux e interpreti Emanuela Villagrossi, Renata Zamengo, Michele Mirabella, Giuseppe Moretti, Gabriele Sabatini. In merito all'atto unico, Ducroux avrebbe dichiarato che «Era un grande testo, pieno di sostanza, con poche concessioni alla facile teatralità, una forma di rigore che c'è spesso nelle opere di Dacia». Quanto al proprio lavoro, «il punto centrale della regia era l'assenza totale di comunicazione: mancava il padre e questa assenza lo rendeva il personaggio più presente» (Testimonianza di Hervé Ducroux, in D. Maraini, E. Murrari, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, prefazione di D. Fo, Milano 2013, 173-174). Il volume Maraini-Murrari reca anche un'interessante testimonianza di Ugo Gregoretti, che in repliche subentrò a Mirabella nel ruolo di Benedetto Croce.

<sup>7</sup> Croce, *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro...*, 42-43.

<sup>8</sup> L. Peja, *La drammaturgia di Dacia Maraini. Paradossi di un teatro di militanza e poesia*, in «Comunicazioni sociali», 1 (2012), 123-124.

la scena di fantasmi, consente un'impostazione emblemizzata e, in senso lato, 'didattica'.<sup>9</sup>

L'ingresso in scena di Isabella la vedeva meditare sulle *Storie* di Erodoto; la lettura del sogno di Serse preludeva al contrasto con la madre Luisa.<sup>10</sup> La signora Brancaccio faceva subito emergere il primo fattore di tensione: la dedizione di Isabella alla lettura, eccessiva in una giovane 'graziosa' e con «un grembo adatto a far figli». <sup>11</sup> Si affrontava dunque il tema del tentativo di emancipazione della donna attraverso la cultura e della conseguente volontà della famiglia di indurla a riadagiarsi nell'alveo delle convenzioni. Ciò poneva Morra in linea con la *hybris* di Suor Juana Inés de la Cruz (1648 ca.-1693), protagonista di un dramma marainiano del 1979,<sup>12</sup> in quegli anni tornata oggetto di attenzione drammaturgica grazie a Maura Del Serra, autrice di *La Fenice*, pubblicato nel 1990 con nota introduttiva di Mario Luzi.<sup>13</sup> Del resto, anche a un altro personaggio di Maraini, la protagonista delle *Memorie di una cameriera* (1997), la gretta padrona, Madame,

---

<sup>9</sup> I. Rossini, *Isabella di Morra nella drammaturgia di Dacia Maraini*, in «Quaderni del '900», 20 (2020), 40.

<sup>10</sup> Anche qui interessanti le osservazioni di Laura Peja sulle 'madri vive' della drammaturgia marainiana, «che, quando compaiono nei testi della Maraini, sono spesso le vere 'morte', chiuse come sono in un universo asfittico: passive, remissive, frustrate, spente, incapaci di capire le figlie, morbosamente attaccate ai figli, 'pestilenziali' figure di madri», Peja, *La drammaturgia di Dacia Maraini...*, 127.

<sup>11</sup> D. Maraini, *Storia di Isabella Morra raccontata da Benedetto Croce*, in Ead., *Teatro Anni Novanta: Memorie di una cameriera. Storia di Isabella Morra raccontata da Benedetto Croce. I digiuni di Catarina Da Siena*, Milano 2001, 62.

<sup>12</sup> In esso, ha sottolineato Messina, è da rilevare come «sia Suor Juana a dirsi a partire da sé, dalla sua stessa scrittura, ripercorrendo i suoi primordi autobiografici leggendo al pubblico, isolata sulla scena, parti della *Respuesta* alternate, grazie al meccanismo strutturale a segmenti, a scene più precisamente di azione locutoria in cui è ritratta ora bambina ora adulta, in compagnia dell'unica serva che possiede»; C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma 2014, 6. Segnaliamo come anche in questo caso ad accompagnare gli eventi scenici fossero le pagine di uno scritto, rievocate da Maraini. Altra figura di scrittrice protagonista del teatro marainiano è la Veronica Franco di *Veronica meretrice e scrittrice*, Milano 1992; in questo caso, Maraini «delinea la donna come emblema della consapevolezza delle proprie scelte, coraggiosa e tenace nella difesa del proprio talento di scrittrice e della sua bellezza che diviene occasione per ottenere rispetto e non semplice mezzo di seduzione» (A.R. Daniele, *La contemporaneità*, in *Le autrici della letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, a cura di D. De Liso, Napoli 2023, 331).

<sup>13</sup> Vd. M. Del Serra, *La Fenice*, Siracusa 1990.

aveva rinfacciato la pratica delle letture, causa di un eccessivo consumo di candele, certo non giustificabile per l'umile *status* di una serva.<sup>14</sup>

La signora Brancaccio è figura debole; improntata la propria esistenza a un ottimismo di maniera, la donna è convinta che la funzione della maternità passi soprattutto attraverso l'atto nutritivo. Cerca dunque di mantenere legati a sé i figli, tanto Isabella quanto Cesare, mediante l'offerta di cibi e bevande che puntualmente vengono da loro rifiutati. Brancaccio consente di veicolare un motivo caro alla produzione di Maraini e connesso a una certa 'intensità psichica', quello del cibo. La sua pervasività appare riconducibile al vissuto traumatico dell'infanzia della scrittrice. La sua famiglia era stata infatti reclusa in un campo di concentramento giapponese.<sup>15</sup>

Non è del resto casuale che in *Amata scrittura* Maraini abbia dichiarato:

Il mio modo di vedere il cibo è esattamente il contrario: rappresenta per me la sensualità, la maternità. Ma il mio caso ha una origine particolare, che nasce dalla storia che ho vissuto: io ho conosciuto la fame che è quella di Arlecchino e Pulcinella, la fame che si nutre di sogni, di desideri grandiosi e ossessivi. Non è la fame di un paese ipernutrito che fatica a trovare un equilibrio e o mangia troppo o mangia troppo poco e comunque sta male. La mia, quando ero in campo di concentramento, era proprio fame. Per me allora il mangiare era un mito festoso e gelosamente conservato, era la storia delle meraviglie dell'immaginazione, era il segno della fine della guerra. Il cibo rappresentava la pace e la gioia di rinascere.<sup>16</sup>

Basterà limitare il sondaggio alla produzione drammaturgica strettamente contigua alla *pièce* del 1998, per riscontrare la ricorrenza dell'elemento 'cibo'. Célestine delle *Memorie di una cameriera* patisce la fame al punto che si ridurrà, in casa di Madame, a mangiare un pesce maleodo-

---

<sup>14</sup> D. Maraini, *Memorie di una cameriera*, in Ead., *Teatro Anni Novanta: Memorie di una cameriera...*, 21: «MADAME: Due candele in una settimana! Ci vuole del coraggio. Che ne fate, le mangiate? CÉLESTINE: Io la sera, a letto, leggo. O scrivo delle lettere. MADAME: La signorina legge. Immondi romanzetti d'amore, immagino. A casa mia esigo la preghiera e il silenzio oltre una certa ora. CÉLESTINE: Leggo in assoluto silenzio, ve lo garantisco».

<sup>15</sup> D. Maraini, *Maternity and Food*, in Ead., *Dacia Maraini with Serena Anderlini*, intervista, in «Diacritics», 21, nn. 2/3 (1991), 151: «For me food is extremely important. I can tell you my conscious reasons: the war and the concentration camp in Japan, as were being persecuted by Japanese fascism. During that time I suffered from real, not metaphorical, hunger. I thought about eating from morning until night». Si veda, al riguardo, anche D. Maraini, *Vita mia*, Milano 2023.

<sup>16</sup> Ead., *Amata scrittura. Laboratorio di analisi letture proposte conversazioni*, testi raccolti e curati da V. Rosi e M.P. Simonetti, Milano 2000, ed. digitale, 167.

rante, cercando mentalmente di «coprire l'odore con altri odori», figurandosi nel pensiero fiori, spezie e cibi profumati.<sup>17</sup> La centralità del nutrimento ne *I digiuni di Catarina da Siena* è evidente sin dal titolo. È emblematica la scena in cui, in questo scambio di battute, risalta la distanza tra la dedizione a un cibo esclusivamente spirituale, di cui si pasce la santa, e la materialità cui è ancora legato il pur buon Neri:

NERI: (*asciugandosi le dita nel saio*) Avete ragione, perdonatemi. Ma la fame certe volte mi fa sognare pagnotte che volano. Per non sognare più pagnotte ripiene di cacio o di salsicce mangio un pezzetto di pane duro, per fare tacere la pancia e tornare a sognare cherubini che cantano musiche divine...

