

Umberto Morra di Lavriano è figura ancora poco nota per chi si interessi di storia della cultura italiana novecentesca. Eppure Morra è una figura importante, per più motivi, taluni ancora oggi non riconosciuti: per i suoi scritti, le sue molteplici relazioni, l'opera di tessitura tra ambienti diversi nel periodo tra le due guerre, negli anni della Resistenza e in seguito, quando collabora con uomini politici antifascisti come Alberto Tarchiani e Alberto Cianca, impegnati, al tempo della guerra civile, nel ruolo di ministri del Regno del Sud; gli incarichi di grande responsabilità, negli ambiti della cooperazione internazionale, assunti nel secondo dopoguerra, quando Morra si schiera per la pronta integrazione della Repubblica nel contesto atlantico; o dirige, lui da sempre anglofilo, l'Istituto italiano di cultura a Londra; e infine realizza trasmissioni radiofoniche per la RAI.

Andiamo per ordine, partiamo dalla biografia. Umberto nasce nel 1897, a Firenze, da Roberto Morra di Lavriano, generale e aiutante di campo del Re, in seguito senatore del Regno e ambasciatore in Russia all'inizio del Novecento.

La famiglia Morra appartiene all'aristocrazia militare, e il suo blasone è recente: ma Roberto, il padre di Morra, conquista la fiducia del re non esitando, lui già Prefetto di Palermo, adesso Regio Commissario Straordinario, a ricorrere a una dura repressione in Sicilia quando, nel 1894, gli vengono conferiti i pieni poteri per contrastare il movimento dei Fasci siciliani - un movimento di protesta diffusosi tra operai, braccianti, minatori, contadini. Su questo Umberto, che rimarrà legato al ricordo del padre, tacerà sempre, forse a disagio.

Il piccolo Umberto è colpito da tubercolosi quando, con il padre, è a San Pietroburgo, presso la corte degli zar. Viene inviato in Italia, a Viareggio, perché l'aria di mare, ritengono i medici, può nel lungo periodo guarire la malattia. La tubercolosi gli lascia un'invalità permanente, che è forse all'origine del suo temperamento schivo e dubitante.

Riformato al tempo della prima guerra mondiale, patriota fervente, si impegna nel servizio civile nelle retrovie. Nel dopoguerra lo troviamo accanto a Gobetti, tra le firme di punta di riviste come *La Rivoluzione liberale* e *Il Baretto*, che Gobetti in parte gli affida. Tra Morra e Gobetti esiste un rapporto di mutua stima, non di unanimità. L'intransigenza di Morra, il suo precoce antifascismo, il rifiuto dell'illegalità e dell'intrigo mussoliniano gli sono dettati da una severa morale cristiana. Il suo punto di vista sulla Rivoluzione sovietica è ben diverso da quello di Gobetti, che vi vede, con non poco azzardo, tratti «liberali». Morra pare meglio informato di Gobetti dell'indiscriminata ferocia che dilaga, in Unione sovietica, contro oppositori, uomini di chiesa e credenti, artisti, scrittori, semplici

cittadini non allineati al Partito bolscevico. Nel primo numero del *Baretti* Morra pubblica un editoriale non meno impegnativo e illuminante del celebre fondo gobettiano *Illuminismo*. Attacca l'interventismo d'anteguerra, passato (non *in toto*) a sostenere il fascismo nel primo dopoguerra. Suoi bersagli polemici sono Prezzolini, Soffici, Papini, quella «scuola della *Voce*», così la chiama dal titolo della rivista fiorentina diretta per lungo tempo da Prezzolini, cui rimprovera velleità, intemperanza, irrazionalismo. La sua tesi di fondo, che i vociani siano stati i mentori e predecessori del fascismo, è severa, tagliata con l'accetta: ma senza dubbio condivisa da Gobetti e i collaboratori della rivista. D'altra parte Morra fa qui i conti anche con la sua inquieta giovinezza, segnata da nazionalismo e interventismo e nutrita dalla lettura proprio di quella *Voce* cui adesso imputa d'aver contribuito a distruggere l'Italia liberale.

