

LELIA CAETANI DI SERMONETA

Peintre italienne à Paris



MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA • PARIS

GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ROMA

MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA • PARIS



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Fondazione Roffredo Caetani di Sermoneta

Président

Pier Giacomo Sottoriva

Directeur

Lauro Marchetti

Conseiller et référent Section "Beni culturali", responsable du catalogue des peintures de Lelia Caetani

Azzurra Piattella

Secrétairerie

Paolina Rinaldi

Fondazione Camillo Caetani di Roma

Président

Bruno Toscano

Directrice des archives et de la bibliothèque

Caterina Fiorani

Remerciements

Stefano Aluffi Pentini, Polissena di Bagno, Paola Bonani, Carlotta Branzanti,

Alvar González-Palacios, Stanislas Klossowski de Rola, Stefano Marson,

Olga Mazure, Flaminia Nardone, Maria Luisa Pacelli, Sandra Pinto,

Luis Serrano, Marco Vallora, Elena Voronovich

Un remerciement particulier à

Harumi Klossowska de Rola

Crédits photographiques

© Fondazione Camillo Caetani di Roma

© Fondazione Roffredo Caetani di Sermoneta

© Balthus

© Adagp, Paris

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacqueline Hyde

© Elena Galanti

© Foto Scala Firenze

© Foto Schiavinotto

© Giulio Archinà pour StudioPrimoPiano, Siderno

L'éditeur est à disposition des éventuels ayants droit qu'il n'a pas été possible de retrouver

Traduction

Rachel George

ISBN 978-88-908176-8-7

© Edizioni del Borghetto



LELIA CAETANI DI SERMONETA

Peintre italienne à Paris

sous la direction de
Matteo Lafranconi

Maurizio Nobile Bologna - Paris
45, rue de Penthievre - 75008 Paris
8 Septembre - 18 Octobre 2016



Maurizio Nobile Bologna - Paris
Via Santo Stefano, 19/a - 40125 Bologna
+39.051.238363
bologna@maurizionobile.com
www.maurizionobile.com

GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA
Via della Lupa, 10 - 00186 Roma
Tel. +39 06 6871093 - Fax + 39 06 68130028
info@carlovirgilio.it - www.carlovirgilio.it



Lelia Caetani. Peindre à l'abri¹

Matteo Lafranchi

Le 9 mai 1978, les quatre syllabes du nom CAETANI étaient martelées à deux reprises par Valerio Morucci avec une voix grave de stentor². Il communiquait au téléphone l'exécution d'Aldo Moro par les Brigades Rouges et la dépose du corps à via Caetani qui longe le palais homonyme dans lequel Lelia Caetani di Sermoneta (Paris 1913 – Hedingham Castle, Angleterre 1977), dernière descendante de l'illustre famille, morte un an plus tôt, avait passé une grande partie de son existence.

À la paisible et bienveillante Donna Lelia qui souhaita comme unique trace d'existence sur sa pierre tombale le syntagme « peintre-jardinière », le destin lui épargna d'être au centre de ce trauma collectif angoissé qui interrompit violemment la première partie de l'histoire républicaine, évitant de voir son propre nom sans descendance réduit à un macabre toponyme lié à l'histoire du terrorisme politique de la fin du XXe siècle.

Les Ducs de Sermoneta

Sur les épaules de Lelia pesait en effet une histoire passée qui par de nombreux aspects était inconciliable avec les caractéristiques du monde qu'elle abandonnait ; une histoire qui précédait non seulement la très jeune expérience républicaine italienne mais aussi celle du pays post-unitaire, s'inscrivant dans la parabole de longue durée de Rome en tant que capitale universelle de la Chrétienté. En effet, les Caetani étaient l'une des trois grandes familles féodales qui, à partir du Xe siècle, se répartirent les régions du Latium. Lorsqu'en 1294, après le « gran rifiuto » de Célestin V, Benedetto Caetani fut élu au rang de pontife avec le nom de Boniface VIII, le destin de la famille – à laquelle le pape concéda de nombreux territoires dans les plaines pontines entre Sermoneta, Ninfa et San Donato – s'éleva brusquement, lui permettant de devenir l'une des familles les plus solides et aisées de l'Etat de l'Eglise pour les siècles à venir³.

Dans cette optique historique, l'histoire moderne des Caetani – celle qui permet de comprendre l'anthropologie et les horizons culturels parmi lesquels Lelia doit être déchiffrée – peut être examinée à partir de l'arrière grand-père Michelangelo, treizième duc de Sermoneta (1804-1882)⁴. Libéral modéré sous



Franz von Lenbach (1836-1904), *Portrait de Onorato Caetani*, vers 1880, huile sur toile, 130 x 85, Rome, Fondazione Camillo Caetani, N. inv. 901

Pie IX, il fut nommé président de la Commission de Gouvernement provisoire après la prise de Porta Pia. Il avait guidé la députation qui mit entre les mains de Vittorio Emanuele II au Palais Pitti les votes du plébiscite capitolin, en rendant la cité de Rome à son histoire de capitale de l'Italie unifiée. Grâce à d'importantes relations amicales avec les artistes et les intellectuels de l'époque (Chateaubriand, Stendhal, Longfellow, Liszt, Balzac, Mommsen, Gregorovius) ainsi qu'à son propre statut d'artiste (il se forma dans les ateliers de Thovaldsen et Tenerani), il débarqua dans l'atelier d'orfèvrerie des Castellani, universellement

renommé, pour lequel il dessina de très célèbres bijoux de style antique, aujourd'hui conservés au Musée national étrusque de Villa Giulia⁵. Son union avec la polonaise Calixta Rzewuska, arrière petite-fille de Jan Potocki et fille du célèbre proto-orientaliste Seweryn Rzewuski, donna lieu à une lignée de mariages internationaux qui ouvrit la tradition familiale à de larges horizons culturels ; une sorte d'immunité face au provincialisme inéluctable vers lequel tout semblait converger à Rome au lendemain de la normalisation nationale. Ce fut son fils aîné Onorato⁶ (grand-père de Lelia et quatorzième duc de Sermoneta) qui, au passage de génération, relança et consolida le souffle cosmopolite du tissu familial. Ayant vécu pendant plusieurs années en Angleterre pour perfectionner ses études, il épousa à Londres, en 1867, Ada Bootle-Wilbraham, fille de Lord Skelmersdale, comte de Lathom, et figure légendaire de l'alpinisme pionnier du XIXe siècle⁷. Etabli à Rome, Onorato fut tout d'abord député du Royaume puis sénateur de 1872 jusqu'à sa mort, tout en assumant la charge de maire de Rome de 1890 à 1892. Il occupa en parallèle le poste de président de la Societa Geografica Italiana dont il valorisa considérablement la mission scientifique et de vulgarisation contre l'image

À page 4: Balthus (Balthasar Klossowski de Rola, 1908-2001), *Lelia Caetani (Jeune femme dans un parc)*, 1935, huile sur toile, 116 x 88 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Partial and Promised Gift of the Pierre and Tana Matisse Foundation, N. inv. 2011-602 © Balthus (détail)



La famille d'Onorato Caetani. De gauche à droite: Onorato, Leone, Roffredo, Livio, Giovannella, Gelasio, Michelangelo, Eric Grenier, Onorato (junior), Livia Grenier, Ada Bootle-Wilbraham, avant 1915. Courtesy Fondazione Camillo Caetani, Rome

d'un philo-colonialisme opaque instauré par le fondateur Cesare Correnti à la fin de son mandat. Deux beaux portraits, l'un de Franz von Lenbach⁸ l'autre de Giacomo Balla⁹ illustrent les caractéristiques physiques, longilignes et effilées, parfois sévères, communes à de nombreux membres de la famille dont Lelia.

Des six enfants d'Onorato et Ada représentés « en file indienne » dans une photographie joyeuse datée de 1914-15, l'aîné, Leone Caetani (1869-1935)¹⁰ devint l'un des plus grands connaisseurs de l'Islam de son temps et est aujourd'hui encore célèbre pour ses *Annali dell'Islam*. L'ouvrage constitue un atlante cyclopéen fondé sur l'ensemble des sources écrites jusque-là, publiées ou accessibles, collectionnées avec la meilleure littérature contemporaine en plusieurs langues, grâce à une équipe de chercheurs et collaborateurs qui travailla pendant des années pour Leone dans son palais romain des Botteghe Oscure¹¹. Après l'échec de son mariage avec Vittoria Colonna (devenue maîtresse de Umberto Boccioni¹² en 1916 tandis qu'il s'était lui-même lié à l'artiste Ofelia Fabiani), il décida de laisser l'Italie en raison de son union non reconnue dans le pays et de l'hostilité du nouveau régime sur son orientation libérale-démocratique et socialiste (il fut un ami proche de Bissolati et Salvemini). Il vécut à Vernon, près de Vancouver en Colombie-Britannique, jusqu'à sa mort et



Roffredo Caetani, vers 1910. Courtesy Fondazione Camillo Caetani, Rome

il y éleva sa fille Sveva. Il ne rentrait que périodiquement en Europe et ne devait plus franchir la frontière italienne¹³. Il maintint cependant sa voix critique envers le régime fasciste. En tant qu'historien et intellectuel, il exprima ouvertement son mécontentement contre la politique colonialiste de Mussolini lequel ordonna en 1935 son expulsion des Lincei tout en lui ôtant la nationalité italienne à quelques mois de sa mort.

Le second fils d'Onorato et Ada, Roffredo Caetani (1871-1961)¹⁴, dernier duc de Sermoneta et père de Lelia, eut lui aussi l'opportunité de grandir bilingue au sein de la famille, entre langue italienne et anglaise. Toutefois, l'éducation qu'il reçut fut assez différente de celle de Leone, de deux ans son aîné. En effet, Roffredo ne s'assit jamais sur les bancs d'école car il fut instruit à l'éducation musicale puis suivi par des précepteurs privés au sein du palais des Botteghe Oscure. Franz Liszt, qui fréquentait régulièrement la maison Caetani durant ses années romaines, l'avait porté à son baptême. C'est lui qui recommanda aux parents de lui faire étudier la musique afin de cultiver une prédisposition jugée hors du commun. Roffredo étudia le piano avec Giovanni Sgambati et la composition avec Cesare De Sanctis. Ils avaient tous deux introduit en Italie le style et la technique transcendants fondés sur la technique pianistique de Liszt ainsi que sur un dépassement progressif de la tonalité harmonique du XIXe siècle. Dans ce socle de culture qui embrassait le Romantisme de la fin du XIXe siècle, il poursuivit les études à Berlin puis à Vienne où il connut Brahms. En 1902 à Bayreuth, il rencontra la comtesse Greffulhe (animatrice mythique des salons culturels parisiens, elle comptait parmi les inspiratrices de la figure proustienne de la duchesse de Guermantes) qui devint son infatigable protectrice en soutenant les frais de représentation de ses compositions (à Paris, à Londres et aux Etats-Unis). Ce fut elle, peu de temps après, qui le conduisit en France dont la culture musicale, rénovée par César Franck, avait suscité en lui un intérêt vers lequel il entendait se tourner après l'expérience allemande¹⁵.

Marguerite, *the original bachelor*

A Paris, Roffredo connut sa future femme, l'américaine Marguerite Chapin (1880-1963)¹⁶. Celle-ci fut une figure cruciale pour la formation de Lelia et,



Édouard Vuillard (1868-1940), *Miss Marguerite Chapin jouant avec son chien*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. 2454 © Foto Scala Firenze

d'une façon générale, pour l'élargissement des horizons culturels de la famille des années Vingt aux années Cinquante. Marguerite était née à Waterford dans le Connecticut, au sein d'une famille aisée de propriétaires terriens originaire du New England, mais elle grandit à New York dans la demeure familiale sur la trente-septième rue. Bien que sa mère, la française Lelia Gibert, soit morte lorsqu'elle était encore jeune, l'orientation européenne de son éducation fut déterminante pour le destin de sa fille. En effet, en 1902, à la mort du père et après être entrée en possession d'une hérédité conséquente, Marguerite s'établit à Paris pour étudier le chant auprès du ténor polonais Jean de Reszke. Naturalisé français, ce dernier avait été l'inspirateur de Massenet et Meyerbeer ainsi que l'inoubliable premier interprète des plus célèbres de leurs œuvres. Reszke s'était régulièrement produit au Metropolitan pendant presque dix ans, de 1891 à 1901, et il est fort probable que Marguerite l'ait connu et fréquenté lorsqu'elle était à New York. Introduite dans l'atmosphère familiale maternelle, Marguerite intégra rapidement la sphère de la haute société parisienne en se liant au cercle des princes Bibesco et en devenant hôte permanent de Natalie



Barney, dans son salon littéraire transgressif de la rue Jacob où grandit la génération des modernistes français. Ce *status* de jeune femme cosmopolite, cultivée, émancipée et sentimentalement indépendante (le *New York Times* l'avait surnommée « the original bachelor »)¹⁷, quintessence des héroïnes de Henry James, transparait avec évidence dans le célèbre tableau de Vuillard qui en 1910 réalise son portrait juste après sa rencontre avec Roffredo (elle était passée depuis peu à la pimpante rive gauche après des années passées dans un grand appartement sur les Champs-Élysées)¹⁸. La rencontre – facilitée par George de Bibesco un proche de la comtesse Greffulhe – advint lors d'une représentation à l'Opéra et Marguerite démontra une entente immédiate (« we became engaged in about a minute »). Les noces, pour lesquelles Roffredo composa la marche nuptiale, furent célébrées l'année suivante à Londres auprès de la Royal Spanish Chapel de St James's Palace, dans un cadre intentionnellement princier aussi bien pour le parterre d'invités que pour le faste de la réception. D'ailleurs, elles ne manquèrent de susciter un vaste écho journalistique, tant en Europe qu'aux États-Unis (« US Heiress Becomes Bride of Italian Prince in Brilliant Ceremony » ; « Miss Chapin Becomes a Princess Tomorrow in London » ; « Miss Chapin to Wed an Italian Prince »)¹⁹.