CATARINA: Siete così carnale, voi, Neri mio. Non avrete mai le stimmate.<sup>18</sup>

Il rifiuto del cibo da parte di Isabella assume, dunque, la doppia valenza di dedizione all'esclusivo nutrimento rappresentato dai libri,<sup>19</sup> in un'ascesi laica controcanto dei digiuni della santa senese, e ancora di opposizione a una figura materna passiva,<sup>20</sup> prona all'accettazione di un mondo e di una «recluse's experience»<sup>21</sup> che la rende «spettatrice alla finestra». Da tale attitudine la figlia cerca di emanciparsi grazie al potere della conoscenza e al *praise* che potrebbe derivarne. Non è casuale che il motivo del 'pregio' fosse ricorrente in maniera ossessiva nell'esiguo canzoniere

<sup>17</sup> Maraini, *Memorie di una cameriera...*, 35-36.

<sup>18</sup> D. Maraini, *I digiuni di Catarina da Siena*, in Ead., *Teatro Anni Novanta: Memorie di una cameriera...*, 105.

<sup>19</sup> Dirà alla madre: «Voi pensate che l'anima si nutra di uova e di latte. Non sospettate nemmeno che vi siano altri nutrimenti per un cuore affamato», Maraini, *Storia di Isabella Morra...*, 79.

<sup>20</sup> Sul rapporto delle figure femminili della Maraini con i genitori, rinviamo a M.G. Sumeli Weinberg, *All'ombra del padre: la poesia di Dacia Maraini in «Crudeltà all'aria aperta»*, in «Italice», 67, n. 4 (1990), 453-465. Della Sumeli Weinberg si veda anche *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria 1993; quanto all'analisi della produzione della Maraini, oltre ai testi già citati ricordiamo almeno T. Mitchell, «Scrittura femminile»: *Writing the Female in the Plays of Dacia Maraini*, in «Theatre Journal», 42, n. 3 (1990), 332-349; D. Maraini, *Dizionario quotidiano da «amare» a «zonzò»*, 229 voci raccolte da G. Marinelli, Milano 1997; *Dedica a Dacia Maraini*, a cura di C. Cattaruzza, premessa di C. Magris, Trieste 2000; M.A. Cruciani, *Dacia Maraini*, Fiesole 2003; F. Sinigaglia, *I volti della violenza a teatro. Dal Cinquecento a Dacia Maraini*, Lucca 2017. Segnaliamo, infine, D. Maraini, E. Murrari, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, Milano 2013.

<sup>21</sup> D. Maraini, *The Observing Eye and the Structure of narration*, in Ead., *Dacia Maraini with Serena Anderlini...*, 150: «A man has a completely different historical experience. A woman leads a closed, internal life. Through the centuries, woman has looked at the world through a window. Her point of view is from the inside to the outside. Man usually looks outward, because he is on the street, in the field, in battle, at war; he's always outside the house. Woman has experienced being a recluse».

della Morra. Si muoveva infatti dal desiderio di «almen con l'alma sciolta / essere in pregio a più felice rive» (*Rime*, I) al pregio conferito al fiume Siri («Quanto *pregiar* ti puoi, Siri mio amato») dalla presenza della dama della Vermiglia Rosa (*Rime*, IV), dalle «cose più da pregiar che gemme od osto» del sonetto ad Alamanni (*Rime*, V) al «senza saper mai pregio<sup>22</sup> di beltade» della canzone alla Fortuna (*Rime*, IX).

Forse anche alla luce di tali ragioni Isabella mostrerà di non gradire l'idea del matrimonio. «E io non voglio marito. Piuttosto me ne vado in convento», dichiarerà in modo sprezzante e, se per certi versi si potrebbe anche concedere che si tratti di una semplice provocazione nei riguardi del fratello Cesare, la posizione di Isabella non è affatto isolata nella drammaturgia marainiana. «Mi feci religiosa per la totale negazione che avevo al matrimonio», confessava infatti Suor Juana nel già citato atto unico.<sup>23</sup> Non stupiscono queste dichiarazioni, in linea con il rifiuto di un preciso modello di femminilità che trova il suo compimento nel matrimonio e nella maternità;<sup>24</sup> è tuttavia da rilevare come esse non coincidessero con il punto di vista morriano. È sufficiente menzionare, in tal direzione, il secondo sonetto delle *Rime*, dedicato a Giunone Pronuba; un testo in cui, vagheggiando le nozze, la poetessa, come ha scritto De Liso, «rivendica il suo diritto» ad esse «proprio perché, in fondo, teme che non siano nel suo destino».<sup>25</sup>

<sup>22</sup> «What is moving and particularly feminine is the elaboration of recurring theme of praise (lode). Isabella grieves that she will never know 'the value and worth' of herself, that is both the celebration of her poetic work and men's praise for her young person», vd. J. Schiesari, *Isabella di Morra (c. 1520-1545)*, in *Italian women writers. A Bio-bibliographical Sourcebook*, a cura di R. Russell, Westport (Connecticut)-London 1994, 282. Secondo G. Caserta, *Solitudine e miti nella poesia di Isabella Morra, in Isabella Morra e la Basilicata...*, 91 'pregio di beltade' è «da intendersi, dato il contesto, come 'prezzo' della bellezza, ovvero come offerta d'amore, dovuta alle persone giovani e belle». A nostro avviso, più probabile si intenda 'apprezzamento per la bellezza', qualcosa di simile a ciò che Leopardi dirà a proposito di Silvia, cui non potrà molcere il core «la dolce lode or delle negre chiome / or degli sguardi innamorati e schivi». Di Schiesari si veda ancora J. Schiesari, *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca and London 1992, 173-190.

<sup>23</sup> D. Maraini, *Suor Juana*, in Ead., *Fare teatro. 1966-2000*, Milano 2000, 692.

<sup>24</sup> A proposito di *Donne mie* (1974), Patrizia Guida ha scritto: «Sotto accusa è l'intero sistema sociale in cui la soggezione delle donne è mistificata nella sfera affettiva attraverso i vincoli di un matrimonio codificato da principi della società patriarcale, in cui l'accettazione della condizione è data come normale, in cui la sessualità è legittimata dal contratto matrimoniale, in cui il grande mito storico della maternità è fatta passare come missione esistenziale sottraendole la chiara valenza compensatrice», P. Guida, *La ricostruzione dell'io nell'itinerario poetico di Dacia Maraini*, in «Italica», 78, n. 1 (2001), 85-86.

<sup>25</sup> D. De Liso, *Vivere e morire di poesia: Isabella Morra*, in *Escrituras autobiográficas y canon literario*, a cura di M. Martín Clavijo, Sevilla 2017, 129. Su questo sonetto rinviamo anche

Quanto ai fratelli carnefici, Maraini opera una sorta di onirica freudiana condensazione dei tre introducendo nella *pièce* il solo Cesare, diciottenne *bad boy*, che irrompe in scena ubriaco imprecando contro il sangue malsano che gli scorre nelle vene.<sup>26</sup> È, peraltro, da ricordare come la recente documentazione portata all'attenzione da Pasquale Montesano abbia indotto lo studioso a ipotizzare l'estraneità di Cesare Morra all'uccisione di Isabella, elemento di cui Maraini, all'epoca della composizione, non poteva avere cognizione.<sup>27</sup> È interessante il fatto che Cesare faccia continuo riferimento al fratello Fabio, assente dalla scena, una sorta di doppio sul quale si riversa l'elemento della sensualità. Alle gioiose dongiovannesche scorribande di Fabio, talvolta veri e propri atti di violenza carnale giudicati normali per un feudatario, si contrappone il sentore di *impotentia coeundi* confessata a denti stretti da Cesare: «Mentre allungo la mano mi viene il sospetto che i miei diritti non siano poi così sicuri e tranquilli, che forse costei, la piccola contadinotta, sia vergine e io le stia rovinando il futuro. [...] È la vostra morbidezza che mi annacqua il sangue, madre mia, la vostra piccola stupida pia morbidezza d'animo di cui voglio essere nemico come ogni uomo è nemico della parte molle ed eterea del proprio corpo».<sup>28</sup> Non ci pare ozioso rammentare quanto proprio questo dichiarar guerra alla 'morbidezza' muliebre retaggio materno e alla «parte molle ed eterea del proprio corpo» equivalga a riconoscerne non solo l'esistenza, ma anche l'incidenza nella propria quotidianità.

Molto interessante, nell'opera, appare il legame tra Isabella e il precettore, il gobbo Torquato dagli occhi di luna, un viaggiatore fantastico che, con le sue improbabili narrazioni di ippogrifi e prodigi degni di un paradossografo, si rende fautore delle escursioni mentali di Isabella (e di sua madre) al di fuori dello spazio asfittico del castello, ispirando nella poetessa un sentimento quasi al confine con l'innamoramento. Nei racconti di Torquato vengono presentati anche don Diego Sandoval de Castro e Antonia Caracciolo, sua sposa. La donna è descritta come «stellata di nero» perché ricoperta di nei e contrassegnata da una graziosa cicatrice sul collo. La castellana di Bollita è assimilata all'orizzonte mortuario perché spesso, in Maraini, la figura che appartiene al dominio della Morte è più viva dei vivi.