Nell'uno e nell'altro testo, *Illuminismo* di Gobetti e «*La scuola della Voce*» di Morra, vibra una nota identica, giunge a dichiarazione quell'esigenza di «dignità prima che la genialità» che vuol essere, insieme, estetica e politica, storica e civile. Futurismo politico, certo, come bersaglio immediato: e chi, se non Marinetti, considerare araldo di quella «genialità» esecrata da Gobetti, ai suoi occhi implicata ormai da lungo tempo, dal 1919 almeno, nelle vicende di fascismo e squadristico e da essi pressoché indistinguibile? E tuttavia non solo Marinetti, come diviene chiaro leggendo i due editoriali. «Tono decoroso e sicurezza di convinzioni»: questo il punto, ribadito di lì a poco, sul «*Baretti*», da mirabili interventi di Montale e Persico. Nessun balzo in avanti, nessuna tracotante pretesa di *tabula rasa*: «Le infermità della vecchia Italia [sono] l'oziosità e l'individualismo atomico, di cui tutti ancora soffriamo», aveva affermato Croce nel 1912, nell'*Aristocrazia e i giovani*: da qui le premesse di un'«aristocrazia» non dinastica ma tecnica e civile, retta dai principi della competenza e dell'applicazione quotidiana al proprio compito. Ci imbattiamo in un insegnamento cruciale, questo di Croce, per Gobetti e i barettiani. L'enfasi cade, in Morra e altri, sulla società artistica e letteraria; sulle istituzioni educative; sulla qualità media dell'informazione giornalistica; su ciò che è «civiltà» nel suo complesso. Né sui picchi irrelati di creatività né sui «superuomini».

Sulle riviste di Gobetti, Morra scrive, di arte, politica, letteratura. Rigetta (da punti di vista crociani) l'avanguardia italiana dell'anteguerra, nega validità al «decadentismo» di Pascoli e D'Annunzio e al futurismo di Marinetti, insiste sull'importanza del rigore, la serietà e un rapporto come di collaborazione tra l'arte e la società, al cui avanzamento civile l'arte deve contribuire. Stempera il nazionalismo degli anni di guerra in un sentimento sì patriottico, del tutto alieno tuttavia da militarismo e imperialismo. E' favorevole a una politica che unisca e si presenti con volto umano, che non pretenda di invadere ogni ambito dell'esistenza. Collezione qualche quadro - lo troviamo, ad esempio, tra i primi estimatori di de Chirico negli anni in cui l'artista evolve in senso più naturalistico e quasi neosecentesco, al tempo della collaborazione con la rivista *Valori plastici* - legge e commenta novità filosofiche e letterarie italiane e francesi, è vicino a Salvemini quando questi è sul punto di abbandonare l'Italia e riparare in esilio,

soprattutto si muove senza sosta tra Firenze e Torino, Padova e Roma, divenendo in breve, forte anche dei rapporti privilegiati che la sua famiglia può vantare con la Corona, forte dunque della protezione del Re, un punto di riferimento cruciale dell'antifascismo liberale di giovane generazione.

al 1925 in avanti Morra stringe una duratura amicizia con Bernard e Mary Berenson, lui grande studioso di arte e connoisseur di fama internazionale, lei donna di temperamento e di grandi doti intellettuali. Si incontra di frequente con loro nella residenza fiorentina dei Berenson, Villa I Tatti, o nella casa romana di Lucangelo e Margherita Bracci Testasecca, «porto di antifascismo» nella definizione che ne dà Morra stesso.

Oltre ai Bracci, Morra ha per amici Novello Papafava, figlio di Francesco Papafava, liberale, lui pure gobettiano, in seguito Presidente della RAI; gobettiani come Guglielmo Alberti, Alessandro Passerin d'Entrèves o Raffaello Franchi, critico d'arte e scrittore oggi dimenticato, tuttavia attivo sulla *Rivoluzione liberale* e *Solaria*. Morra è altresì amico di artisti come Severini, Carlo Levi e Guttuso; intellettuali di orientamento liberalsocialista come Bobbio, Capitini, Calogero; di Alberto Moravia (che Guttuso ritrae proprio nella villa cortonese di Morra) e Pietro Pancrazi, critico letterario e scrittore. Morra avvicina cerchie e favorisce collaborazioni tra gruppi e riviste diverse. Così, ad esempio, crea contatti tra *Il Baretto* e appunto *Solaria*, rivista, questa, che nasce a Firenze nel 1926. E' difficile, nell'Italia del Ventennio, parlare liberamente di politica. Non esistono più né giornali di opposizione né partiti politici autorizzati, eccettuato il PNF. Amendola e Gobetti sono morti, Salvemini è in esilio. Si parla allora di arte e letteratura, intendendo spesso, trattando di quadri e romanzi, commentare l'attualità politica e dissentire dal fascismo imperante.