Retour au Pontus

L'avènement de la Première Guerre Mondiale vit Leone Caetani partir pour le front, au moment précis où l'état de santé de son père Onorato s'affaiblissait. Roffredo fut ainsi contraint à interrompre la belle vie parisienne pour rentrer en Italie avec la famille (Lelia était née en 1913 et deux ans plus tard Camillo) et prendre en main la gestion des propriétés de la famille. On pourrait penser que pour Marguerite la cosmopolite, celle qui avait grandi au sein de l'enivrante vie mondaine parisienne de la Belle Époque, l'impact avec le « sombre et lugubre » palais de via delle Botteghe Oscure fut opprimant et insupportable – sans compter l'atmosphère paludéenne des plaines pontines – comme cela avait été le cas peu de temps auparavant pour sa belle-sœur Vittoria Colonna²⁰. Au contraire, tout porte à croire que son intelligence et son caractère indépendant lui permirent d'entrer immédiatement en syntonie avec ce scénario totalement nouveau, établissant avec ce paysage un rapport sentimental et esthétique, à la fois capable d'en assimiler la dimension historique et d'en transfigurer les traits spirituels, le remodelant en fonction de sa propre expérience.

À gauche: Édouard Vuillard (1868-1940), *La Bibliothèque*, décor pour l'appartement de la Princesse de Bassiano, 1911, tempera sur toile, cm 300 × 400, Paris, Musée d'Orsay, RF 1977-368, AM 2026
© Foto Scala Firenze



Aleksandr Andreevich Ivanov (1806-1858), *Vue de la plaine pontine avec les monts Lepini*, vers 1849, huile sur toile, 28 × 92 cm, Moscou, Galerie d'État Tretiakov, N. inv. Zh 5298

Il ne s'agissait pas d'un scénario banal. Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'image littéraire et figurative de Rome revêtait depuis longtemps celle de sa grandeur antique, caractérisée par les vestiges d'un passé glorieux pour se superposer ensuite avec l'insertion de la période paléochrétienne. Mais après 1849, les écrivains et les artistes, en particulier étrangers, s'orientèrent toujours plus vers la représentation de morceaux de paysage de la campagne romaine ou de la côte tyrrhénienne méridionale, depuis Anzio jusqu'au Circeo, pour exprimer la nostalgie mais aussi le charme d'une vue classique à récupérer au-delà même des origines de Rome, dans les régions du mythe²¹. C'est la période des Deutsch-Römer ou encore des britanniques Leighton, Mason, Howard, ainsi que de l'afflux systématique des peintres et des sculpteurs américains. « Cette cité sublime mais moribonde est – étonnamment – un lieu de liberté pour les étrangers qui la veulent ainsi, hors du monde. Une liberté intérieure et extérieure pour vivre la mélancolie cultivée à la Chateaubriand, ou un tourisme comme condition existentielle, ou une bohème ante litteram²² ». C'est ainsi qu'une entière génération de romains cosmopolites percevra la cité et le paysage circonstant entre 1850 et 1900, jusqu'à l'interruption créée par la guerre : Leighton, Mason, Costa, Böcklin, Feuerbach, le russe Ivanov, suivis ensuite de leur relègue, les allemands Lenbach, von Marées, von Hildebrandt, Preller, Thoma, les américains Page, Church, Rogers, Innes, Anna Whitney, Champan, Vedder. Enfin, les peintres anglais de paysage de ladite « école étrusque » sur laquelle Costa exercera une forte influence en tant que membre du cercle anglo-saxon du « sentiment panique » du paysage autour de Rome ; des paysages habités par une foule invisible de fantômes issus de l'histoire et du mythe, à rattacher à l'art et au répertoire de Böcklin. Le prussien Ferdinand Gregorovius, intime de la maison Caetani, historien libéral et écrivain romantique, réussit à interpréter intensément dans sa littérature le caractère du paysage pontin au moment de la fin de l'ancien régime²³. Le premier été après son arrivée, les yeux remplis des paludes pontines immergées dans une

mer de fleurs, il écrivait : « la vue depuis le Capo di Circe est magique ». L'émotion suscitée par ce paysage ancestral et homérique dictera les *Idilli delle spiagge latine* (1854), l'une des interprétations littéraires les plus intuitives des territoires Caetani ; ces territoires où Marguerite débarqua et où Lelia connut le monde durant sa première enfance, introduisant ainsi définitivement lyrisme singulier et valeur métahistorique : *“Né Poussin, né Claude, né Salvator Rosa sarebbero certo qui venuti a trarre per le loro marine l'ispirazione. Nulla vi ha qui di epico, di eroico, di grandioso, di ardito, di fantastico. Tutto v'è ampio, largo, indeciso, ma pacifico, pieno di dolcezza, idillico insomma (...). Quale pace scende negli animi nella solitudine di questo mare! Quella linea fine e dolcissima della spiaggia che si prolunga per miglia e miglia e si perde poi nei vapori, (...) quel superbo Capo di Circe, che emerge dal mare come un 'isola e splende come un magico e grandioso zaffiro, quella lontana e piccola isola di Ponza, di cui le vette sorgono dalle onde quale corolle di fiori, quelle cento piccole vele che vanno, vengono, compaiono, spariscono; quel canto melanconico dei pescatori, quel suono di flauti e di arpe, tutto ciò fa sì che se al di fuori rintronasse il mondo intero del rombo del cannone, dello scoppio delle granate, qui non giungerebbe l'eco più lieve”*²⁴.

Aux années que Roffredo et Marguerite passèrent avec Lelia et Camillo dans leurs propriétés pontines immergées dans les atmosphères suspendues et intemporelles de ce territoire, il n'arriva en effet qu'un lointain écho des désastres de la guerre. Ce furent des années heureuses et Marguerite, comme la jeune Lelia – mais de façon plus instinctive pour cette dernière –, apprirent à se sentir partie intégrante de ces lieux ouverts sur les grandes plaines autrefois boisées et marécageuses qui s'étendaient de Terracina à Nettuno, rythmées par les vastes floraisons de cyclamens, les plages non contaminées et les immenses étendues d'eau et de roseaux, les marécages couverts de nénuphars, les vols d'oies sauvages et de faisans. Cela avant la bonification des années Vingt qui changea peu à peu les paramètres, ouvrant la voie aux transformations polluantes, pour de ne pas dire dévastatrices, que Lelia tenta de contraster tout au long de sa vie par un engagement civil rigoureux et par son témoignage silencieux d'artiste²⁵.

Villa Romaine 1919-1932

Suite à la mort d'Onorato en 1917, Roffredo et Marguerite décidèrent de s'établir en France avec les deux enfants après la fin de la guerre. Ils avaient réglé les conditions patrimoniales de la famille et redistribué les biens après le décès. Il s'établirent à Versailles dans une somptueuse demeure achetée en 1919, nommée patriotiquement Villa Romaine. Roffredo se remit à travailler sur ses



Villa Romaine à Versailles, vers 1920, courtesy Fondazione Camillo Caetani, Rome

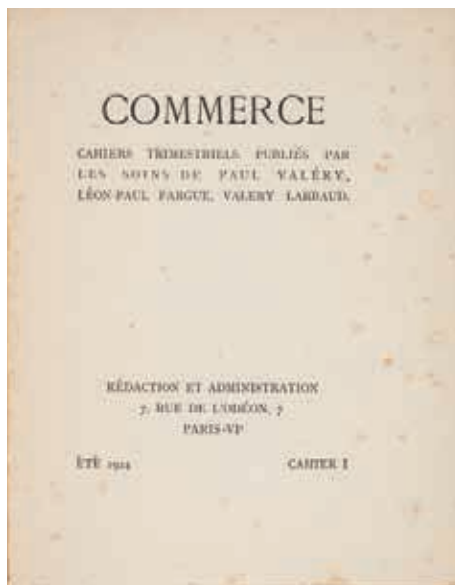
compositions (en 1926 il termina son chef-d'œuvre, l'opéra *Hypatia* dont la première eut lieu à Weimar avec un vaste écho international) tandis que Marguerite consolida rapidement ses relations sociales en donnant vie, grâce à son expérience mais aussi grâce à une prédisposition personnelle maturée, à un salon davantage orienté vers la lecture et l'art, laissant ainsi la pure mondanité. Elle établit un jour de réception chaque quinze jours, les dimanches

alternés, offrant un déjeuner suivi d'un après-midi de conversations. Un rendez-vous culturel qui devint rapidement le plus célèbre de Paris, fréquenté par une élite, un « Olympe artistique », musical et littéraire de l'époque : Joyce, Stravinsky, Paul Valéry, Gide, Braque, De Falla, Colette, Picasso, Claudel, Valéry Larbaud, St. John Perse... C'est à partir de ces rencontres que Marguerite décida de donner une orientation exhaustive aux échanges intellectuels qui avaient lieu dans sa maison. Elle fera naître la revue *Commerce* (le commerce des idées justement), une des publications littéraires périodiques les plus cultivées et raffinées de son temps. Le premier numéro de *Commerce* sortit en 1924, soit la même année que le *Manifeste du Surréalisme*²⁶. La direction fut confiée à Larbaud et à Valéry avec Léon-Paul Fargue. Toutefois, pendant les huit ans de revue, plus que les trois directeurs, ce fut Marguerite qui détermina les orientations et imposa des critères de qualité avec l'aide de Saint John Perse et de Jean Paulhan, à son tour directeur de la *Nouvelle Revue Française* fondée par Gide. Cependant, son nom n'apparaîtra jamais sur les frontispices.

Commerce fut une revue insolite sous tous les points de vue : sans programmes ni déclarations de poétique, absent de la critique, les chroniques, les polémiques, les références à l'actualité. Des années plus tard Marguerite confessa : « I am terribly anti-poetry critics and criticism » à George Plimpton lorsque celui-ci lui demanda conseil au moment de la fondation *The Paris Review*²⁷. Il n'y avait que des textes de poésie, de prose, tous de grande qualité et de forme parfaite (Joyce, Kafka, Pasternak, Woolf, Artaud, Breton, Aragon, Ponge, Michaux, Eliot, Mandelst'am et beaucoup d'autres). Cependant, il ne s'agissait pas d'un simple recueil ou d'une anthologie. A travers les textes publiés, la revue exprimait une critique indirecte et une poétique implicite. Georges Limbour, poète

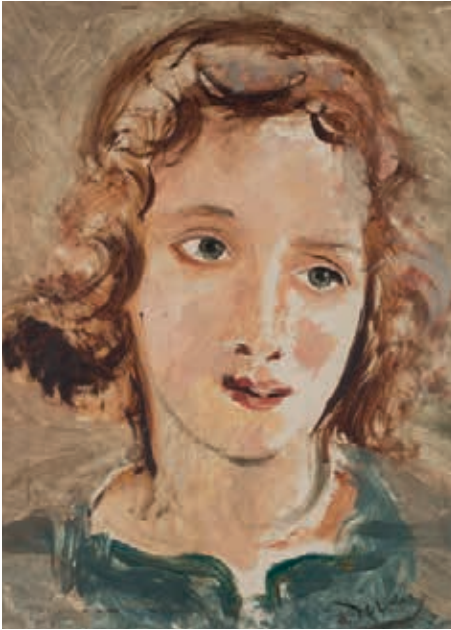


Lelia et Camillo avec Paul Valéry, vers 1923, courtesy Fondazione Camillo Caetani, Rome



Commerce, Cahier numéro 1, été 1924, frontispice

surréaliste, définit la revue « un lieu de réconciliation » entre ennemis contemporains (surréalistes/anti-surréalistes) et entre les diverses époques (oui, la Querelle entre les anciens et les modernes était finie). L'idée sur laquelle reposait la revue était l'« inactualité », une catégorie entendue au sens nietzschéen du terme. Il s'agissait de « soustraire les vivants à leurs mouvements historiques » pour les conduire à la « confusion d'un temps anonyme, égalitaire et fabuleux²⁸ ». Un lieu où les écrivains du vingtième siècle pouvaient rencontrer Cardan, Coleridge, Eckhardt, Ghazali, Pushkin, Nietzsche, Leopardi etc... Non d'une anthologie composée par pur et simple plaisir hédoniste mais répondant à une idée de lecture considérée comme une « incitation ». *Commerce* fut publiée jusqu'en 1932, tout en conservant la rigueur de ses choix. La revue, qui était née dans les années d'expérimentation, d'espoir sur la fin de guerres dévastatrices, sous un aspect cosmopolite qui élargissait les horizons et multipliait les espaces, cette revue cessa d'exister à partir du moment où l'Europe parsemait de sinistres présages (nazisme, fascisme, stalinisme) face auxquels être « inactuel » n'était plus possible. Par ailleurs, la crise économique américaine réduisit sévèrement les finances de Marguerite et la revue dut fermer tandis que la famille laissait la Villa Romaine pour rentrer de nouveau en Italie.