---

a G. Forni, *Tra mito e testo: qualche considerazione sui commenti alle Rime di Isabella di Morra*, in «Schifanoia», 58-59 (2020), 199-205.

<sup>26</sup> Maraini, *Storia di Isabella Morra...*, 65.

<sup>27</sup> «A parte la non coincidenza con le relazioni del Barattuccio e del Basurto al Viceré, alla luce di altri recenti documenti è del tutto inverosimile l'implicazione di Cesare Morra, giacché in essi è attestata la sua presenza in Calabria, nelle terre del principe di Bisignano, ancora per diversi anni dopo le stragi», Montesano, *La vera storia di Isabella Morra...*, 58.

<sup>28</sup> Maraini, *Storia di Isabella Morra...*, 65-66.

Donna Antonia cucina, ma le sue pietanze non sono prelibate come quelle di Luisa («Eccede sempre, o nel sale o nello zucchero»);<sup>29</sup> la minaccia dei funghi avvelenati insita nel nome della rocca di Bollita (legato al *boletus maleficus*) sembra recare il sottinteso che in questo castello, brulicante di libri («I due signori hanno il castello pieno di libri. In ogni angolo ce ne sono delle pile»);<sup>30</sup> sia presente il nutrimento spirituale desiderato da Isabella. Un cibo che, per la società, è tuttavia assimilabile a veleno se somministrato a una giovane donna. La figura di don Diego presenta invece un interessante tratto zoomorfo: i piedi di lupo che tiene nascosti, mai veduti neppure da sua madre. Lo zoomorfismo maschile, differente da quello applicato al genere femminile,<sup>31</sup> non è elemento isolato nella produzione di Maraini. Si pensi al collo taurino di monsieur Lanlaire<sup>32</sup> o alla sua ‘grazia’ «da cinghiale»<sup>33</sup> o ancora alla sgradevole «testa di caprone»<sup>34</sup> di Mauger. Si tratta di elementi generalmente evocatori di aspetti di sensualità, declinata in forme attraenti, repellenti o, spesso, ambivalenti nella compresenza di una carica di attrazione e repulsione.

Diversa è l’atmosfera che si respira nel dramma di de Mandiargues. A costruirla concorre persino la scelta della colonna sonora, rigorosamente attinta al repertorio di Gesualdo da Venosa, artefice di un altro celebre assassinio rinascimentale. L’opera si apre con le urla di Isabella, sconvolta da un sogno, ovviamente premonitore,<sup>35</sup> che successivamente racconterà

<sup>29</sup> Ivi, 87.

<sup>30</sup> Ivi, 75.

<sup>31</sup> Si veda in Maraini, *Memorie di una cameriera...*, 17, riferito a Nadine: «sei un torello e staresti meglio in una stalla».

<sup>32</sup> Ivi, 18.

<sup>33</sup> Ivi, 19.

<sup>34</sup> Ivi, 34.

<sup>35</sup> Sul valore predittivo dei sogni nell’opera di de Mandiargues, e sulla ricorrenza dell’elemento onirico, vd. D.J. Bond, *Recurring patterns of fantasy in the fiction of André Pieyre de Mandiargues*, «Symposium», 29, nn. 1/2, (1975), 30-46. È stato peraltro rilevato che «Per l’inizio di “Isabella Morra”, che è la sua prima opera teatrale, lo scrittore surrealista André Pieyre de Mandiargues si è ispirato alla scena d’apertura della prima tragedia dell’epoca moderna, la *Cléopâtre captive* di Jodelle, che comincia appunto con la descrizione di un sogno» [O. Volta, *Intervista con l’attore francese, regista di «Isabella Morra». La Basilicata di Barrault*, in «Il dramma», 50, n. 6 (1974), 57]. Quanto al de Mandiargues consigliamo ancora D.J. Bond, *André Pieyre de Mandiargues: Some Ideas on Art*, in «Romanic Review», 70, n. 1 (1979), 69-79; S. Campanini, *Blood rites: Pieyre de Mandiargues «Le Sang de l’agneau»*, in «Romanic Review», 73, n. 3 (1983), 364-372; A. Habel, «L’Archeologue» de Mandiargues: *entre le fantastique et la psychanalyse*, in «Symposium», 36, n. 2 (1982), 129-148; G. Secchi, *Poeti in teatro: Isabella Morra di Pieyre de Mandiargues*, in *Le «Peripezie» del teatro: studi in onore di Giovanni Marchi*, in «Micromegas», 25, nn. 1-2, (1998), 335-348; A. Castant, *Esthétique de l’image, fictions d’André Pieyre de Mandiargues*, Paris 2001. In *Le désordre de la mémoire* (Paris 1975, 263), de Mandiargues avrebbe evidenziato come, nella costruzione



alla sorella Porzia, nell'indifferenza della madre che, apostrofandola come una «chouette» (un gufo), le aveva seccamente risposto «Nous n'avons que faire de tes rêves et de ta poésie». <sup>36</sup> Si delinea subito un'aura di foschi presagi, ma anche di torbida sensualità. Isabella entra in scena correndo, «vêtue seulement d'une chemise de couleur rouge», <sup>37</sup> con le braccia e le gambe nude sino al ginocchio. Anche la matrice del sogno concorre a pennellare tale quadro, con un gruppo di misteriosi carnefici che conducono la *magicienne* da Don Diego. Utilizzando metafore legate alla monta delle puledre, essi prefigurano la violenza cui la potrebbero sottoporre lo spagnolo prima e loro stessi successivamente, per poi farle compiere un salto nel vuoto dalla Torre della Bollita, punendo con la morte la sua superbia.

Sin dalle prime battute unica interlocutrice della giovane appare Porzia, che ne avverte il fascino salvifico pur non riuscendo a scingersi dalla presa incestuosa dei tre fratelli, *les trois brutes*. Questi ultimi intrattengono rapporti carnali con lei e vagheggiano la casta Isabella, consacrata al sacerdozio <sup>38</sup> poetico («de cette sorte de souveraine et de sa troublante pureté, ils ont besoin comme d'une céleste Diane, pour se justifier peut-être de n'être que des Mars querelleurs, grossiers et libidineux»). <sup>39</sup> Diversamente dalla poetessa, infatti, la sorella ama l'amore disinibito, vissuto con *les jolis garçons* nella libertaria cornice dei boschi.

Una sensualità torbida sembra animare i personaggi dell'opera dello scrittore francese, investendo persino Torquato, il precettore, che palesa la sua omosessualità senza infingimenti e, nel primo atto, dialogando con la domestica Carlina si abbandona a fantasticherie su cui preferiamo sorvolare. <sup>40</sup> Scaltri e rozzi portatori del vitalismo sono però al massimo grado i tre fratelli, *les trois brutes*. Entrano in scena su moto giapponesi e non a caso il loro sgherro, Malvagio, inneggerà, con accenti deliranti, ai samurai venuti dal Sol Levante. Un altro anacronismo – a sottolineare il carattere

---

del dramma morriano, avessero influito le idee sul teatro d'Artaud (più che il dramma *I Cenci*, fosca storia familiare tardorinascimentale), la lettura di *Tis Pity She's a Whore* di John Ford e del *Lorenzuccio* d'Alfred de Musset.

<sup>36</sup> Vd. A. Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra pièce en deux actes*, Paris 1973, 14.

<sup>37</sup> Ivi, 13.

<sup>38</sup> Che di sacerdozio si tratti è confermato da queste parole di Isabella, riferite al mondo della poesia in cui lei e Diego dimorano e che amano: «Là, je suis châtelaine et il est châtelain, ou bien il est prêtre et je suis prêtresse» (Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra...*, 24).

<sup>39</sup> Ivi, 21.