Veniamo agli anni Trenta, quando, in coincidenza con la guerra d'Etiopia e la partecipazione, da parte franchista, alla guerra di Spagna, il regime mussoliniano, malgrado le retoriche socialrivoluzionarie delle origini o le ambizioni di porsi al centro del gioco diplomatico occidentale, si rivela ormai stabilmente installato schierato a fianco della reazione fondiaria e clericale che appoggia l'esercito franchista e della Germania di Hitler. Morra porta avanti a suo modo l'attività di obiezione al regime. Rifiuta platealmente il proprio voto a Mussolini in occasione del plebiscito del 1934 - può farlo per le protezioni di cui si è detto, certo; ma è anche vero che pochi lo fanno - apre sua la villa di Sant'Angelo in Metelliano, soleggiato *buen retiro* campestre nei pressi di Cortona, agli amici antifascisti che vi si incontrano senza troppi timori di essere scoperti e arrestati. Vicino adesso a un intellettuale inquieto come Giaime Pintor, Morra opta gradualmente per la Repubblica contro la monarchia. Aristocratizzante e democratico insieme, intransigente sì e con forti motivazioni civili, ma, al tempo stesso, con inclinazione sottile e crepuscolare a una qualche arcadia posta fuori dalla Storia, è persuaso a suo modo di un compito precipuo delle élite, che è quello della responsabilità e della soccorrevolezza. Polemizza contro gli ermetici e sostiene le ragioni dell'impegno culturale e civile. Trascrive

le conversazioni di Berenson interessandosi più all'intellettuale pubblico, al Berenson liberale e antifascista dichiarato: a distanza di decenni, ne verrà un libro, che oggi varrebbe la pena fosse ristampato, i *Colloqui con Berenson*, apparso nel 1963, quando Berenson è morto ormai da quattro anni.

Nei *Colloqui* non troviamo traccia di erudizione soverchia né di soffocante specialismo, tutto ha respiro e latitudine. La storia dell'arte viene qui a emanciparsi dall'angustia o dallo svenevole estetismo che talvolta sembra caratterizzarla anche nei suoi migliori rappresentanti del tempo. Morra apprezza la fine tessitura della conversazione di Berenson, la capacità di muoversi attraverso temi differenti, arte, musica, letteratura, politica, religione etc., senza mai rinunciare alla competenza o cadere nella trivialità, anzi, serrando i passaggi, intrecciando assieme fine erudizione e passione civile. Attraverso il prestigioso schermo offerto da Berenson, Morra chiarisce qui cosa sia "critica", cosa "liberalismo" e quali prerogative definiscano ai suoi occhi un intellettuale "pubblico". Ci parla inoltre degli istituti politici di recente fondazione e dell'eredità culturale; di fascismo e Repubblica, cattolicesimo e laicità; del boom economico e di cesure storiche e culturali troppo repentine per la società italiana; e infine del conflitto tra arte «popolare» e industria culturale, incipiente quando Berenson ne parla, conclamato ormai nel 1963.

Fughiamo un luogo comune storiografico. Nei *Colloqui*, Morra non è una sorta di semplice nastro che registra. Né a motivarlo è la semplice devozione. Non possiamo neppure dire che Berenson ci sia qui proposto da Morra nel ruolo di *alter ego*: le divergenze tra i due, in merito all'ordinamento costituzionale repubblicano, alle sorti della monarchia o al rapporto tra azionismo e comunismo, rendono meno fluida l'amicizia nel secondo dopoguerra. Vero è invece che, nella persona di Berenson, Morra premia tutta una tradizione intellettuale cui appartengono Gobetti, Salvemini, Croce e altri illustri rappresentanti dell'antifascismo liberale - meglio, quell'«aristocrazia liberale» (la citazione è da Carlo Levi) che annoverava, tra le sue fila, tanti gobettiani e alcuni illustri mentori: attenuando differenze, tacitando conflitti che retrospettivamente devono essergli sembrargli meno rilevanti di talune affinità di costume. Questo sia detto in merito alle motivazioni civili dei *Colloqui*, apparsi quando ormai i maggiori esponenti di quella tradizione erano scomparsi: motivazioni riposte e segretamente nostalgiche

Veniamo all'arte, ambito al cui proposito Morra, con qualche modestia, ammette di avere «minore esperienza» nella breve *Premessa* dei *Colloqui*; e nella fattispecie l'arte contemporanea, che Berenson ricorda qui essere stata oggetto del suo interesse precipuo nel periodo parigino della giovinezza. Spicca, da parte di Berenson, la valutazione negativa dell'arte italiana dei primi due decenni del Novecento, di futurismo e metafisica: accusati l'uno e l'altra di esterofilia (cioè di dipendenza da modelli francesi) e «capriccio». Spicca anche, per converso e sempre da parte di Berenson, la rivendicazione di un'arte italiana nativa e popolare, commistione di «primitivo e coltivato», per citare Croce; arte

che risulterebbe per così dire morfologicamente congenere al gusto italiano, sorta di madrelingua figurativa. Berenson, e Morra possiamo credere con lui, la riconosce in uno stile figurativo morbido e luminoso, volto al recupero del Cinque- e del Seicento.