André Derain (1880-1954), *Portrait de Lelia Caetani*, vers 1926, huile sur toile, 38 x 25 cm, Rome, Fondazione Camillo Caetani, N. inv. 903



Gino Severini, *Portrait de Lelia Caetani*, vers 1930, huile sur toile, 30 x 22 cm, Rome, Fondazione Camillo Caetani, N. inv. 901

Deux portraits parisiens et la formation de Lelia

Aux quelques photographies – très peu nombreuses en vérité – s'ajoutent deux petits portraits peints qui permettent d'avancer quelques conjectures sur le personnage et la personnalité de Lelia durant les années de sa formation parisienne. Face à la très faible littérature écrite sur son compte et les difficultés de l'accessibilité à ses archives privées, les éléments biographiques détaillés sur lesquels composer une notice acceptable sont rares. Le premier de ces tableaux la représente semble-t-il à l'âge de quatorze ou quinze ans et fut peint par André Derain dans un style agile et sommaire à la facture souple et marquée, caractéristique de ses petits formats datés de la seconde moitié des années 1920²⁹. Le second fut commandé par Marguerite à Gino Severini et il est à situer autour de 1930-1931 (avec un ante quem fixé par la présentation du tableau à l'exposition monographique de Paris en 1931 où il fut exposé avec le portrait – analogue – de la fille du peintre mais intitulé de manière significative *Hommage à Fouquet*)³⁰. On y relève la pleine adhésion à une veine classique déclarée au terme d'un parcours centré sur un retour à l'ordre que le peintre avait initié à partir des années 1910. L'air concentré, l'expression mature et consciente ne représentent pas une jeune fille de dix-huit ou dix-

neuf ans, c'est-à-dire l'âge qu'elle devait avoir au moment de la pose. Si dans une certaine mesure cette attitude adulte doit être inévitablement reliée à la rigidité classique du style, nous avons tenté de la lire comme une donnée sur la personnalité du sujet : une jeune fille, certainement rendue gracieuse mais plus distinguée que belle, dont l'enfance a été passée entre les lourdes mémoires familiales d'un palais romain et le charme ancestral, sauvage, des paysages pontins. Une enfant éduquée ensuite à Paris, à l'ombre de parents à la personnalité dominante, avec l'opportunité d'observer et connaître de près les protagonistes de la vie culturelle de son temps mais qui n'avait peut-être pas la force de caractère qui lui aurait permis de s'approprier ces valeurs pour un objectif personnel sinon intime et privé. Une jeune fille pouvant bénéficier d'un observatoire unique sur le monde, consciente de sa position mais comme intimidée par la personnalité de ses parents, prête à se ranger dans l'ombre du rôle de témoin réservé plutôt qu'en protagoniste impatiente, prête à affronter les défis qui s'ouvraient à sa génération. Il lui manquait peut-être le pragmatisme activiste américain de la mère ou encore l'autoréférence sociale royale et un peu frivole du père.

Mais quelle fut l'éducation de Lelia ? Nous pouvons être sûrs que Marguerite avait à cœur ce sujet. Elle en fit d'ailleurs la principale raison de leur retour en France après les années de guerre. Pour le second fils, Camillo, destiné à la succession de la famille paternelle et orienté vers un parcours d'études britanniques, Marguerite n'avait pas de doute sur la carrière traditionnelle universitaire de la classe dirigeante anglo-saxonne qu'il devait entreprendre, s'en remettant ainsi totalement au conseil de son cousin Thomas Stearn Eliot pour la recherche d'un précepteur britannique en mesure de préparer convenablement le jeune garçon en vue de l'entrée à l'« Oxford vortex³¹ ». Par contre, pour sa fille, visiblement sensible au monde de l'art, elle dut retenir son propre discernement plus que suffisant, notamment ses relations et la qualité de l'offre culturelle de Paris. Ainsi, Lelia dut absorber de façon parfaitement naturelle la leçon que le cadre privilégié dans lequel elle était inscrite lui permettait de recevoir.

En premier lieu, il faut considérer que la poétique Nabi constituait la toile de fond incontournable de la culture visuelle de Lelia, un arrière plan dont les résultats plus matures (entre postimpressionnisme, postsymbolisme et décoration) formèrent le cadre figuratif dans lequel la vie et la personnalité même de Marguerite s'exprimèrent à partir de son arrivée à Paris. *In primis*, Vuillard qui fut très lié à Marguerite et qui avait modelé l'image de la jeune femme indépendante et cosmopolite³²; puis Bonnard qui fut peut-être le premier maître de Lelia, lui aussi auteur en 1913 d'un portrait de la Princesse



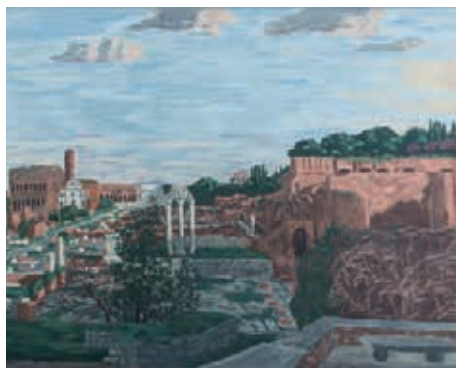
André Derain (1880-1954), *Le Chambres du Parlement dans la nuit, Londres, 1906*, huile sur toile, 78 x 99 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection 1975, N. Inv. 1975.1.168 © Foto Scala Firenze

Cat. N. 6

de Bassiano³³ car c'est ainsi que Marguerite se faisait appeler à Paris après son mariage; et enfin, Sérusier dont la veine stylistique, intimiste, décorative et bidimensionnelle est de toute évidence à l'origine de la première œuvre picturale connue de Lelia, *Figure avec l'ombrelle*, « painted by Lelia when young before 1930³⁴ » que Roffredo conserva toujours dans son atelier. Mais si cette composante, bien que présente dans le panorama parisien des années 1920 depuis la fin de la guerre fut ensuite considérée comme élément de survie, la culture artistique contemporaine dont disposait Lelia « à la maison » présentait un impact relatif par rapport à la littérature et la musique qui étaient au centre de la vie de ses parents.

« Cette double décennie, entre les deux guerres, reste à bien des égards une nébuleuse insaisissable à l'historien de l'art. D'un côté, on y patauge dans une postérité qui se survit et que le rappel à l'ordre ne suffit pas à revigorer les grands mouvements de l'avant-guerre : le postimpressionnisme, le post-fauvisme, le post-cubisme, se prolongent sous des formes souvent apprivoisées ou édulcorées. D'un autre côté, bien peu d'innovations. Le seul mouvement nouveau d'importance sera le surréalisme. Mais quel que soit son retentissement, il ne sera jamais assez grand pour occuper tout le champ artistique de ces années-là³⁵ ».

Si l'articulation des mouvements artistiques compris dans cet arc temporel est insaisissable et controversé, les grandes individualités restaient cependant inscrites dans le panorama français, au bénéfice de Lelia qui put les rencontrer et les observer de près. La première d'entre toutes, Picasso. Il fréquentait assidument la Villa Romaine à une période qui correspondait à sa phase



André Derain (1880-1954), *Vue de Saint-Maximin*, 1930, huile sur toile, 60 x 73 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, N. inv. AM 1939 P © Foto Scala Firenze

Cat. N. 4

néoclassique. Une phase qui évoluait en parallèle de celle de Carrà, de *Valori Plastici*, de Severini et de Casorati, bien que la sienne fut articulée avec davantage d'opportunité, de vitalité et d'autorité par rapport aux autres. Vint ensuite Derain dont la proximité avec la famille fut encore plus étroite et inscrite dans la durée. Avec sa volte-face précoce vers les avant-gardes aux débuts des années 1910, il élaborait une formule figurative intemporelle qu'Apollinaire, avec son extraordinaire perspicacité critique jugea « imprégnée de cette grandeur expressive que l'on peut définir antique » (1916). D'ailleurs même Breton, qui poussé par ses positions esthétiques en refusa les fondements, en reconnut la profonde fascination. Derain a exactement vingt ans lorsque commence le siècle et ses amis se nomment déjà Matisse et Vlaminck, les deux pôles opposés avec lesquels il établira une relation triangulaire qui donnera naissance au Fauvisme. Dans ces coordonnées, une des séries les plus belles de la peinture fauve, fut en effet celle peinte par Derain à Londres l'année suivante, avec la vue sur la Tamise ou encore les scènes de parcs et de rues, dont le sens figuratif devait rapidement être assimilé par Lelia³⁶.

En 1920, alors que l'on fêtait le quatrième centenaire de la mort de Raphaël, il réalisa l'incontournable voyage à Rome pour retrouver, sur les traces de Poussin et Corot, la source antique et classique de la peinture. Un voyage qui, dans les années du Modernisme, était considéré comme une apostasie, le moteur d'une évolution désavouée par la majorité de la critique et des vieux admirateurs. Mais si son retour solitaire au musée demeurerait incompréhensible aux yeux de ses compatriotes, malgré le fait que la situation resta marginale dans le panorama de l'art français contemporain, son exemple sera constamment évoqué par



Balthus (Balthasar Klossowski de Rola, 1908-2001), *Lelia Caetani (Jeune femme dans un parc)*, 1935, huile sur toile, 116 x 88 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Partial and Promised Gift of the Pierre and Tana Matisse Foundation, N. inv. 2011-602 © Balthus

les autres écoles européennes, en particulier celles italiennes (c'est à lui que Carrà dédiera le premier numéro de *Valori Plastici*³⁷). De fait, son appartenance totale au cénacle de la Villa Romaine est en ce sens tout à fait compréhensible au sein des intellectuels de *Commerce* et de leur idée d'une inactualité nécessaire³⁸.

La troisième grande personnalité artistique sur la scène parisienne de ces années 1920 est Balthus dont l'art devait déconcerter le milieu français,

à l'exception de quelques clairvoyants, notamment Artaud, qui avaient été en mesure de reconnaître et déchiffrer le génie³⁹. L'aura de mystère autour de ses origines, sur son nom, sa formation, ont constitué un prétexte commode sur sa présumée indéchiffrabilité critique. Mais son histoire, inscrite dans le climat intellectuel de provenance, la « Mitteleuropa », son goût pour la culture anglo-saxonne et le magister reçu de maîtres italiens lors de son premier voyage en 1927 (Piero della Francesca mais aussi les maîtres du XIXe siècle), le situe dans un courant nord-sud rénové dans lequel l'Italie et la tradition classique occupaient une place centrale restaurée⁴⁰. Du reste, on ne s'étonna pas du fait qu'au moment de rejoindre la France il vit en Derain – tout juste rentré de son pèlerinage romain et définitivement qualifié de personnage gênant et à contre courant sur le plan critique – l'artiste le plus proche de lui, spirituellement parlant⁴¹.

Une grande perche. Lélia au milieu des années trente.