<sup>40</sup> Basti su tutte, ivi, 38: «TORQUATO: Diego Sandoval est un homme assez superbe, bien qu'il ait passé la première jeunesse. Je n'aurais pas été réticent, moi non plus, à ouvrir pour lui ma vulve postérieure, s'il l'avait requise».

archetipico ed eternamente riproducentesi di tali tipologie virili – è chiaramente visibile nell’abbigliamento che abbina vesti di cuoio nero a elementi di foggia rinascimentale.<sup>41</sup> Sin dalle prime battute il loro linguaggio è connotato da volgarità; basti citare il *catins* (sgualdrine)<sup>42</sup> ripetuto per ben quattro volte all’indirizzo ora dell’una ora dell’altra sorella da Cesare, corifeo del violento trio. L’ostilità contro la sorella maggiore, definita «sprezzante» e «fiera» si manifesta subito, come ben si coglie anche che a causarla sia il senso di esclusione dal suo mondo eletto.<sup>43</sup> De Mandiargues indulge nella rappresentazione dei fratelli di Isabella come facinorosi che progettano un attacco su Benevento, oltre che fanatici assertori – complice una straniante citazione di Louis XIV – di una delirante Inquisizione dai risvolti morbosi.<sup>44</sup>

Le ragioni sottese alla carica provocatoria di determinate scelte drammaturgiche, nonché alla disinvoltura dimostrata nell’approccio alle problematiche della sfera sessuale, non sfuggono, se si considera come l’opera sia stata pubblicata dalle edizioni Gallimard nel 1973 e fosse rappresentata presso il Teatro d’Orsay nel 1974, anni di piena contestazione. Anni in cui il triste caso di Isabella assumeva per lo scrittore francese i contorni di un incubo, scandito dalle voci fuori scena della signora Brancaccio, prefica ossessivamente protesa a imprecare contro la maledizione della Poesia insediata nell’avita dimora, e del fratello Marcantonio, schiavo del Ventre, al punto che, a catastrofe già avviata, mentre Isabella rammenta che «on étrangle pourtant les rossignols», alludendo simbolicamente alla propria uccisione imminente, i pensieri dell’uomo indugiano con voluttà sul miraggio di usignoli cotti su spiedi di alloro, per poi virare su un’altra straniante citazione, stavolta dal *Riccardo III*.<sup>45</sup> Su questo mondo mediocre svetta il personaggio di Isabella, «abitata» dalla Poesia sin nei seni («C’est le verbe dont je suis habitée qui me soulève à la hauteur des aigles»),<sup>46</sup> da

---

<sup>41</sup> Secondo la Labriola, l’«anacronismo surrealistico» ha fatto sì che il dramma in questione, nel 1982, incontrasse il favore degli studenti del liceo di Senise e divenisse oggetto di una riuscita, e originale, messa in scena presso il castello di Valsinni (Vd. Labriola, *La fortuna di Isabella Morra...*, 76).

<sup>42</sup> Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra...*, 29-30.

<sup>43</sup> «CÉSAR: Notre respectable grande sœur, qui ne dit mot, nous laisse à la porte de sa poésie comme elle nous claque au nez la porte de ses rêves... Parle! Dis quelque chose», Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra...*, 29-30.

<sup>44</sup> Ivi, 30: «FABIO: Oui. Le pape s’arrêtera chez son fils Pier Luigi, à Parme. Sur le chemin des Alpes. Que vont-ils combiner ensemble, ces deux renards-là? On parle d’établir partout l’Inquisition. CÉSAR, *en riant*: L’Inquisition, c’est nous!».

<sup>45</sup> Ivi, 52: «Mon majorat pour une brochette de rossignols cuits à la mode des barons de Lorraine!».

<sup>46</sup> Ivi, 59.

essa pervasa in una mistica combinazione di cui don Diego costituisce il secondo polo.

Il dichiarato influsso delle idee di Antonin Artaud sul teatro si avverte nell'idea che la *pièce* possa «riuscire a fare in modo che quanto c'è di oscuro nello spirito, di occultato, di irrilato, si manifesti in una specie di proiezione materiale, reale», ma anche nell'impressione «di essere partecipi di un tentativo mistico, attraverso il quale una parte importante del dominio dello spirito e della coscienza può essere definitivamente salvata o perduta». <sup>47</sup>

Una riscrittura teatrale che merita di essere segnalata per i pregi formali è il dramma di Enrico Bagnato *Isabella di Morra*, incastonato in un trittico di drammi storici, edito dalla Schena nel Novantanove per la collana *Pochepagine*. <sup>48</sup> L'autore reinterpreta liberamente gli eventi di Valsinni; il fatto storico è pretesto per tradurre in azione scenica l'eterno perpetrarsi dell'ingiustizia nella società umana e la solitudine della donna, ancor più se intellettuale, in un contesto in cui domina la violenza del genere maschile.

Quest'intenzione determina il ricorso ad alcune licenze storiche. L'opera si conclude con la voce di Giovan Michele in atto di rientrare presso il suo feudo, circostanza che non si verificò – il *pater familias* si spense in Francia, dove accolse i fuggitivi – e che nell'opera serve a sottolineare la casualità del destino umano e la tragica inutilità di quelle morti. Sarebbe infatti bastato che quel rientro fosse stato anticipato di un'ora, perché ben quattro vite fossero salvate. Isabella e Diego sono colti in flagrante nelle stanze del castello di Favale dal fratello carnefice Camillo, mentre, complice il precettore, sono impegnati in un appassionato incontro e si accingono a fuggire insieme. La tradizione vuole che, come si è già scritto, la catastrofe fosse invece innescata dal semplice intercettamento di una lettera, per giunta firmata da donna Antonia Caracciolo e la morte non avvenne, per i due, congiuntamente, diversamente da quanto racconta lo scrittore barese, che pone l'uccisione del de Castro al termine di un duello di sapore shakespeariano, parzialmente occhieggiante all'Amleto se anche il furente Camillo/Laerte è colpito a morte. Anche la Maraini aveva optato per la condensazione dei *trois brutes* in un'unica figura; la scelta di Bagnato ricadeva però sull'unico dei cinque, Camillo, da tradizione almeno 'apparentemente' estraneo (dico apparentemente perché padre dell'artefice della fonte principe, Marcantonio Di Morra) ai fatti, perché, nel 1545-46, come

---

<sup>47</sup> A. Artaud, *Manifesto per un teatro abortito (13 novembre 1926)*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, pref. di J. Derrida, Torino 1968, 12-15.

<sup>48</sup> E. Bagnato, *Isabella di Morra*, in *Pier delle Vigne. Isabella di Morra. Marin Faliero*, Fasano 1999, 43-76.

ricorda Croce, «militava fuori del Regno». <sup>49</sup> Le deroghe al vero storico non sottraggono valore all'opera, la quale, del resto, non si ripropone uno scopo documentario, ma mira al ripensamento e al racconto, attraverso la scrittura, di due destini.

*Leitmotiv* del dramma è la metafora dell'Amore come caccia. Il lessico venatorio appare dominare la partitura dell'opera, nelle denotazioni come nelle connotazioni. Cinicamente don Diego si dichiara impegnato in una doppia caccia, «una finta» – l'inseguimento di un cinghiale ferito – «a far da schermo all'altra»; <sup>50</sup> «una vera», tesa a soggiogare l'usignolo Isabella, da de Castro a sua volta apostrofata come «cacciatrice inesorabile» <sup>51</sup> dal momento ch'egli stesso si dichiara catturato dal suo canto. Se don Diego, nel lungo monologo del quadro secondo, non appare esente da qualche intenzione meschina («per somma fortuna, ignora che sono sposato. Spero di sorprenderla ancora sul poggiolo per flautarle un'altra abbondante misura di lusinghe»), nella progressione degli eventi la sua figura pare nobilitarsi e palesare un reale coinvolgimento emotivo, assumendo tratti tipici dell'eroe romantico.

Tra tutti il personaggio più interessante risulta, a nostro avviso, senz'altro il fratello di Isabella, Camillo, dotato di tratti affascinanti quali la solitudine selvaggia e la capacità di trasfigurarsi da ospite cerimonioso in ferino vendicatore dell'onore familiare. Nella sua strenua lotta contro la forza dell'amore e nella totale dedizione alla caccia riprende un *topos* che, dall'Ippolito euripideo allo Iulio di Poliziano, rappresentava il maschio renitente a uscire dalla fase della *feritas* (simboleggiata dalla *venatio*) per conformarsi all'*humanitas* e muovere dagli svaghi adolescenziali a una dimensione di responsabilità. Anche sotto il profilo stilistico, i momenti più convincenti dell'opera appaiono affidati a Camillo. Si tratta di passaggi in cui fioriscono metafore venatorie, come quando, prima di perpetrare il delitto d'onore, Morra si paragona al «falcone», che col «terribile rostro» è pronto a ghermire i «lascivi colombelli», per poi affermare che «scannerà» Diego come un «immondo maiale», facendolo affogare nel suo «sangue sterco-roso». <sup>52</sup> In questa concitata scena, nelle imprecazioni e nelle esortazioni alla preghiera che Camillo rivolge alle sue vittime ci sembra di udir riecheggiare le intimazioni a Desdemona nella scena madre dell'*Otello*, a conferma dell'impressione che una memoria shakespeariana percorra in maniera sottocutanea l'intero dramma.

---

<sup>49</sup> Croce, *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro...*, 13.

<sup>50</sup> Ivi, 56.

<sup>51</sup> Ivi, 52.

<sup>52</sup> Ivi, 74.