Alla data in cui si tengono le conversazioni riportate nei *Colloqui con Berenson*, 1931-1940, e in particolare attorno alla fine del decennio, assistiamo in Morra (e non solo) a una sorta di "canonizzazione" culturale e civile di Berenson le cui circostanze e motivazioni attendono oggi di essere meglio comprese e definite. Canonizzazione che si avvia già nel 1926, quando, sulla «*Fiera letteraria*», nel necrologio di Gobetti, appena deceduto, Morra avvicina Gobetti a Berenson quasi a farne un'unica figura, a segnalare una possibile continuità in chiave civile e «liberale»; e si conclude a distanza di decenni, nella *Vita di Piero Gobetti*, rimasta incompiuta e apparsa postuma nel 1984. Qui, ancora, Gobetti e Berenson sono esplicitamente fusi da Morra in un'unica aura memoriale che, senza distinguere tra i diversi ambiti di attività, anzi accentuando quanto di inesausto e brillantemente enciclopedico è nell'uno e dell'altro, rende omaggio a limpida visione, coraggio, integrità. Berenson viene a interpretare, nell'Italia del Ventennio, il ruolo, singolare di un critico di orientamento sì neotradizionalista, imperniato cioè sul culto del Rinascimento; mobilitatosi tuttavia senza incertezze contro nazionalismo e fascismo. La sua posizione rompe gli schieramenti previsti, come mi propongo di verificare (quarta ipotesi). Si distacca tanto dal classicismo "ufficiale" dei critici allineati al regime, come Ojetti o Sarfatti, che pure avvicina Berenson per coinvolgerlo nel suo Novecento; quanto da "frondisti" come il giovane Cesare Brandi, favorevoli invece a una pittura di tocco, colore e "temperamento".

Il rapporto tra Morra e Berenson si modifica a cavallo tra guerra e dopoguerra, quando è la diversa posizione assunta in rapporto ai partiti socialisti e marxisti a segnare una distanza. Berenson è un anticomunista metallico, Morra è disponibile a accettare un'alleanza tra liberali e comunisti. D'altra parte, come già ricordato, pur senza mai assumere responsabilità organizzative o di militanza, già nei secondi anni Trenta Morra svolge un prezioso ruolo di collegamento tra gli esponenti dell'antifascismo non comunista, accogliendo di volta in volta, nella sua villa di Sant'Angelo in Metelliano, Bobbio e Calogero, Capitini e Luporini.

Guttuso, al tempo già comunista, ci ha lasciato una vivida immagine in bianco e nero di una riunione tenutasi nel 1939 nella villa di Sant'Angelo in Metelliano: vi riconosciamo, distinti ciascuno dalla scritta recante il cognome e da qualcosa come un'"attributo" iconografico, gli intellettuali appena nominati sullo sfondo di una cortina alzata. Tutti siedono al tavolo, colti ciascuno in un gesto, un atteggiamento che appare insieme personale e tipico. L'immagine ha le apparenze di seduta spiritica, o di "mistero": non è chiaro cosa sia sul punto di accadere, ma è chiaro che qualcosa è sul punto di accadere. Al centro vediamo l'indice levato di Calogero: cui Guttuso dà la forma di un'asta d'orologio. Comprendiamo allora che l'ora è solenne: è l'ora di decisioni tanto gravi da

sembrare religiose; della scelta antifascista e di impegni cospirativi che mettono a rischio l'intera esistenza. Nel disegno le mani di Morra hanno un rilievo tutto particolare, che le distacca dal resto della composizione. La circostanza sembra intenzionale. Guttuso si è proposto di stabilire qui un'associazione tra Morra stesso e i «valori tattili» di cui tanto aveva scritto Berenson? E' lecito supporlo. Certo le mani di Morra evocano nel disegno qualcosa come un rovello, un'intima inquietudine. Quel dilemma stesso, davvero amletico, del "passaggio all'azione" che Morra stesso di lì a poco riconosce come suo proprio. E ancor più l'attesa di quella «rivoluzione» più volte evocata da Morra, che, per sua ammissione, avrà insieme tratti liberalsocialisti e cristiani; e che Guttuso interpreta di lì a poco a suo modo nella *Crocifissione* del 1940. Un'ombra profonda, nel disegno, scolpisce il singolare viluppo delle dita, esili e diramate. E un golfo d'ombra separa la parte superiore del braccio dall'avambraccio. Emancipati dal senso specificamente artistico-estetico, i «valori tattili» di Berenson divengono qui metafora visiva di un impegno civile spinto in Morra, questo ci dice Guttuso, sino ai limiti del dramma religioso.