C'est surtout à Balthus que Lelia doit sa popularité. En 1935 il l'avait immortalisée dans le célèbre et excentrique tableau aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum de New York⁴². Exposé dans cette ville en 1938 par Pierre Matisse (*Jeune femme dans un parc*), le portrait eut une certaine importance pour Balthus qui dans une lettre à Antoinette de Watteville, sa future femme, définit son modèle avec une impertinente mais efficace expression : « une



Balthus (Balthasar Klossowski de Rola, 1908-2001), *Portrait d'André Derain*, 1936, huile sur bois, 112,7 x 72,4 cm, New York, The Museum of Modern Art, acquired through the Lillie P. Bliss Bequest, N. inv. 67.1944 © Balthus

grande perche beaucoup plus grande que moi, manquant assez de grâce, mais dont le visage n'est pas sans style et assez XVII^e siècle italien⁴³ ». Et nous pouvons bien imaginer que cette comparaison ne fut pas inspirée par une confrontation philologique avec les formes serpentine d'un Rosso, d'un Salviati ou d'un Parmesan mais d'une lecture en clef anamorphique et maniériste de la silhouette longiligne de Lelia conduite librement par le regard taxonomique de l'artiste.

Le tableau, qui de toute évidence la représente dans les jardins des

Champs-Élysées sur lesquels les Caetani avaient conservé une résidence⁴⁴, témoigne de la présence continue de la famille en ville, y compris après le retour définitif en Italie en 1932, dernière année de *Commerce*. Même si Balthus semblait décrire Lelia comme une personne qu'il observe pour la première fois, il est fort probable que la mère de l'artiste, Baladine Klossowska, son frère Pierre ou Balthus, étaient déjà entrés en contact avec les Caetani par le biais d'amitiés communes issues de *Commerce* : Gide dont Pierre était à l'époque l'assistant, Paulhan, Cocteau, Marquet et, enfin, Bonnard, ami de Baladine, auquel Balthus avait montré ses dessins⁴⁵ en 1924 alors qu'il n'avait que seize ans. Bonnard, et encore plus Marquet, semblent être les clefs de lecture de la série de petites scènes insérées dans les jardins du Luxembourg et réalisées entre 1928 et 1930⁴⁶. On retrouve dans ces scènes de genre les premières affirmations de la poétique singulière de Balthus et ses thèmes de prédilections s'y déclinent dans un contexte postimpressionniste et post-fauviste qui semble coïncider de manière substantielle avec les éléments qu'empruntera Lelia au début de sa carrière de peintre.

Si la période correspondant à la fin de son apprentissage et au début de son parcours autonome demeure incertaine, nous savons que vers le milieu des années 1930 Lelia peignait régulièrement, s'inspirant de ce qu'elle voyait lors



Balthus (Balthasar Klossowski de Rola, 1908-2001), *Enfants au Luxembourg*, 1927, huile sur toile, 63 × 51 cm, Amérique du Nord, collection particulière © Balthus



Lelia Caetani (1913-1977), *Paris aux Tuilleries*, 1935, huile sur toile, 45 × 55 cm, Rome, Fondazione Camillo Caetani, N. inv. 9

des voyages en compagnie de sa mère : entre Rome et la campagne pontine où la famille demeurerait de nouveau à partir de 1932, Paris où Marguerite avait conservé un appartement commode avec d'autres petites propriétés, la Suisse profondément aimée par Roffredo qui avait acheté un cottage pour les vacances près de Pontresina, enfin Londres, cité avec laquelle les Caetani n'ont jamais interrompu le lien privilégié qui les unissait⁴⁷.

Lors de ses premiers pas en public à la Galerie Léon Marseille à Paris en 1934, Lelia fut présentée par Vuillard⁴⁸. Le choix du peintre – alors âgé de soixante-six ans – comme parrain pour le baptême de cette « adolescente silencieuse » ne surprend pas. Après tout, il incarnait les gloires du postimpressionnisme dans lequel s'était forgée Marguerite. Par contre, en 1948, lorsque Lelia présente à trente-cinq ans ses travaux dans la prestigieuse Galerie André Weil et qu'André Dunoyer de Ségonzac recourt au vieux répertoire de noms (tel Vuillard) comme unique clef de lecture critique pour interpréter sa peinture, l'évocation de l'horizon culturel maternel et du climat intellectuel de la Villa Romaine apparaissent désormais comme un *commonplace*, un déjà vu⁴⁹.

Bien que le lien avec sa mère fut très étroit, créant certainement une forme d'assujettissement intellectuel chez Lelia, c'est son facteur générationnel qui, purement et simplement, nous oblige à lire ses travaux des années 1930 et 1940



Georges Rohner (1913-2000), *Quai de Seine*, 1938, huile sur toile, 48 × 55 cm, Collection particulière



Cat. N. 5

dans la marge, petite ou grande, qui échappe à l'univers maternel. Ainsi, il ne nous semble pas impropre d'évoquer certains personnages non documentés du network relationnel de Marguerite mais utiles pour comprendre la position de Lelia par rapport à un air du temps générique.

Je pense en premier lieu à l'horizon critique de Waldemar-George qui à la fin des années 1920 avait promu vigoureusement les Italiens de Paris parmi lesquels Severini, en invoquant la fonction réaliste/classique/méditerranéenne



Georges Rohner (1913-2000), *Quai de Seine*, vers 1940, crayon sur papier, lieu de conservation non identifié



Lelia Caetani (1913-1977), *Le pont Waterloo vers Westminster*, 1938-42, crayon sur papier, dessin préparatoire pour Cat. 5, 18 × 48 cm (dimensions cahier, 18 × 24 cm), Rome, Fondation Camillo Caetani, N. inv. 1421



Albert Marquet (1875-1947), *Paris. Le quai d'Orléans*, 1930, huile sur toile, 64 × 81 cm, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade © Foto Scala Firenze



Cat. N. 3

comme antidote au libre formalisme onirique des surréalistes. Un formalisme qui dans les années 1930 soutiendra au sein du cadre – un peu bouleversé par les mouvements néo-humanistes – des personnages comme Christian Bérard (parfois associable à Lelia sur la base d'un dénominateur commun post-fauve représenté par Dufy), Léon Zack, Eugène Berman⁵⁰. Mais je ne crois pas qu'il soit impropre évoquer d'autres artistes plus proches de la génération de Lelia comme Henri Jannot (n.1909) ou Georges Rohner (n.1913), liés à l'expérience du bref mouvement Forces Nouvelles (1935-1942), défenseurs d'une nouvelle figuration de « résistance » qui renonçait à donner à l'art les devoirs et les ultérieures intentions typiques des mouvements formalistes⁵¹.



Albert Marquet (1875-1947), *La voile jaune*, 1936, huile sur toile, 65 × 80,5 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, N. inv. AM 2115 P © Foto Scala Firenze



Cat. N. 2



Charles Camoin (1879-1965), *Place des Lices et le Café des Arts. Pétanques*, vers 1939, huile sur toile, 40 × 65 cm, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade © Foto Scala Firenze



Cat. N. 19

« Convaincus que cette attitude, dans le contexte de l'avant-guerre, représentait la plus osée des audaces, que la modernité n'est pas formelle, les peintres de Forces Nouvelles se prononcent contre l'impressionnisme, «ennemi public numéro 1», le surréalisme ou le cubisme. À l'école de Georges de la Tour, des frères Le Nain ou des artistes classicisants des années vingt, cette peinture se veut un retour au dessin et au modelé, au métier ».

C'est justement cette attitude antiformaliste qui, selon moi, caractérise l'assimilation que Lelia a fait de ces artistes post-fauves comme Derain, Camoin et en particulier de Marquet, bien que la complexité du contenu de leurs échanges qui caractérise l'arbre généalogique de nombreux Réalismes activés en Europe entre la troisième et la quatrième du vingtième siècle soit indéchiffrable. Une généalogie qui avait été pressentie par Jean Clair à l'aube des nouvelles études



Giovanni Colacicchi (1900-1992), *Olivier*, 1927, 70 × 100 cm, Florence, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'arte moderna, N. inv. 26052



Lelia Caetani (1913-1977), *Les monts de Sezze*, 1938, tempera sur bois, 60 × 99 cm, Rome, Fondazione Camillo Caetani, N. inv. 33



Alberto Ziveri (1908-1990), *La Colonne Trajane vers Sainte Marie de Lorette à Rome*, vers 1935, huile sur toile, 55 × 46 cm, collection particulière



Lelia Caetani (1913-1977), *Toits de Rome*, vers 1945, huile sur toile, 66 × 49 cm, collection particulière

sur le réalisme du XXe siècle mondial, « entre révolution et réaction⁵² ».

En effet, Albert Marquet constitue l'une des clefs de lecture pour l'interprétation de l'art de Lelia Caetani. Avec son style parfaitement identifiable, prolix mais fidèle à une ligne thématique rigoureuse, Marquet

était systématiquement présenté dans les grandes collections européennes et américaines comme un artiste en marge dont le classement n'était jamais clair : « Marquet pourrait rapidement passer pour un peintre officiel, archétype de l'académicien des années 1930, à la modernité retenue. Fauve aux côtés de Matisse, Marquet n'en fut en effet pas le plus rugissant⁵³ ».

Tout comme Lelia, il fit du paysage l'un des principaux sujets de son art : il tentait de façon incessante, – jusqu'à frôler la monotonie – de représenter un monde extérieur sous un angle discret duquel il pouvait voir sans être vu. Son minimalisme, l'économie des moyens dont il avait besoin pour son métier, ses schémas répétitifs quelques fois en série ont souvent produit une lecture réductive et banalisante de son œuvre. La faiblesse de son style était ainsi mise en relief ce qui accentuait la dimension post-fauviste. Ceci au détriment du vrai caractère de sa proposition figurative c'est-à-dire celle d'un art exprimé « en sourdine » et développé autour d'une opération de réduction (des moyens, des points de vue, des sujets)⁵⁴ comme Georges Limbour l'avait compris. A la mort de l'artiste il jugea ses œuvres « plutôt bien disposées que construites, apparemment dépourvues de lyrisme, mais riches d'émotion secrète, parfois

mélancolique »⁵⁵ ; des mots qui me semblent transcrire aveuglément la peinture de Lelia.

Les trames artistiques et culturelles que Lelia a assimilé à Paris entre les années vingt et les années trente n'effacent pas pour autant le spectre de ses références figuratives : par rapport à la situation française, l'univers artistique italien avec ses courants réalistes avaient eu en effet un développement très organique et structuré. D'ailleurs, malgré le fait que la culture visuelle de Lelia ait toujours manqué de la dimension de suspension narrative, gelée et éloignée, qui en Italie avait fait virer la peinture figurative vers les diverses exigences dudit Réalisme magique, les issues formelles du langage réaliste italien entre les deux guerres – des retours à l'ordre classiques du vingtième siècle à l'antirhétorique de l'Ecole Romaine – devaient former une partie d'un scénario visuel et culturel certainement intéressant et plus que familier pour notre artiste.

Une fois de plus, la vocation irréfrenable de sa mère en tant que promotrice des arts ne fut pas étrangère à la création de cet observatoire. En effet, Marguerite dès 1934 (à deux ans de la fermeture de *Commerce*) avait fondé avec Alice Garrett, femme de l'ambassadeur américain en Italie qu'elle fréquentait à Rome, « Les amis de l'art contemporain ». Il s'agissait d'une association bienfaisante qui avait pour but de soulager les artistes en contribuant aux frais d'expositions et de création à travers une mise en contact réciproque entre eux et le marché. Bien qu'ayant son siège à Paris solidement fondé sur l'autorité d'un comité d'honneur officiel qui comprenait Valéry, Vuillard, Bonnard et Dunoyer de Ségonzac, l'association s'appuyait surtout sur le couple romain Marguerite – Alice Garret⁵⁶. Si le programme des expositions réalisées entre 1934 et 1935 résulte amplement international, notamment par son statut, le groupe des artistes italiens soutenus par l'association était particulièrement consistant avec des noms qui devaient déterminer par la suite les orientations de l'art national vers la fin de la décennie : Afro, Biroli, Cagli, Capogrossi, Casorati, Colacicchi, Fazzini, Ferrazzi, Ianni, Levi Mafai, Menzio, Mirko, Morandi, Pirandello, Romanelli, Sassu, Spazzapan, Ziveri. Nombre d'entre eux furent inclus dans l'exposition de la Wertheim Gallery de Londres, organisée par l'association en 1935 et ils y introduisirent pleinement le système artistique italien de cette moitié de décennie, contrôlé et organisé par Cipriano Efisio Oppo à travers le mécanisme des Quadriennales romaines.