Chiudiamo la rassegna di testi destinati alle scene menzionando la tragedia lirica in tre atti dal titolo *Il castello – L'onore dei Morra*, composta e diretta, su testo di Antonello Colli, da Nicola Hansalik Samale. Prodotta dall'amministrazione comunale di Potenza con la collaborazione del Conservatorio Gesualdo da Venosa, l'opera andò in scena nel marzo 2006, con la regia di Tito Schipa junior. Il ruolo di Isabella fu ricoperto per l'occasione dalla cantante romana Emanuela Salucci.<sup>53</sup>

Un anno prima della rappresentazione dell'opera di Colli, era stato prodotto da Loups Garoux il film della regista partenopea Marta Bifano dal titolo *Sexum superando. Isabella Morra*. L'opera si inseriva in un più ampio progetto, finalizzato alla realizzazione di un'«Enciclopedia multimediale del pensiero femminile», nell'ambito della quale aveva già veduto la luce nel 2004, per la regia di Diego Ronsisvalle e con la stessa Bifano nelle vesti di produttore e di interprete (nel ruolo di Eleonora), il film storico *Le grandi dame di casa d'Este*.

La Bifano girava *Sexum superando* in Basilicata, scegliendo come scenario i luoghi che avevano veduto consumarsi il dramma di Favale. Alla natura era affidata una funzione centrale, come sola entità in grado di dialogare con il personaggio di Isabella, unica portatrice, nel contesto valsinese, di cromatismi vividi. La sceneggiatura, curata da Francesca Pedrazza Gorlero, segue le tappe dell'inchiesta dell'avvocato fiscale Barattuccio (Michele De Virgilio), abbracciando la suggestiva idea che sia stato egli stesso, profondamente scosso dal dramma della giovane, a diffonderne le liriche, sottraendole all'oblio. Come ha evidenziato Eusebio Ciccotti, la costruzione filmica si basa su alcune tecniche canoniche. Centrale è la 'semantica cromatica', fondata sul dialogo tra un bicromatismo livido per le sequenze ambientate nel presente, a sottolineare la qualità incolore del vivere in una baronia privata della sua creatura più luminosa, e le scene a colori legate ai momenti del passato. Morta Isabella, in sostanza, il luogo sembra trasformarsi realmente nella «valle inferna» evocata nei versi. Altro importante procedimento rilevato da Ciccotti è il ricorso al personaggio visibile/invisibile. L'intera *quête* dell'avvocato fiscale è accompagnata, a tratti, dalla presenza silenziosa di Micaela Ramazzotti, interprete della Morra e quasi *genius loci* di quelle stanze inamene; al contempo, i momenti topici della vicenda,

---

<sup>53</sup> Nel 2015 ha debuttato anche il dramma storico *Isabella Morra*, scritto e diretto da Antonio Montemurro, regista e attore materano di Talia Teatro. L'opera è stata interpretata dalla compagnia 'Il Gafio', guidata da Rocco Truncellito. Altre *pièce* teatrali ispirate alla vicenda di Favale sono, per esempio, quella di Mario Serra (*Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro: tragedia in 5 atti*, con prefazione di P. Artusa, Roma 1995) e Saverio De Angelis, *Isabella Morra. Tragedia in 3 atti*, s.n., s.l., s.d.). Nel 2023 è stato rappresentato lo spettacolo *Isabella vivrà*, con testi di Gennaro Olivieri e, per interpreti, Carmen Chierico, Livio Truncellito ed Erminio Truncellito, anche regista.

quali per esempio la scena dell'assassinio, vedono Barattuccio testimone muto, per effetto del medesimo artificio, a significare il suo compartecipe rivivere gli eventi tragici che si affanna a ricostruire.

Il suo percorso muove, in seguito al ritrovamento di alcune missive, dall'infanzia di Isabella; la fanciulla appare già vocata al vagare solitario, punto d'avvio per intessere un ideale dialogo con il fiume e il paesaggio circostante, e, per questo, è etichettata come una creatura bizzarra dalle donne del contado. La prima sezione indugia sui progressi di Isabella nell'educazione, sulla sua dedizione allo studio del latino, sulla distanza dai fratelli, avviati al tirar di scherma e ad attività tipicamente maschili. Subito si delinea anche il rapporto con il padre (Pino Micol), privilegiato in termini affettivi, ma non nelle opportunità offerte alla ragazza, che potrà sì proseguire i suoi studi con *magistro* Torquato (Michele Russo), ma si vedrà precludere i più ambiziosi traguardi destinati, invece, al gemello (come tale è rappresentato nell'opera) Scipione. La precipitosa partenza di Giovan Michele comporterà la decadenza del contesto familiare e preluderà alla tragedia finale.

L'autrice scandaglia il rapporto della Morra con i fratelli; mentre essi si dedicano alla «selvaggia diletanza» venatoria e brigano per trovare un marito alla sorella, la giovane cesella i suoi versi, divenendo strumento di crescita intellettuale anche per Porzia, che, per loro tramite, si accosterà alla lettura. Centrale il dialogo con il fratello Marco Antonio (Luca Capuano), che rimprovera a Isabella la solitudine intellettuale in cui la giovane si trincerava, ma al contempo dimostra di aver appreso a memoria quegli stessi componimenti causa del biasimo. L'abbraccio che suggella la sua dichiarazione di affetto nei confronti della sorella evidenzia il carattere complesso e ambivalente di quei rapporti familiari, coronato, nella sequenza dell'assassinio, dal tributo di pianto che – in una sorta di contorto omaggio – Decio (Erminio Truncellito, all'epoca magistrale animatore artistico del Parco letterario «Isabella Morra») e gli altri *brutes* leveranno sul corpo esanime della poetessa. Una specie di moderna *Deposizione* dall'albero della crocifissione, plasticamente forgiata in uno scenario in cui, come rilevato da Ciccotti, la natura sembra potenziare «la propria bellezza in un estremo saluto», al punto che il teatro del martirio avrebbe tranquillamente potuto ospitare, per i suoi cromatismi, «una gioiosa colazione sull'erba».<sup>54</sup>

L'opera si avvale di un cast pregevole, in cui spiccano anche Orsetta de Rossi nelle vesti di Luisa Brancaccio e Patrizio Rispo, interprete dello

---

<sup>54</sup> E. Ciccotti, *Analisi di Sexum superando. Isabella Morra*, in *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento...*, 89.

zio Cornelio.<sup>55</sup> Il rapporto tra Isabella e don Diego (Tommaso Ragno) prende avvio sulle rive del Siri; il ritratto dello spagnolo è dominato da un senso d'inquietudine e dall'insofferenza per il matrimonio con la potente Caracciolo (la sempre brava Fioretta Mari), nato per le mene della nonna Caterina Saracina (Daniele Valmaggi) e non ancora naufragato esclusivamente per ragioni di decoro. Isabella si insinua nei suoi sogni come un demone (questo sarà l'accostamento effettuato dalla severa Saracina); ogni contatto sensuale tra i due è confinato esclusivamente nella dimensione delle fantasie, in cui non è possibile distinguere dove finisca l'erotica *revêrie* del Sandoval e dove cominci quella della poetessa. Nel finale, Gorlero e Bifano, attraverso la sequenza del processo a porte chiuse, avanzano l'ipotesi, da altri in passato sostenuta, che a orchestrare l'affare di sangue e onore ferito fosse proprio la regia di una cinica Caracciolo,<sup>56</sup> intenzionata a liberarsi dello sposo e padre dei suoi figli. A determinare tale conclusione, non smentita dalla donna, ma insabbiata dagli inquirenti, il fatto che la missiva incriminata recasse la firma di Antonia stessa.

Dall'aula del processo Barattuccio esce disgustato, dichiarando che il suo compito non è terminato, chiara allusione alla sua ferma intenzione al ridar luce alla vita di un'anima. Come ogni reale inchiesta, quel percorso nella solitudine e nella sofferenza di Isabella lo aveva condotto a conoscere meglio anche la propria essenza, ad andare oltre l'apparenza dei fenomeni per cogliere la sostanza del reale.

La storia di Isabella Morra affiora anche nell'episodio *Ladri di futuro* della terza stagione di *Imma Tataranni - Sostituto procuratore*,<sup>57</sup> in cui i versi e la vicenda di Morra sono rievocati parallelamente alle indagini sull'uccisione di una figlia di immigrati bengalesi, che sembrerebbe doversi ricondurre all'ambiente familiare. La tragedia morriana entra in gioco sin dalle prime battute, in cui echeggiano i versi di *Torbido Siri* perché la cancelliera

---

<sup>55</sup> Citiamo anche gli altri personaggi e interpreti: Riccardo Reim (Il Giudice), Pino Calabrese (Il Matto del villaggio), Tony Esposito (Alonzo Basurto), Stefano Sabelli (Baldassino Brancaccio), Adelmo Togliani (Giacomo), Giorgio Careccia (Cesare Morra), Diego Florio (Fabio Morra), Simone Vaio (Camillo Morra), Francesca Ferro (Porzia Morra), Massimo Abate (Nicola Francesco Morra), Annalisa Pezzotta (la fantesca), Biagio Forestieri (lo stalliere), Ilaria De Andreis (Isabella piccola), Daniele Valmaggi (Caterina Saracina).

<sup>56</sup> Si tratta di quella stessa Antonia Caracciolo che, commentando il sonetto a Giunone pronuba, in modo piuttosto improbabile Adele Cambria ipotizzava, con connotazioni amorose, quale possibile «amica del cuore» di Isabella Morra (A. Cambria, *Isabella. La triste storia di Isabella Morra. Le Rime della poetessa di Valsinni*, con note e commento di G. Caserta, Venosa 1996, 25).

<sup>57</sup> La puntata è stata trasmessa il 9 ottobre 2023. Si tratta di una serie televisiva italiana, liberamente tratta dai romanzi della scrittrice materana Mariolina Venezia. Protagonista, nei panni di Tataranni, è l'ottima Vanessa Scalera.

collaboratrice di Tataranni, Diana (Barbara Ronchi), sta assistendo a uno spettacolo incentrato sulla vita della poetessa (interpretata da Maria Lomurno, mentre a dare voce e volto al fratello Cesare è Fausto Tinelli). Si scoprirà che la vittima, la giovane Fatima, aveva una vera e propria passione per i versi di Morra e desiderava dedicarsi alla scrittura poetica, incoraggiata dalla sua professoressa di liceo (il precettore di turno, al femminile, con un destino ben diverso dal *magistro* cinquecentesco), l'ambiziosa Caterina Ponzio (Nunzia Schiano). Proprio la lettura di una lirica di Fatima, custodita nel volume morriano, condurrà Tataranni alla scoperta della violenza carnale subita dalla ragazza. Questo avverrà mentre giornalisti locali alimentano l'opinione xenofoba, che vuole artefici del delitto il padre e il fratello, partiti per il Bangladesh la mattina dell'omicidio, proprio come i carnefici di Morra si erano rifugiati in Francia, accolti dal fratello Scipione e dal padre, Giovan Michele. Ovviamente non anticipiamo nulla in merito alla soluzione dell'intricato caso, incastonato in un episodio ora frizzante ora commovente, scandito dalle cadenze lucane dei personaggi estese efficacemente, a sottolinearne l'italianità, all'inquieto Arif, giovinetto bengalese fratello di Fatima, ruolo affidato all'attore Kevin Aluth.

Non solo le arti sceniche e il cinema hanno tratto ispirazione dal delitto di Favale. Come evidenziato da Francesco Vitelli nel saggio *Isabella e la Siritide nel bagaglio dei viaggiatori*, anche Leonardo Sinisgalli aveva fatto menzione di Isabella Morra. Nel suo *Pellegrinaggio in Magna Grecia* egli accostava il fiume Sinni alle lacrime della scrittrice lucana e rievocava quello che a nostro avviso resta il capolavoro della scrittrice, facendo riferimento ai «bellissimi versi di quel sonetto dove il fiume [e il nome] di Isabella sono intrecciati in eterno, a occhi e chiome, al ricordo di un amore infelice».<sup>58</sup> L'amore per il padre, «un principe nobile che tenne Isabella prigioniera a vita nella torre dei cattivi fratelli» (tornava dunque il mito della reclusione). L'immagine sinnica ridestava quella del fiume del poeta stesso, il «vermiforme e tacito» Agri, dando poi origine al cesello di fantasie letterarie ed epigrafiche incastonate l'una nell'altra, tra lo struggente *ubi sunt* di Eraclea<sup>59</sup> e l'inopinato riaffiorare di frammenti di antichità. La poesia che Sinisgalli dedicò, invece, alla scrittrice lucana, *Valsinni*, non appare di certo tra le

---

<sup>58</sup> L. Sinisgalli, *Pellegrinaggio in Magna Grecia*, in F. Vitelli, *Isabella e la Siritide nel bagaglio dei viaggiatori*, in *Isabella Morra tra luci e ombre del Rinascimento...*, 66. Nel saggio, Francesco Vitelli riproduceva una prosa e una poesia di Sinisgalli, leggibili sullo 'scartafaccio' donato all'italianista dallo scrittore.

<sup>59</sup> «Dove sono le stupende modelle e i bei ragazzi da cui trasse Zeusi le sembianze di Giunone e di Elena, e Cupido ornato di rose e Marsia vaghissimo? E quel fanciullo col paniere d'uva, l'uva viola di Tursi, è forse il leggendario ragazzo che il pittore eracliota dipinse così vivo da far spavento agli uccelli?», vd. Sinisgalli, *Pellegrinaggio in Magna Grecia...*, 67.



migliori creazioni dello scrittore di Montemurro (chi non ricorda, per esempio, la superba icona delle Muse ‘gracchianti’ su una quercia secolare, appollaiate e intente a «mangiare ghiande e coccole»?). Eppure non mancano in essa versi pregevoli, soprattutto quando la voce di un sarto assurge ad anima folklorica del borgo, in un finale che si distingue per l’apparente – in realtà ben studiata – semplicità:

[...] Un sarto  
 ci soccorre: «Quando scoprirono i quaderni  
 i parenti la sbranarono come cani.  
 I versi sono sempre un gaudio e una rovina  
 contengono in giuste dosi  
 amore e morte. Ma Valsinni  
 si ricorda perché nacque una volta un poeta.  
 E la gente cerca il letto, la finestra o soltanto la torre». <sup>60</sup>

Un altro viaggio denso di suggestioni è quello con cui Mario Trufelli,<sup>61</sup> scrittore e giornalista (negli anni Sessanta realizzò tra l’altro un servizio televisivo sulla poetessa) autore di versi bellissimi sulla Lucania («Da noi la malvarosa è un fiore / che trema col basilico / sulle finestre tarlate / in un vaso stinto di terracotta / e il rosmarino cresce nei prati / sulle scarpate delle vie / accanto ai buchi delle talpe»), ci introduce in una Valsinni *Parco delle nuvole*, avvolta nell’«ora magica» del Mezzogiorno, in cui la vita si arresta «tra il verde degli alberi – alberi che non producono nulla – e una cascata di case che scendono dolcemente verso il fiume». Quel Sinni ormai praticamente prosciugato, per effetto dei lavori della diga di Senise. Anche nello scritto di Trufelli sembra emergere l’anima folklorica del borgo, ormai compenetrata nella vicenda di Isabella al punto che di lei parlano tutti, dallo scolaro divenuto cicerone per l’occorrenza alla vecchia che *va novelando* l’amaro caso di Favale. In uno scenario dominato dalla *pietra arenaria*, lo scrittore dialoga con Amalio, ultimo scalpellino di Valsinni, e con sua moglie, Eleonora come quella dama Sanseverino, sorella di Felicia, che con la Morra condivise il culto della poesia. Nell’*ora magica* riaffiorano i pellegrini morriani, il Croce mangiapreti e il «sorridente e aristocratico» de Mandiargues. «Nella luce autunnale che si attarda oltre il profilo sinuoso delle colline che degradano verso il mare, cerco di immaginare il volto della ragazza, i suoi occhi, il suo sorriso. Ma posso soltanto evocare fantasmi».

La poetessa diviene la confidente di una donna dei nostri tempi in *Isabella Isabella* di Anna Maria Riviello<sup>62</sup> e interlocutrice di Rosella Greci nelle

<sup>60</sup> L. Sinisgalli, *Valsinni*, in Vitelli, *Isabella e la Siritide...*, 68.

<sup>61</sup> M. Trufelli, *L’ombra di barone. Viaggio in Lucania*, Venosa, ed. e-book 2014, s.p.