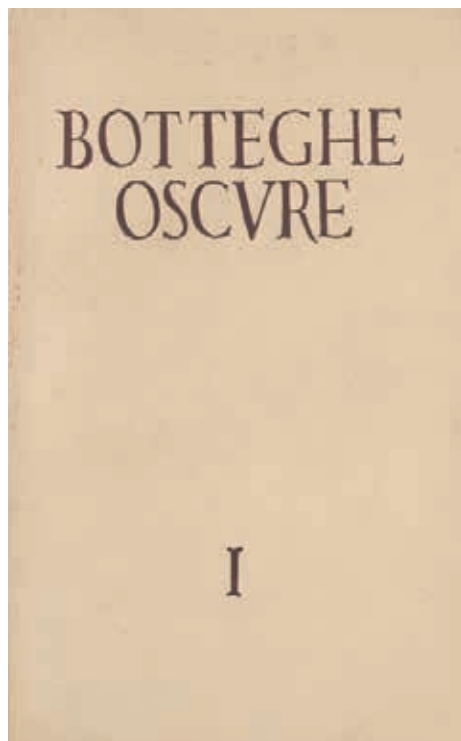
L'équilibrisme culturel d'Oppo, audacieux et souvent intelligent, sut concilier les exigences de création et le soutien d'un art de régime à la plus complète représentation du panorama artistique national. Et il réussit aussi à intercepter l'intérêt et la confiance de Marguerite, aristocratiquement antifasciste et librement cosmopolite. Une fois les méfiances de caractère idéologique et

politique surmontées, Lelia dut se trouver à son aise dans les programmes transversaux des Quadriennales dans lesquels, elle exposa en effet ses tableaux aux éditions de 1938-39 et 1942-43⁵⁷, dans un milieu où la représentation (non plus militante ou hardie) des exigences figuratives et réalistes apparaissaient certainement adaptées à la dimension intimiste et dégagée de Lelia.

Vitamines et cordes de violon. Les années de guerre

La virulence de la guerre interrompt brusquement la brillante vie internationale de la famille qui rentra aussitôt au palais Caetani en raison de la mort tragique du frère de Lelia, Camillo, unique héritier du titre ducal. De retour des États-Unis au début du conflit – avec de tièdes sentiments patriotiques⁵⁸ – Camillo avait été envoyé sur le front greco-albanais au mois d'août 1940. Il sera tué cette même année, au mois de décembre, lors d'une embuscade à l'arrière de son régiment. Evidemment, l'événement bouleversa la famille, en particulier Marguerite qui suspecta une vengeance du régime par rapport aux positions « physiologiquement » antifasciste de cette dernière. A quelques semaines de l'exécution du fils, Marguerite écrivit à sa sœur Katherine : « It seemed to me as if I wouldn't bear it, I wouldn't tell you all the depth of my sorrow, and cry with you all my tears. I have so many bitter feelings in my heart about it all »⁵⁹.

Les années suivantes, plongée dans sa tristesse, la famille se retira dans le château de Sermoneta où les restrictions, certes moins sévères que celles qui touchaient la majorité du pays, étaient atténuées par la simplicité de la vie rurale. La culture continuait cependant d'être considérée comme un genre de premier ordre. Au mois de février 1941, la sœur écrivait une lettre aux parents d'Amérique au sujet des ravitaillements et des aides : « I am enclosing another list and perhaps Mattioli would bring the things we need so badly, especially violin strings and vitamins »⁶⁰. En effet, dès la libération de Rome en 1944, Marguerite reprit ses responsabilités sociales en rentrant périodiquement au palais, en ville. Par le biais d'Elena Croce, la fille du grand philosophe napolitain, amie de même âge de Lelia, Marguerite fut sollicitée pour organiser une sorte de club de haut profil composé de l'aristocratie intellectuelle romaine pour créer en ville une offre culturelle destinée à l'élite de l'armée libératrice. Sa réputation d'animatrice infatigable de cénacles culturels, son réseau d'amitiés entre artistes, musiciens et littéraires, sa réputation antifasciste, Marguerite résultait idéale pour exercer avec crédibilité le remailage du tissu culturel urbain face aux ruines de la guerre. D'abord hésitante puis « assaillie par la nostalgie d'entreprendre⁶¹ », Marguerite accepta le poste de présidente de cette association. Elle réussit à décliner la composante mondaine et de salon de la



Botteghe Oscure, n. I (1948)



Botteghe Oscure, n. XXV (1960)

mission en strict engagement civil. *Il Ritrovo* (la Réunion) fut le nom donné au cercle qui resta actif pendant deux ans environ, jusqu'en 1946. Il proposait des rencontres, des conférences, des concerts, des expositions et des lectures au Palazzo del Drago situé via dei Coronari. Parmi les brillantes personnalités appelées à intervenir rappelons Carlo Sforza, diplomate et juriste qui, à cette période, était Haut Commissaire pour les Sanctions contre le Fascisme, le poète Umberto Saba, le critique littéraire Antonio Russi, l'historien de l'architecture Bruno Zevi. C'est au sein de cette atmosphère de confiance, de possible régénération culturelle, encouragée par la rencontre et la bonne entente avec Elena Croce, que naissait la seconde grande entreprise éditoriale de Marguerite après *Commerce*, la revue *Botteghe Oscure*⁶².

***Le moi libre habite Cosmopolis*⁶³. L'élan international de *Botteghe Oscure* (1948-1960)**

Le nom même de la revue, qui se réfère évidemment à la rue « Ad apothecas obscuras » sur laquelle s'ouvre le palais Caetani à Rome, annonçait d'ores et déjà l'un des objectifs de cette seconde entreprise pendant ses douze ans



Ninfa, vers 1926, Rome, Fondazione Camillo Caetani, N. inv. 780

d'existence : porter à la lumière les écrivains encore inconnus.

Un autre des objectifs, lui aussi décisif, était de créer une revue véritablement cosmopolite, la première intégralement internationale, capable de contraster la discorde linguistique de la nouvelle Babel dans laquelle la guerre avait fait précipiter l'Europe⁶⁴. Les textes étaient toujours et rigoureusement publiés en langue originale, la plupart du temps sans traduction. Comme dans *Commerce*, *Botteghe Oscure* était née sans déclarations de poétique ni de programmes idéologiques à la différence de presque toutes les revues du temps⁶⁵. Marguerite qui n'avait été aidée que par Giorgio Bassani⁶⁶ pour la partie italienne et par Eugene Walters⁶⁷ pour celle internationale, se refusa à publier autre chose que de la littérature, si possible jeune (à l'exception de Georges Bataille et Maurice Blanchot qui pendant ces années avaient exploré les nouveaux horizons sophistiqués de la critique)⁶⁸: W. H. Auden, Wallace Stevens, Dylan Thomas, Truman Capote, Marianne Moore, Octavio Paz, Günter Grass, Carlos Fuentes, Italo Calvino, Albert Camus, Mario Soldati, Tommaso Landolfi, André Malraux, Maria Zambrano, Theodore Roethke... Parmi les œuvres publiées pour la première fois sur la revue rappelons les premiers chapitres de *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Les*



Ninfa, 2006, Foto Elena Galanti (publiée dans Caetani 2007, p. 97)

cendres de Gramsci de Pier Paolo Pasolini, *Beatrice Cenci* d'Alberto Moravia, *Le monde est une prison* de Guglielmo Petroni, *Do not go gentle into that good night* de Dylan Thomas qui, avec René Char, peut être considéré comme une vraie découverte et poète favori de Marguerite⁶⁹.

Ninfa Revisited

Jusque dans les années vingt, les vastes terres pontines des Caetani coïncidaient avec le territoire qui s'étendait de Cisterna au Circeo et des contreforts des Monti Lepini jusqu'à la côte tyrrhénienne. Avant la Grande Guerre, les propriétés avaient déjà été subdivisées entre les héritiers Leone et Roffredo sur volonté d'Onorato mais elles furent redimensionnées de manière drastique pendant les années de fascisme. La bonification des marécages ainsi que la réforme agricole et des domaines souhaitées par Mussolini avaient soustrait la quasi totalité de la propriété de la famille. Il ne resta qu'une portion réduite (Leone vendit un grande partie des terres qui lui revenaient, y compris le domaine de Fogliano où Lelia avait passé son enfance) en sus des deux noyaux monumentaux, symbole même de l'histoire de la famille : le château de Sermoneta et Ninfa, ainsi que le Complexe monumental de Tor Tre Ponti (ce



Lelia dans la grande salle à Ninfa, s.d., courtesy Rome, Fondazione Camillo Caetani



Lelia à Ninfa, s.d., courtesy Rome, Fondazione Camillo Caetani

dernier est maintenant siège d'un parcours d'exposition permanent dévoué aux oeuvres de Lelia Caetani).

De fondation romaine, Ninfa devint un centre urbain florissant sous les Caetani entre le XIII^e et le XV^e siècle. Il perdit ensuite progressivement de l'importance jusqu' à un abandon presque total à partir du XVII^e siècle. Toile de fond de vestiges rendus à la culture romantique et célèbres en tant que *Pompéi médiévale* (Gregorovius), les ruines de l'antique Ninfa, fragmentées par les miroirs d'eau formés par la rivière homonyme recouverts par la végétation sauvage, devinrent à la fin des années vingt le lieu choisi pour la refondation de la demeure familiale à la campagne. Ce fut Gelasio Caetani, oncle de Lelia qui dans une perspective d'ingénierie et d'agronomie moderne entreprit la première bonification des terrains, la plantation de nouvelles espèces botaniques ainsi que la récupération des édifices principaux (dont la Tour et le Palais communal) comme résidence familiale. Pendant la guerre, la famille fut expulsée du domaine occupé par les troupes allemandes et elle dut se retirer à Sermoneta. La nécessité de camoufler les édifices qui renfermaient les dépôts de munitions par la végétation a permis – dans ces années paradoxalement de destruction – de conserver les arbres plantés dans le jardin dont le grand cèdre situé devant la maison qui constitue encore de nos jours le paysage de Ninfa. Dans la période de l'après-guerre, en correspondance avec la mise en place



Lelia Caetani, exposition à la Galerie André Weil, Paris, 1948



Lelia Caetani, exposition à la Galleria dell'Obelisco, Rome, 1958

de *Botteghe Oscure*, Roffredo, Marguerite et Lelia décidèrent de relancer l'entreprise de Gelasio et revinrent à Ninfa pour en faire la principale demeure familiale. Pour Roffredo il s'agissait de suivre de près la gestion de la société agricole devenue depuis un revenu auquel il ne pouvait renoncer. Pour Marguerite, le domaine deviendra *a perfect place* pour le travail intellectuel et la convivialité culturelle du cénacle de *Botteghe Oscure*. Enfin, pour Lelia, le lieu lui permettra de vivre de près et avec constance le spectacle prodigieux de la nature, véritable moteur de sa nature artistique.

Avec la croissance exponentielle du travail de *Botteghe Oscure*, l'entreprise artistico-botanique du jardin de Ninfa passa progressivement des mains de Marguerite à celles de Lelia à la fin des années 1940.

Au mois de septembre 1951, à l'âge de trente-huit ans, Lelia avait épousé l'anglais Hubert Howard. Le mariage, célébré dans l'église catholique de San Giorgio à Taunton dans le Somerset, représenta un véritable passage de témoin entre la mère et la fille. Avec son flair, Marguerite sentit que Lelia aurait utilisé sa sensibilité artistique pour poursuivre, repenser et porter à terme Ninfa. C'est en effet à partir de ce moment que Lelia Caetani Howard concentra toutes ses énergies créatives au perfectionnement d'une idée d'harmonie de paysage qui donna lieu au chapitre probablement le plus lumineux de l'histoire moderne de Ninfa, jusqu'à la création d'un

des jardins romantiques les plus renommés d'Europe⁷⁰. Les cinq visites d'Elisabeth II témoignent de la célébrité et du prestige internationaux, sans compter la liste interminable d'hommes et de femmes illustres qui furent hôtes admiratifs du lieu.⁷¹

Hubert Howard était né à Washington en 1907, fils de Sir Esme Howard of Penrith, autrefois ambassadeur britannique aux États-Unis, et de la princesse lombarde Isabella Giustiniani-Bandini. Diplômé de Cambridge, expert en art et en littérature de la Renaissance, il fréquentait de façon assidue la maison Caetani à la fin des années quarante en raison de ses études sur les imposantes archives familiales. C'est là qu'il connut Lelia, laquelle depuis petite et selon les souvenirs de sa mère « aurait dû épouser un gentilhomme anglais ». Mais outre l'éducation noble, l'ample culture artistique et littéraire, la brillance de ses conversations (il parlait indifféremment en anglais, en français, en italien et en allemand) ce fut son extrême sensibilité à l'égard de la nature, de son observation et de sa sauvegarde qui conquièrent Lelia ; tout ceci constituait le cœur de leur entente et la caractéristique de leur future vie commune⁷².

Spectatrice attentive, mais discrète, de l'atmosphère intellectuelle que l'on respirait dans la demeure de Ninfa avec les écrivains et les poètes qui se succédaient dans le grand salon entre les multitudes de pages de brouillon de leurs travaux éparpillés sur la table et sur le sol, Lelia s'était aménagée un espace un peu plus isolé et austère dans un salon de l'angle nord de la maison où la lumière était plus favorable à la peinture. Elle plaçait ainsi le chevalet devant la seconde fenêtre. Normalement elle travaillait le matin, peignant pendant quelques heures, et puisait dans la peinture les idées pour définir le jardin, grâce à un renvoi perpétuel entre le paysage réel et le paysage représenté.

Ces années-là, les expositions personnelles s'intensifièrent : à la galerie André Weil de Paris en 1948, à la prestigieuse Reid & Levefre de Londres en 1949, à la Hugo Gallery de New York en 1954 et à Rome bien sûr, à la galerie de l'Obelisco de Irene Brin et Gaspero del Corso où elle avait exposé pour la première fois en 1947 puis en 1958⁷³. Mais bien qu'elle soit invitée dans des galeries célèbres pour leur transversalité critique et leur détachement par rapport à l'activité militante de l'après-guerre, Lelia sera reconnue avant tout pour la sensibilité de sa palette, de fait, la reconnaissance d'un talent relativement générique. Il y avait une méfiance pour ne pas dire une souffrance envers l'« arcadie sereine du XIXe siècle »⁷⁴ qui composait sa formule de paysage désormais démodée et aux préambules culturels indéchiffrables dans ces années de domination de l'art abstrait⁷⁵.

Ainsi à cette période, l'Italie était dominée par la culture de l'informel et l'ouverture à la figuration n'existait, éventuellement, que du point de vue du



Derek Hill (1916-2000), *Portrait de Lelia Caetani*, huile sur toile, 45 × 35 cm, Rome, Fondazione Camillo Caetani, N. inv. 910

réalisme social marxiste. En France, le triomphe du débat structuraliste avait fait disparaître la gloire nationale, l'impressionnisme, qui était alors au plus bas de sa popularité. Seule l'Angleterre connaissait une situation légèrement différente : la représentation du réalisme-intimisme ou même décorative, traditionnelle du XIX^e siècle, souffrait moins qu'ailleurs de la domination moderniste grâce au maintien d'éléments intéressants qui liaient avec une harmonie continue les expériences du début du siècle (*Omega* in primis) aux expériences figuratives (figures, paysages, histoire) identifiées comme « contemporaines ». A ce propos, le lien instauré entre Lelia et Derek Hill est significatif ; Hill était un peintre anglais de même génération, très lié à Bernard Berenson, et résident en Italie de 1947 jusqu'à sa mort en 1959.

Le très beau portrait de Lelia, une effigie parmi les plus intenses de sa personnalité discrète et profonde, réalisé par le peintre lorsqu'il était à Rome en tant que directeur de la British School, est justement daté de la seconde moitié des années cinquante⁷⁶. La pose antirhétorique, le minimalisme démis des teintes neutres, le regard de biais, Hill a su capturer avec une formidable

précision la nature réservée, intime de Lelia, peintre-jardinière qui avait passé son existence à l'abri de la véhémence prédominante du monde par ferme dévotion à une idée de la beauté entendue comme une éthique du naturel que tout réunit en soi.

Dans son poème intitulé *Ninfa revisited* (1968)⁷⁷, la poétesse et philologue anglaise Kathleen Raine, habituée passionnée du lieu, décrit Lelia comme une vestale-gardiennne de cet Eden, concentrée sur sa mission de protection et conservation « against crowds that envy and destroy »⁷⁸. Mais l'identification lyrique de Lelia Caetani avec la kalokagathia du monde naturel, son vœux de dévotion silencieuse pour maintenir ces valeurs, jusqu'au désir de se dissoudre elle-même afin de ne pas faire ombre à leur essence, semblent transparaître dans les vers du poème américain Theodore Roethke, l'un des plus importants participants de *Botteghe Oscure*. Son imaginaire bucolique était fait d'empathie viscérale envers tous les éléments de la Création. Marguerite lui avait écrit au début des années cinquante : « My daughter Lelia and I are very earthly gardeners, so you see one of the many reasons we love your poetry ».

Après la disparition de Roffredo, lorsqu'il fut clair que Lelia n'aurait pas donné d'héritiers, le Parlement Italien, sur demande de Marguerite, déclara toutes prétentions futures sur le duché illégitime, sanctionnant de fait l'extinction du lignage des Caetani de Sermoneta⁷⁹.

Marguerite s'était éteinte en 1963. Lelia mourut quatorze ans plus tard en Angleterre, à Hedingham Castle, le 11 janvier 1977. Elle est enterrée à Rome, au cimetière du Verano, dans le caveau familial, aux côtés de ses parents et de son mari.

Les vers de *Meditations of an Old Woman* (1958) de Theodore Roethke semblent exprimer avec exactitude sa conception de l'existence:

*I am benign in my own company.
A shape without a shade, or almost none.
I hum in pure vibration, like a saw. (...)
I live in air, the long light is my home.
I dare caress the stones, the field my friend;
A light wind rises: I become the wind.*⁸⁰

- ¹ Wat 2016. Les raisons de l'emprunt de ce titre à l'essai d'ouverture de la récente rétrospective parisienne sur Albert Marquet (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 25 mars-21 août 2016) apparaîtront évidentes après la lecture du présent essai.
- ² <https://www.youtube.com/watch?v=3ZLUuuNUTvM>.
- ³ Pour une synthèse complète sur l'histoire de la famille voir Fiorani 2007.
- ⁴ Bartoccini 1973.
- ⁵ Soros et Walker 2004, p. 37-43.
- ⁶ Craveri 1973.
- ⁷ En 1882 Ada escaladait avec son mari le plus petit des Tre Cime di Lavaredo ; il s'agissait de la première ascension féminine d'une montagne qui représentait alors l'extrême limite de la montée des Dolomites. Gasparetto 2012.
- ⁸ Rome, Fondazione Camillo Caetani, inv. 902.
- ⁹ Giacomo Balla, *Ritratto di Onorato Caetani*, circa 1910, pastels sur papier. Rome, Galleria Comunale d'arte moderna e contemporanea.
- ¹⁰ Gabrieli 1973.
- ¹¹ Traini 2004.
- ¹² Caracciolo Chia 2008.
- ¹³ Caetani 2003.
- ¹⁴ Origo 1973.
- ¹⁵ Op de Coul 2013.
- ¹⁶ Pour la biographie de Marguerite voir en général Barolini 1998 et Barolini 2006. Le chapitre *Life of Marguerite Chapin-Caetani* est riche en correspondances inédites dans Salvagni 2013, p.29-56. On attend *Il '900 di Marguerite Caetani* (actes du colloque par Sophie Levie, Jacqueline Risset, Bruno Toscano, Roma, Palazzo Caetani, 24-25 octobre 2013).
- ¹⁷ « (...) because of her display of independence in setting up home in Paris without taking the trouble of incumbering herself with a chaperon ». Salvagni 2013, p.35.
- ¹⁸ Cogeval et Salmon 2003 IX-162 p. 1108-1109. Pour le grand tableau *La Bibliothèque*, Ibid. IX-164 p. 1110-1113.
- ¹⁹ Titres du New York Herald et du New York Times dans Barolini 2006; Salvagni 2013, p.35-36.
- ²⁰ La définition tirée des *Memorie* de Vittoria Colonna (1937) est rapportée dans Gonzales-Palacios 2001, p.8 : « Mon mari et moi décidions à cette période de chercher une autre demeure à Rome en raison d'un antipathie partagée pour l'atmosphère sépulcrale du Palais Caetani ».
- ²¹ Pinto 2003, p.262-265.
- ²² Garms 1982, p.643. La citation est reportée dans Pinto 2003, p.264.
- ²³ Pinto 2003.
- ²⁴ Publié dans Gregorovius 1865, Vol.1, p.105-140. Le passage cité se trouve à p.108. « *Ni Poussin, ni Claude, ni Salvatore Rosa ne seraient venus ici pour puiser l'inspiration de leurs marines. Ici il n'y a rien d'épique, d'héroïque, de grandiose, de hardi, de fantastique. Tout y est ample, large, indécis, mais pacifique, plein de douceur, idyllique en somme (...). Cette paix descend sur les âmes dans la solitude de cette mer ! Quelle ligne fine et douce de la place qui se prolonge sur des milles et milles pour se perdre ensuite dans les vapeurs, (...) ce superbe Capo di Circe qui émerge de la mer comme une île et resplendit comme un grand saphir, cette lointaine et petite île de Ponza dont les sommets surgissent des ondes, ces corolles de fleurs, ces cent petites voiles qui vont et viennent, apparaissent et disparaissent ; ce chant mélancolique des pêcheurs, ces sons de flûtes et de harpes. Tout cela fait que si au dehors le monde entier assourdit avec ses grondements de canon, l'explosion des grenades, son écho le plus faible n'eût atteint ce lieu* ».
- ²⁵ Marchetti 2007, p.14-17.
- ²⁶ Sur *Commerce* voir Levie 1985 ; Levie 1989 ; Conti 2002 ; Levie 2012 ; Rabaté 2013. Pour les rapports de Marguerite avec les auteurs français voir Brisset et Levie 2016.
- ²⁷ Barolini 1998.
- ²⁸ Risset 1999, p.IX-X.
- ²⁹ Rome, Fondazione Camillo Caetani, N. inv. 903.
- ³⁰ Fonti 1988, n.526.
- ³¹ Lettre de T.S. Eliot à Marguerite publiée dans Eliot-Haffenden 2012, Vol. 3 p. 237 ; voir aussi p. 248n, 236n, 237, Vol. 4 p. 35.
- ³² Sur le rapport entre Marguerite et Vuillard voir Salvagni 2013, p.34-36.
- ³³ *Femme au canapé bleu (La Princesse de Bassiano)*, vers 1916, huile sur toile, 61 × 73 cm, collection privée. Salvagni 2013, p.58. Cogeval et Salmon 2003, p. 1108.
- ³⁴ Fondazione Roffredo Caetani, N. inv.92 (tempera sur panneau de bois, 46 × 38,5 cm) ; dans *Lelia Caetani*, 2008, p.72, n.1.
- ³⁵ Clair 1980, p. 12-13.