<sup>62</sup> A.M. Riviello, *Isabella Isabella*, a cura di M.R. Cutrufelli, Rionero in Vulture 1993.

sue *Poesie parallele*.<sup>63</sup> Alla *Maledizione di Isabella* lo scrittore Franco Pastore ha dedicato un dramma in versi, pubblicato nel 2016 dalla Collana di Poesia delle A.I.Y.W. Edizioni. In *Astri e sassi* (silloge del 1999, nel 2006 ripubblicata dalla rivista «Incroci»), Annelisa Alleva ne faceva la protagonista di un *Barbablù* dal finale rovesciato. Come alla protagonista della favola di Perrault, all'infelice castellana era precluso l'accesso a una stanza, quella dell'amore. Eppure Isabella volle dischiuderne le porte, perché – Propp insegna – nelle fiabe i divieti esistono esclusivamente perché possano essere infranti. La giovane protagonista perraultiana era salvata dai fratelli; era la famiglia a liberarla dalla mano del marito carnefice, pronta a calare sulla fanciulla come s'era già levata sulle precedenti spose. La poetessa di Valsinni, invece, cadde proprio vittima dei fratelli dai nomi shakespeariani. Il vero *Barbablù* della fiaba, tuttavia, finisce, agli occhi dell'Alleva, con l'assumere le fattezze proprio di Giovan Michele Morra, padre della poetessa, salvatore assente all'orizzonte.<sup>64</sup>

La poetessa di Valsinni diviene il Tu con cui il calabrese Dante Maffia intesse un ideale dialogo d'amore nel *Trittico per Isabella Morra*. La fanciulla è proiezione cosmica che rivive nel sole, nel mare, nelle contrade di Senise ed è mito personale dello scrittore, ipostasi di quella bellezza della Poesia con cui egli ha sempre dialogato. Ne nasce una sensuale lirica dell'assenza-presenza e dell'eterno femminile dal profumo di rose, che conquista idealmente, ma esiste nell'animo maschile solo ed esclusivamente nel momento in cui la sua compresenza nella fisicità è resa impossibile.<sup>65</sup>

Numerosi i poeti lucani che hanno dedicato liriche alla Morra. Maria Antonella d'Agostino (presidente dell'Associazione «Matera Poesia 1995»), in *Amaro Siri*, apostrofava, come in Morra *Rime VIII*, il «segreto Sinni», invitandolo, in ideale dialogo coi versi morriani in cui si richiedeva proprio questo, a narrare la storia di Isabella, della «dolcezza» che «si perse / in un tempo ingrato, / che non la comprese / e non l'amò».<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Ricordiamo anche il poemetto *Isabella Morra* della veronese Silveria Gonzato Passarelli.

<sup>64</sup> A. Alleva, *Astri e sassi*, con una nota introduttiva di E. Celiberti e opere di R. Savinio, in «Incroci, semestrale di letteratura e altre scritture», 13 (2006), 29-49: 33. «Come nella fiaba di Perrault, a te, Isabella / Morra, era proibito usare solo una chiave, / penetrare solo in una certa stanza, / pena: il sangue. Invece schiudesti l'amore. / Lei, nella fiaba, fu salvata da fratelli; / tu in loro, dai nomi shakespeariani / trovasti i tuoi guardiani efferati. / Invocavi il padre, il suo cavallo o battello, / ma lui non ti rispose. Non accorse, non usò / da messo il polverone degli zoccoli ferrati. / Mai capisti che era lui il tuo *Barbablù*».

<sup>65</sup> Vd. D. Maffia, *Trittico per Isabella Morra*, in «Euterpe», n. 27 (agosto 2018), 15-16.

<sup>66</sup> M.A. D'Agostino, *Amaro Siri*, in Ead., *Figlia di Tetide*, Montescaglioso 2017, 70.

Presidente del Movimento Internazionale «Donne e Poesia», Anna Santoliquido dedicava a Morra una poesia datata 6 febbraio 1997 e intitolata *Cocci*, tre strofe caratterizzate dal talento visionario della scrittrice. Rappresentando i versi morriani come una «nidiata», Santoliquido costruiva l'*inventio* di una Musa-balia, ricondotta a quotidiana *medietas* nell'atto di 'svezzarli' «sotto le tegole del rudere». Emergeva tuttavia anche il carattere ancipite del dono poetico: «il cinguettio allietava l'aria / e i rapaci». È un verso, quest'ultimo, decisamente polisemico, perché, se può alludere all'ingentilimento delle fiere per effetto delle liriche, introduce l'ombra predatrice che trionferà. La lirica si chiudeva sull'immagine di Eolo che «attizzava la mente / scuoteva le impalcature / e i colombi». <sup>67</sup>

Il cantautore Alessio Lega nell'album *Mala Testa* (2013) dedica un'intensa ballata a Morra (2006), in cui i versi della poetessa si intrecciano agli affettuosi accenti dell'artista. Le immagini ora evocano il dilatarsi degli spazi e la forza maestosa della natura («Sopra la rocca il vento vola, anima mia / il mare frange nella gola»), ora incarnano il potere annichilente del destino nelle sembianze del 'fratello' omicida («Gioca alla morra le sue carte, anima mia / è pugno, è pietra, è una carrozza, / è tuo fratello sulla soglia, bella mia / è lui la forbice che sgozza»).

Isabella Morra è protagonista del romanzo del potentino Domenico Mancusi *Sotto un cielo piccolo*.<sup>68</sup> La sua storia è filtrata dallo sguardo della governante mora Giuditta, mentre donna Luisa ammonisce ancora una volta la figlia affinché non si dedichi ai pericolosi libri né tantomeno alla poesia, codice nato da uomini per scrivere di donne ad altri uomini.

La scrittrice lucana Marcella Continanza in *Io e Isabella. Quasi una sceneggiatura*<sup>69</sup> ha invece operato una sorta di rispecchiamento. Sviluppando la narrazione di due storie d'amore 'incompiute', vissute in epoche distanti da due donne profondamente differenti, Isabella e Marcella, l'autrice immagina di attingere al diario della Morra stessa e reinventa il carteggio tra la poetessa e don Diego. Il viaggio 'geografico e interiore' nella vicenda e nel suo teatro, Valsinni, diventa, come ogni avventura dell'anima che non avvenga invano, l'occasione per una riappropriazione del Sé, a cominciare dal passato di bambina dell'autrice, vissuto a Roccanova.

Il ritrovamento di un plico contenente le liriche di Isabella è invece motore dell'*inventio* di un thriller ambientato a Napoli, *La città che urla segreti*, edito nel 2017 per i tipi di Guida e opera di uno scrittore, Franco Salerno,

<sup>67</sup> A. Santoliquido, *Cocci. A Isabella Morra*, in «Salpare», 13 (febbraio-marzo 2001), n° 45.

<sup>68</sup> D. Mancusi, *Sotto un cielo piccolo*, Possidente 2000.

<sup>69</sup> Marcella Continanza (1940-2020) è stata presidente dell'Associazione «Donne e poesia Isabella Morra» a Francoforte sul Meno. Vd. M. Continanza, *Io e Isabella. Quasi una sceneggiatura*, Francoforte sul Meno 2006.

che già in precedenza aveva dedicato le sue attenzioni alla vicenda morriana e alla scrittrice valsinnese. Il romanzo di Marianna Carrara e Maria Pia Latorre *Stelle controvento* (Bari, Les Flâneurs, 2018) rende invece Morra ideale nume tutelare del percorso di crescita della giovanissima Rosa, in un percorso di acquisizione di consapevolezza in cui la lettura giocherà un ruolo significativo.

A noi però piace concludere questa carrellata con un romanzo epico-picaresco, *Malvarosa* di Raffaele Nigro (2005).<sup>70</sup> Nel capitolo *Un amore torinese*, presso la stazione di Metaponto nel marzo del 1976, si materializza la piemontese Mary Lodigiani, in un'epifania che ha ben poco dello stilnovistico se non sono gli occhi o il saluto salutifero, ma le gambe snelle a persuadere il protagonista, Eustachio Petrocelli, ad accostarsi alla donna. Quest'ultima lo colpisce subito anche per l'inconfondibile profumo di mela, captato dal prodigioso olfatto, dono naturale che in precedenza aveva indotto il giovane a mettersi alla ricerca di antiche necropoli da saccheggiare.<sup>71</sup> Mary odia tutto ciò che «puzza di borghese» e beve «le parole di Pasolini come un Vangelo».<sup>72</sup> È disinibita, si sveste e riveste dinanzi a Eustachio senza alcuna autocensura e lascia l'uomo privo di fiato con i suoi baci 'azzeccosi', al sapore di rossetto di prugna. Nel suo empito di emancipazione femminista, taccia di prevaricazione Eustachio che, da buon 'troglodita', vorrebbe pagare il suo conto presso una tabaccheria, eppure non esita ad affidare ambizioni carrieriste alla relazione con un attempato docente universitario, Benny Vimercato, 'beccamorto' stempiato e indesiderabile agli occhi del lucano.

È Mary a destare nel «troglodita» metapontino la curiosità per la storia d'Isabella «Morta», come prontamente Petrocelli, per effetto di un bisticcio (ma senza allontanarsi dalla verità) ribattezza, prima per errore e successivamente per vezzo, la scrittrice. A Valsinni Mary prende stanza nella pensione del Giglio, in un percorso che da una città operaia (in cui ella cerca la propria dimensione studiando i componimenti di una donna che aveva scritto i versi «col suo sangue in un posto dimenticato da Dio e dal mondo»)<sup>73</sup> la conduce a una «Terra di memoria». Significativa la sua apparizione, assorta, in contemplazione, presso le acque del Sinni, di cui si dice che «Era poco più che una fiumara e dava di umido muffa erbe».<sup>74</sup> Eustachio, già preda della fascinazione della piemontese, si sentirà attratto

<sup>70</sup> R. Nigro, *Malvarosa*, Milano 2005. Vd. E. Catalano, *Malvarosa di Raffaele Nigro*, in «Alba pratalia», 6 (2005), 173-175.