- ³⁶ Lemayrie 1976, p.14-15.
- ³⁷ Monod-Fontaine 2006, p.48-50.
- ³⁸ Voir *Backward March!* dans Storr 2000, p.43-84.
- ³⁹ Clair 2000, p.2013.
- ⁴⁰ Voir Vallora 2015.
- ⁴¹ Monod-Fontaine 2006, p.56. Debray 2015, p. 15, 58, 84.
- ⁴² *Jeune femme dans un parc (Lelia Caetani)*, 1935, 116 × 88 cm, The Metropolitan Museum of Art, Partial and Promised Gift of The Pierre and Tana Matisse Foundation, 2011 (inv.2011.602).
- ⁴³ *Correspondance*, 2001, p. 276 (27 Octobre 1934); voir aussi p. 281 (8 Novembre 1934) et p. 323 (9 Février 1935). Clair 2001, p.38-39. Voir Sassi 2015.
- ⁴⁴ Salvagni 2013, p.33.
- ⁴⁵ La *Correspondance amoureuse avec Antoinette du Watteville* offre plusieurs témoignages sur le rôle important de la Princesse de Bassiano comme mécène de Balthus. Du reste, nous pouvons être sûrs que le lien entre les Caetani et les Klossowski se consolida davantage dans les années suivantes : Marguerite fut la marraine du fils aîné de Balthasar et Antoinette, Stanislas. Les propriétés Caetani à Sermoneta constituèrent ensuite la toile de fond du célèbre *Paysage d'Italie* de Balthus, tableau qui avait appartenu à Camus d'abord et Lacan ensuite (voir Clair 2001, p.242). Lelia et son mari, Hubert Howard comptèrent enfin parmi les rares proches de Balthus dans les années où il fut directeur-souverain de la Villa Médicis, ainsi comme les Klossowski de Rola furent d'assidus visiteurs de Ninfa.
- ⁴⁶ Clair 2001, p.168-189; 192-193. Debray 2015, p.55.
- ⁴⁷ Marchetti 2007, p.19.
- ⁴⁸ Riccio 2001, p.47.
- ⁴⁹ « Les noms de Paul Valéry, de Vuillard, de Léon-Paul Fargue, restent inséparables de cette demeure (Villa Romaine) où les tapisseries du XVI^e siècle italien voisinaient avec les paravents de Vuillard, les toiles de Bonnard, de Seurat, de Jongkind ».
- ⁵⁰ Chevreteffils Desbiolles 2008; Chevreteffils Desbiolles 2012.
- ⁵¹ Kampa 2014. Debray 2015, p.15. La lecture de « On peint d'abord pour soi », entretien de Myriam Rosen à Georges Rohner, *Libération*, 27 février 1997, offre des faits intéressants.
- ⁵² « Quelle a été la situation de ces réalistes pris entre une conception de l'art tournée vers l'*innovatio*, et donc manifestant une esthétique de la rupture, et une conception tournée vers la *renovatio* et donc une esthétique de la tradition ? » : Clair 1980. Voir en particulier la carte culturelle à p.15.
- ⁵³ Hergott 2016, p.6.
- ⁵⁴ Wat 2016, p.11-12.
- ⁵⁵ Hergott 2016 p.6. voir Paret 2016.
- ⁵⁶ Bonani-Terenzi 2013.
- ⁵⁷ *Les monts de Sezze* (1938 ; N. inv. FCC 333) et l'*Eau Sainte. Campagne* (1939 ; N. inv. FCC 112) furent exposés à la III^e Quadriennale. A la IV^e Quadriennale ce fut le *Printemps à Ninfa* (1943 ; N. inv. FCC 134). Voir Lelia Caetani 2008, n. 18, 23, 33.
- ⁵⁸ Dans son livre *We Cannot Escape History* (1943), le correspondant de guerre américain John T. Whitaker, ami très cher du frère de Lelia, raconte avoir passé la dernière soirée avant son départ pour le front avec lui. À la demande pourquoï avait-il choisi de combattre la guerre de Mussolini malgré sa foi antifasciste Camillo aurait répondu : « It's a purely personal matter with me. I had come to hate Fascism, yes. These Fascists have made me ashamed of every drop of Italian blood in my veins. But I have to go. I have got to prove to myself that under fire I will behave like a Caetani » dans Barolini 2006.
- ⁵⁹ Lettre du 20 janvier 1940, publiée dans Salvagni 2013, p.46-47. Dans son livre dédié à Ninfa, Marella Caracciolo rapporte un commentaire de Schuyler Chapin, le légendaire manager culturel de New York, fils de Katherine, la sœur de Marguerite, et de Francis Biddle, célèbre juriste désigné par Truman par la Cour du procès de Nuremberg. Schuyler aurait affirmé qu'une enquête conduite par son père avec le chef des services secrets américains révélait la participation de Mussolini en personne dans l'assassinat de Camillo. Caracciolo-Pietromarchi 1995.
- ⁶⁰ Les cordes étaient pour le violon de Gioconda de Vito, pupille de Roffredo et amie de Lelia qui en fut immensément reconnaissante, dans Salvagni, p.48.
- ⁶¹ Elena Croce, 1985.
- ⁶² Tout juste un an après la mort de son fils, de nouvelles énergies créatives étaient nées en Marguerite : « I am terribly tempted to try a sort of Commerce Prose and Poetry in French Italian and English no translations. One is suffocated here by the quantity of publications political, critical, historical dry as dust. One longs at least I do for some light and air and a bit of phantasy (sic). Perhaps it is only a dream and impossible to accomplish now ». Lettre du 12 avril 1941, dans Salvagni 2013, p.49.
- ⁶³ Paul Valéry, *Variété II* (1929), dans *Commerce*, XI, 1927.
- ⁶⁴ Archibald Mac Leish qui à l'occasion des dix ans de la revue avait tracé une histoire de *Botteghe Oscure*, avait

compté 568 écrivains dont 5 langues et 20 nationalités. « L'état actuel des langues en Europe, le fait que l'univers de la discorde créé par l'Europe est en train de devenir Babel. De là l'importance de la petite voix de *Botteghe Oscure* qui a la capacité de mettre en rapport les écrivains les uns avec les autres, de créer des liens particuliers d'amitié avec l'écriture. Mac Leish, *Botteghe Oscure*, XX, 1958. Maurice Blanchot avait déjà défini cette notion dans une lettre à Marguerite au mois de janvier 1951 : « le rôle si pur et si persévérant auquel vous vous êtes dévouée en maintenant entre les diverses régions et les divers langages de la littérature toute des rapports heureux ». Risset 1999, p. XII.

⁶⁵ Risset 1999, p. X-XI.

⁶⁶ Tortora 2011.

⁶⁷ Eugene Ferdinand Walter Jr. (1921-1998) fut un metteur en scène, poète, nouvelliste, acteur. Né en Alabama, dans le même village que Truman Capote dont il fut un ami proche, il vécut à Paris pendant les années 1940 pour travailler comme assistant éditorial de la *Paris Review* que Marguerite regardait avec grand intérêt en raison de l'espace laissé aux écrivains débutants. La célèbre série *Writers at Work* comprenait des entretiens faits à Ezra Pound, Ernest Hemingway, Truman Capote, Joan Didion, T. S. Eliot, Ralph Ellison, William Faulkner, Irwin Shaw, Elizabeth Bishop et Vladimir Nabokov, tous les auteurs appartenant aux écuries de *Botteghe Oscure* ou proches de celle-ci. Walter nous offre un souvenir inoubliable de sa première rencontre avec Marguerite à Rome en 1953 : « When I rang the bell I expected to see this tall woman with black hair going gray, and I don't know why I thought there'd be clanking gold jewelry. That was my idea (...). Then the door opened and... glunk !.. my head fell because it was this tiny little thing with hair pulled back to a knot on the back of her neck. A very beautiful, obviously French suit and a silk blouse with some sort of froufrou at the neck and no jewelry at all except a very beautiful old Roman quartz set in gold, obviously antique, obviously either ancient or Renaissance. The Chanel suit was rust and gray and white wool with jaggy lines of those colors all mingled. Silk stocking. And good American Keds. I don't mean the latest model. I mean white, 1930s, tennis-shoe Keds. Imagine a Chanel suit with Keds ! ». Lettre publiée dans Salvagni 2013, p.53.

⁶⁸ Parmi la pléthore de compte-rendus enthousiastes de ceux qui fréquentaient le cénacle littéraire que Marguerite créa autour de *Botteghe Oscure* entre le palais romain et la demeure enchanteresse de Ninfa, relevons la gêne instinctive que le cercle suscita chez le très jeune Gore Vidal lequel, selon Eugene Walter : « came, saw and declared it all too literary », dans Barolini 2006.

⁶⁹ Thomas lui écrit dans une lettre de 1951 : « O how many times you have saved my life, now ». De nouveau, au mois de novembre 1953, dans une dernière lettre à Marguerite écrite quelques jours avant sa mort, on cueille l'abandon total du poète à la profonde amitié qui les unissait : « I want one day to write to you a happy letter. Because I am very often happy, and not always, here by the sea, without cause » dans Risset 1999, p. XVI. Sur le rapport intense avec René Char que Marguerite considérait comme le plus grand poète vivant voir Toscano 2012.

⁷⁰ « At Ninfa everything is meticulously planned to look completely unplanned, as if 10.000 different species of flora had simply landed there and sorted themselves out », Miles Chapin dans *Garden Design Magazine*, voir Barolini 2006. Voir aussi Bianchi 2001.

⁷¹ Sottoriva 2007.

⁷² Marchetti 2007, p.23-25. Voir aussi Pasolini dall'Onda 2004.

⁷³ Riccio 2001, p.47.

⁷⁴ *Lelia Caetani all'Obelisco*, compte-rendu signée R.M. dans *La Repubblica d'Italia*, 26 mars 1947. Onze ans plus tard, le compte-rendu signé P.S. avait le même ton dans *Il Messaggero*, 31 mai 1958, publié à l'occasion de la seconde exposition à l'Obelisco. Selon Lorenza Trucchi qui analysa cette exposition sur la « Foire littéraire » du 15 juin 1958 : « les œuvres de Lelia Caetani réunissent tous les emprunts à une solide tradition de culture et de goût ».

⁷⁵ Dans son compte rendu de l'exposition personnelle de Lelia à la Hugo Gallery en 1954, le *New York Times* releva « the appreciable lyricism and poetic grace » de ses paysages, « profoundly in touch with her ancestral mountains, valleys and vineyards near Sermoneta and Ninfa ». Ses travaux sont définis comme étant précieux bien que comportant quelques faiblesses : « a certain gaucherie in drawing and a kind of listless brushwork that is insufficiently expressive to lend her work the degree of vivid actuality that it aims to ».

⁷⁶ Rome, Fondazione Camillo Caetani, N. inv. 910.

⁷⁷ Raine 2007. Bernard 2009.

⁷⁸ Il a été mis en relief, notamment par Giorgio Bassani, qui écrivit de larges parties de *Il giardino dei Finzi-Contini* durant le séjour à Ninfa, que certains traits caractéristiques du parc Caetani (enclave d'un monde antique, suspendu, noble et privé, opulent mais destiné à l'extinction) ont été transférés dans la définition littéraire de l'imaginaire jardin ferrarais. Barolini 2006.

⁷⁹ Cet acte excluait de la succession l'unique cousine vivante de Lelia, Topazia Caetani, qui avait épousé le célèbre chef d'orchestre Igor Markevitch. L'autre cousine de Lelia, fille de Don Leone, née hors mariage et donc exclue du cercle héréditaire, mourut au Canada en 1994.

⁸⁰ *Words from the Wind* (1958), V, *Meditations of an Old Woman, Her Becoming*, dans Roethke 1975.



CATALOGUE

1. *Paris, Nocturne à Montparnasse (La Coupole)*, 1933



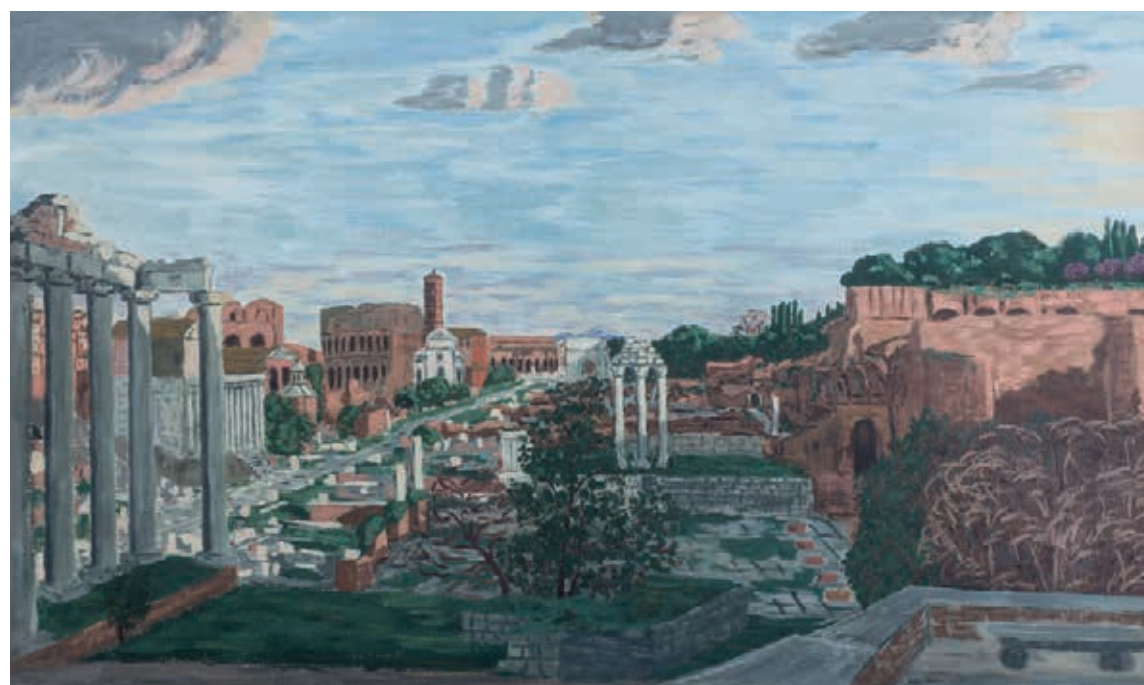
2. *Venise, La Giudecca vue depuis la Punta della Dogana*, 1934



3. *Paris, L'île de la Cité vue depuis le Pont Louis-Philippe*, 1934



4. *Rome, Le Forum Romain vu depuis les pieds du Campidoglio, 1938*



5. *London Bridge (Londres, Waterloo Bridge vers Westminster)*, 1938-42



6. *Londres, La centrale électrique de Battersea vue depuis Chelsea Bridge, 1938-45*