<sup>71</sup> Nigro, *Malvarosa...*, 224.

<sup>72</sup> Ivi, 238.

<sup>73</sup> Ivi, 244.

<sup>74</sup> Ivi, 226.

dall'odore dell'acqua, «che dava di fango», mescolato a, quasi confuso con, quello del fumo dei sigari di Mary.

In un gioco meta-letterario dall'apparenza scanzonata, i primi approcci di Eustachio alla vicenda d'Isabella sono piuttosto stranianti. Petrocelli storpia il nome di de Castro in Sandoval del Cassero, la cui comparsa in scena è comicamente banalizzata e ricondotta a una sconnessa casualità: «Un giorno passa di lì un nobiletto, uno spagnolo». La tragica vicenda di amore (presunto) e morte (certa) è etichettata prosaicamente come un «casino», per effetto del quale «la poeta» e il maestro-mezzano vengono 'scannati' a coltellate e del Cassero, ucciso a colpi di lupara dopo un sonoro e folkloristico «tum tum». <sup>75</sup>

Eustachio conduce la torinese nei luoghi morriani; mentre i due sfrecciano in moto verso Valsinni, la donna avverte una sorta di consonanza tra il paesaggio lucano e quello delle Langhe. Quella figura di donna così emancipata avrà l'effetto di suscitare nell'uomo un senso di inadeguatezza, che comincia dalla percezione del proprio accento meridionale, sgraziato se comparato con la limpida dizione della piemontese. «Qualcuno doveva avermi cucito la gola alla nascita. Una specie di legamento, come all'ombelico. Doveva essere stato allora, mi avevano legato l'ombelico e dentro avevano lasciato l'aria e gli accenti sbagliati». <sup>76</sup>

Il viaggio nella «terra della memoria» indurrà Mary a coltivare fantasie di volontaria missionaria; la donna vorrebbe così correre a Lambaréné, per collaborare con Albert Schweitzer, «Un medico. Un santo». Giungerà anche a ipotizzare di potersi trasferire in quelle campagne. Farà balenare in Petrocelli l'idea che Aliano, apparsa come «un biancospino sul crinale» ma per l'uomo rivelatasi 'desolante' al momento della visita, possa rappresentare il centro del mondo: «il centro è nel luogo dove c'è bisogno di te». Forse Mary subisce gli effetti della tendenza alla mitizzazione del *bon sauvage*; la piccola casa di Aliano, che contrappone alla morsa spersonalizzante dell'acciaio, la farà sentire, abituata com'è a sovrapporre il filtro letterario alla realtà, «come certi paladini dell'*Orlando innamorato* scesi nel fiume dell'Oblio e incapaci di risalire a galla». <sup>77</sup> Sarà l'ospitale signora Michelina a metterla in guardia dal rischio in cui incorrono gli stranieri, che frettolosamente attribuiscono una connotazione paradisiaca alla terra raccontata da Carlo Levi. «Ma che paradiso. Una volta, forse. Mo teniamo mariti emigrati, figli disoccupati e la droga nella scuola». <sup>78</sup> Petrocelli di fatto percepisce il potere di derealizzare che la letteratura esercita sull'individuo: Mary

<sup>75</sup> Ivi, 228-229.

<sup>76</sup> Ivi, 243.

<sup>77</sup> Ivi, 250.

<sup>78</sup> Ivi, 251.

si è echianamente addormentata nel «bosco della letteratura», come il suo mito – Morra – e come Che Guevara e Cristina.<sup>79</sup>

Per Mary, Eustachio comincerà a fare ricerche nell'Archivio di Stato di Matera, scoprendo le affinità che sussistono tra archivi e necropoli, entrambi atti a conservare «morti che si risvegliano al calore della mente».<sup>80</sup> Grazie a un suo dono, si accosterà alla lettura delle *Rime* di Isabella e, in un bar di Bernalda, da solo, si soffermerà a riflettere sulle parole «Degno il sepolcro, se fu vil la cuna...». Forse Isabella sosteneva che è preferibile morire se ti tocca in sorte la nascita in un «mortorio alla periferia dell'impero» o, come più coloritamente asserirà Eustachio, in un «posto di merda».<sup>81</sup> Quella giovane donna che sognava in tempi non sospetti «la metropoli e la confusione» gli consentirà di riflettere sul male dell'inquietudine, che gli uomini alimentano in sé da sempre.

Anche la Lodigiani coltiva in sé il male dell'inquietudine, per quanto Petrocelli non riesca a cogliere le sue motivazioni, i suoi dissidi. Saranno quelle intime contraddizioni a spingerla a far ritorno, tra mille ripensamenti, all'apparentemente dorato mondo dell'accademia. Eppure nel finale del romanzo torna il Sinni e torna Isabella. A trascolorare, in pagine struggenti, nel viso della Morra saranno tuttavia i lineamenti della sorella del protagonista, Cristina. Concepita di venerdì santo, la nascita «scomunicata» aveva fatto sì che la giovane, novella Rosaspina, ricevesse dal destino il fatale dono di una patologia renale. Per questo la madre l'aveva votata a santa Rita, la dispensatrice delle grazie impossibili. Per questo Cristina era cresciuta con indosso il grezzo saio che chiamano «il vestito da Santa Rita» e, mentre il paese la soprannominava «a Munacella», si diletta di libri e fumetti, e s'era innamorata di Renato Che Guevara, il più caro amico del fratello.

Alla prima comparsa all'orizzonte della scrittrice valsinnese, inconsciamente Eustachio l'aveva accostata a Cristina, perché anche la ragazza era solita ammonticchiare quadernetti 'pieni di fesserie'. Poesie... La loro perdita equivarrà per il fratello Eustachio a una seconda morte della giovane<sup>82</sup> e questo non stupisce, dato che il ritrovamento delle sue poesie aveva donato a Isabella Morra una seconda vita: quella che può «col sòn rompere i marmi». Non è dunque casuale che, alla notizia della morte di Cristina, la disperata corsa in moto alla ricerca dell'ombra della sorella tra le tamerici

---

<sup>79</sup> Ivi, 247. Il concetto, alto, è chiosato, con gusto della precipitazione nel lapidario «Leggevano e si rincoglionivano».

<sup>80</sup> Ivi, 279.

<sup>81</sup> Ivi, 287-288.

<sup>82</sup> Ivi, 92.

conducesse il protagonista proprio a Valsinni, dove, lungo le rive dell'antico Siri, vedrà, tra le felci, fiorire le malve.<sup>83</sup> In un passaggio del romanzo Renato Che Guevara aveva negato l'esistenza di Dio: se Dio ci fosse, «non sfiorerebbe con un dito una malvarosa che sboccia»<sup>84</sup> e il riferimento era chiaramente a Cristina e al suo insidioso male. Anime limpide, Cristina e Isabella sono figure femminili sparenti di cui la malvarosa è correlativo oggettivo. Pur (e forse proprio perché) fiore caduco e fragile che – scriveva Trufelli – «trema col basilico / sulle finestre tarlate», per il suo stesso esistere essa si fa segno tangibile di una divinità negata.

*Breve sintesi:* Da quando Benedetto Croce ha riaperto l'interesse su Morra, questa figura ha alimentato l'immaginario collettivo, riscuotendo, soprattutto a partire dagli anni Settanta, notevole fortuna. Tale attenzione ha favorito, da un lato, la diffusione di edizioni critiche e commentate, o di saggistica intorno alle rime della scrittrice, ma anche di rivisitazioni poetiche, narrative, teatrali, musicali, cinematografiche e televisive della tragica vicenda di Favale. Il contributo esplora tali riscritture del caso di Morra, con attenzione anche alla rispondenza con quanto gli studi sulla poetessa hanno portato alla luce.

*Parole chiave:* Riscritture, Isabella Morra, Teatro, Cinema, Narrativa

*Abstract:* After Benedetto Croce rekindled interest in Isabella Morra, this figure has fed the collective imagination, especially since the 1970s. This attention has encouraged the publication of critical editions and commentaries, or essays around this writer's rhymes, but also the composition of poetic, narrative, theatrical, musical, cinematographic and television rewritings of the tragic story of Favale. The essay explores these rewritings of Morra's case, also paying attention to the congruence with what the studies on this poet have brought to light.

*Keywords:* Rewritings, Isabella Morra, Theatre, Filmmaking, Narrative

---

<sup>83</sup> Ivi, 359-361.

<sup>84</sup> Ivi, 92.