7. *La dame au chien. Sur la terrasse du palais Caetani (Autoportrait)*, 1939



8. *New York, Manhattan depuis l'Upper Bay, 1940-45*



9. *Paris, Notre-Dame depuis le Quai de la Tournelle*, 1943



10. *La Seine (Paris, Le Pont Neuf depuis le Square du Vert Galant)*, 1949



11. *Paris, Le Pont Royal vers Notre-Dame*, 1949-1950



12. *Londres, Hungerford Bridge vers Westminster*, 1950



13. *Paris, La vasque octogonale des Tuileries*, avant 1954



14. *Vase avec des fleurs*, 1959-69



15. *Fête de village. Antilles anglaises, 1960-1969*



16. *Vase avec des rameaux fleuris*, 1959





18. *Paris, Le Pont Neuf vers l'Institut de France*, 1960



19. *Le marché de Fruits à Venise*, 1960



20. *Paris, Les Tuileries vers la Concorde*, 1960



Liste des oeuvres

- 1) *Paris, Nocturne à Montparnasse (La Coupole)*, 1933, huile sur toile, 89 × 117 cm, signé et daté en bas à gauche : « Lelia Caetani » (N. inv. FCC 138 ; Lelia Caetani 2008, n. 4)
- 2) *Venise, La Giudecca vue depuis la Punta della Dogana*, 1934, huile et tempera sur toile, 97 × 147 cm (N. inv. FCC 42 ; Lelia Caetani 2008, n. 7)
- 3) *Paris, L'île de la Cité vue depuis le Pont Louis-Philippe*, 1934, tempera sur toile, 101 × 100 cm, signé et daté en bas à droite : « Lelia Caetani 1934 » (N. inv. FCC 42 ; Lelia Caetani 2008, n. 8)
- 4) *Rome, Le Forum Romain vu depuis les pieds du Campidoglio*, 1938, tempera sur bois, 59,4 × 99,8 cm, signé et daté en bas à droite : « Lelia Caetani 1938 » (N. inv. FCC 48 ; Lelia Caetani 2008, n. 17)
- 5) *London Bridge (Londres, Waterloo Bridge vers Westminster)*, 1938-42, huile sur toile, 49 × 68,5 cm, signé et daté en bas à gauche : « Lelia Caetani » ; signé et titrée au revers de la toile : « Lelia Caetani London Bridge » (N. inv. FCC 38 ; Lelia Caetani 2008, n. 19)
- 6) *Londres, La centrale électrique de Battersea vue depuis Chelsea Bridge*, 1938-45, huile sur toile, 45 × 54,6 cm (N. inv. FCC 98 ; Lelia Caetani 2008, n. 20)
- 7) *La dame au chien. Sur la terrasse du palais Caetani (Autoportrait)*, 1939, huile sur toile, 99,8 × 120 cm, daté au revers de la toile : « 1939 » (N. inv. FCC 112 ; Lelia Caetani 2008, n. 22)
- 8) *New York, Manhattan depuis l'Upper Bay*, 1940-45, huile maigre sur toile, 54 × 73 cm (N. inv. FCC 71 ; Lelia Caetani 2008, n. 25)
- 9) *Paris, Notre-Dame depuis le Quai de la Tournelle*, 1943, huile sur toile, 130 × 97 cm, signé en bas à droite : « Lelia Caetani » (N. inv. FCC 141 ; Lelia Caetani 2008, n. 35)
- 10) *La Seine (Paris, Le Pont Neuf depuis le Square du Vert Galant)*, 1949, huile sur toile, 60 × 80 cm, signé en bas à gauche : « Lelia Caetani », titré, daté, signé, au revers sur le châssis : « La Seine 1949 Lelia Caetani » (N. inv. FCC 137 ; Lelia Caetani 2008, n. 47)
- 11) *Paris, Le Pont Royal vers Notre-Dame*, huile sur toile, 1949-1950, 50 × 70 cm (N. inv. FRC 19 ; Lelia Caetani 2008, n. 49)
- 12) *Londres, Hungerford Bridge vers Westminster*, 1950, huile maigre sur toile, 60 × 80 cm (N. inv. FRC 39 ; Lelia Caetani 2008, n. 51)

- 13) *Paris, La vasque octogonale des Tuileries*, avant 1954, huile sur toile, 60 × 100 cm ; signé en bas au gauche : « Lelia Caetani » ; signé et titrée au revers sur le châssis : « Lelia Caetani Una vasca nelle Tuileries (A pond in the Tuileries) ; signé au revers de la toile : « Lelia Caetani » (N. inv. FCC 7 ; Lelia Caetani 2008, n. 72)

- 14) *Vase avec des fleurs*, 1959-69, tempera au vinyle sur toile, 1959-1969, 60 × 30 cm (N. inv. FRC 142 ; Lelia Caetani 2008, n. 94)

- 15) *Fête de village. Antilles anglaises*, 1960-1969, tempera sur toile, 70 × 90 cm (N. inv. FRC 31 ; Lelia Caetani 2008, n. 99)

- 16) *Vase avec des rameaux fleuris*, 1959, tempera sur panneau de bois, 100 × 60 cm (N. inv. FRC 41 ; Lelia Caetani 2008, n. 193)

- 17) *Paris, Le Pont Alexandre III vers les Invalides*, vers 1950-60, huile maigre sur toile, 54 × 65 cm (N. inv. FCC 39 ; Lelia Caetani 2008, n. 240)

- 18) *Paris, Le Pont Neuf vers l'Institut de France*, 1960, tempera sur toile, 73 × 92 cm (N. inv. FCC 41 ; Lelia Caetani 2008, n. 247)

- 19) *Le marché de Fruits à Venise*, 1960, huile sur toile, 73 × 116 cm, e × posé au Salon d'Automne, inscription au revers sur le châssis : « Lelia Caetani N. 1 : Marché de fruits à Venise Salon d'Automne » (N. inv. FCC 34 ; Lelia Caetani 2008, n. 285)

- 20) *Paris, Les Tuileries vers la Concorde*, 1960, huile sur toile, 60 × 61 cm ; titré et signé sur le châssis : Tulleries Paris / Lelia Caetani » (N. inv. FCC 131 ; Lelia Caetani 2008, n. 287)

Lelia Caetani. Peindre à l'abri¹

Matteo Lafranconi

Quando il 9 maggio 1978 le quattro sillabe del nome CAETANI vennero scandite per due volte di seguito e con stentorea gravità dalla voce di Valerio Morucci nella faticata telefonata con la quale le Brigate Rosse annunciavano l'avvenuta esecuzione di Aldo Moro e il luogo in cui si trovava il cadavere² (appunto la Via Caetani, traversa di Via delle Botteghe Oscure che costeggia il fianco dell'omonimo palazzo nobiliare), Lelia Caetani di Sermoneta (Parigi 1913 – Londra 1977) – ultima titolare dell'illustre casato – era morta da appena un anno, cessando di abitare quel luogo avito dove era trascorsa buona parte della sua esistenza.

Alla mite e benevola Donna Lelia che sotto al suo nome sulla lastra tombale – come francescane coordinate di un'esistenza – chiese che fosse solamente aggiunto il sintagma "pittrice-giardiniera", il destino volle dunque risparmiarle di trovarsi *malgré soi* al centro di quell'angoscioso trauma collettivo che interrompe nel più violento dei modi la prima parte della storia repubblicana, evitandole di vedere il proprio cognome senza più discendenza ridotto a macabro toponimo da consegnare alla storia del terrorismo politico di fine Novecento.

Duchi di Sermoneta

Sulle spalle di Lelia, in effetti, gravava una storia proveniente da molto più lontano, per molti aspetti inconciliabile con le caratteristiche del mondo che abbandonava; una storia che precedeva non solo la giovanissima esperienza repubblicana italiana ma anche quella del paese post-unitario, coincidendo piuttosto con la parabola di lunga durata della Roma capitale universale della Cristianità. I Caetani erano infatti una delle tre grandi famiglie feudali che, a partire dal X secolo, si spartirono le regioni del Lazio. Quando nel 1294, dopo il *gran rifiuto* di Celestino V, Benedetto Caetani fu eletto al soglio pontificio col nome di Bonifacio VIII, le sorti della famiglia – cui il pontefice concesse vasti territori nelle pianure pontine tra Sermoneta, Ninfa e San Donato – ascesero bruscamente, rendendola una delle più solide e abbienti dello Stato della Chiesa per i secoli a venire.³

In questa prospettiva secolare, tuttavia, la storia moderna dei Caetani, quella che ci permette di capire l'antropologia e le contaminazioni culturali entro cui decifrare la figura di Lelia, può essere ripercorsa più da vicino a partire dalla figura di suo bisnonno Michelangelo, tredicesimo duca di Sermoneta (1804-1882)⁴. Liberale moderato sotto Pio IX, dopo la presa di Porta Pia fu nominato presidente della Giunta di Governo provvisoria, guidando la deputazione che portò nelle mani di Vittorio Emanuele II, a Palazzo Pitti, i voti del plebiscito capitolino, consegnando simbolicamente la città di Roma alla sua storia di capitale dell'Italia unificata. Legato da importanti amicizie ad artisti ed intellettuali dell'epoca (Chateaubriand, Stendhal, Longfellow, Liszt, Balzac, Mommsen, Gregorovius) e a sua volta artista (si formò negli studi di Thorvaldsen e Tenerani), approdò all'atelier di oreficeria dei Castellani per la cui manifattura – universalmente rinomata – disegnò molti dei celebri gioielli in stile antico oggi conservati al Museo nazionale etrusco di Villa Giulia.⁵ Sposando la polacca Calixta Rzewuska, pronipote di Jan Potocki e figlia del celebre proto-orientalista Seweryn Rzewuski, diede avvio a una tradizione di matrimoni internazionali che contribuirono in maniera decisiva a infondere alla tradizione familiare quell'ampiezza di orizzonti culturali che garantì ad essa una sorta di immunità dal fatale provincialismo cui quasi tutto sembrava destinato, a Roma, all'indomani della normalizzazione nazionale.

Al successivo passaggio generazionale fu il suo primogenito Onorato⁶, nonno di Lelia e quattordicesimo duca di Sermoneta, a rilanciare e consolidare questo respiro cosmopolita del tessuto familiare. Vissuto per diversi anni in Inghilterra per il perfezionamento dei suoi studi, nel 1867 sposò a Londra Ada Bootle-Wilbraham, figlia di Lord Skelmersdale, conte di Lathom, e figura leggendaria dell'alpinismo pionieristico ottocentesco.⁷ Stabilitosi a Roma, Onorato fu prima deputato del Regno, e infine senatore, dal 1872 fino alla sua morte, assumendo dal 1890 al 1892 la carica di Sindaco di Roma. Parallelamente, fu impegnato presidente della Società Geografica Italiana di cui valorizzò fortemente la missione scientifica e divulgativa, contro l'immagine di opaco filocolonialismo invalsa alla fine del mandato di Cesare Correnti, suo fondatore. Due bei ritrat-

ti, uno di Franz von Lenbach⁸ e uno di Giacomo Balla⁹, descrivono le caratteristiche fisiche, longilinee ed affilate, distintamente severe, comuni a molti membri della famiglia e di fatto giunte fino a Lelia.

Dei sei figli di Onorato e Ada, raffigurati “in batteria” in una allegria fotografia databile al 1914-15, il primogenito Leone Caetani (1869-1935)¹⁰ – tra i maggiori islamisti della sua epoca – è ancora oggi celebre in questo campo come autore degli *Annali dell'Islam*, ciclopico atlante culturale basato su tutte le fonti fino ad allora edite o accessibili, collazionate con la più autorevole letteratura contemporanea in altre lingue grazie a una squadra di studiosi e collaboratori che per anni lavorò alle dirette dipendenze di Leone nel palazzo romano delle Botteghe Oscure.¹¹ Fallito il suo matrimonio con Vittoria Colonna, divenuta nel 1916 amante di Umberto Boccioni¹², e lui stesso legatosi contemporaneamente all'artista Ofelia Fabiani, decise nel 1923 di lasciare l'Italia, in difesa della sua unione non riconosciuta in Italia e in considerazione anche dell'ostilità del nuovo regime nei confronti del suo orientamento liberal-democratico e socialista (fu strettissimo amico di Bissolati e Salvemini). Visse a Vernon, presso Vancouver, nella British Columbia, fino alla morte e lì crebbe sua figlia Sveva, tornando periodicamente in Europa senza mai più valicare la frontiera italiana¹³. Mantenne viva, tuttavia, la sua voce critica verso il regime fascista, esprimendo da storico e da intellettuale un'aperta polemica culturale contro la politica colonialista di Mussolini il quale nel 1935, a pochi mesi dalla morte, ne ordinò l'espulsione dai Lincei, privandolo altresì della cittadinanza italiana.

Il secondogenito di Onorato e Ada, Roffredo Caetani (1871-1961)¹⁴, ultimo duca di Sermonea e padre di Lelia, ebbe anche lui l'opportunità di crescere bilingue, parlandosi in casa tanto l'italiano come l'inglese. Tuttavia, l'educazione che ricevette Roffredo fu assai diversa da quella impartita a Leone, di due anni più grande. Diversamente da questo, infatti, Roffredo non sedette mai sui banchi di scuola, avviato all'educazione musicale attraverso precettori privati che lo educarono a casa, nel palazzo di Botteghe Oscure. Tenuto a battesimo da Franz Liszt, frequentatore abituale di casa Caetani durante i suoi anni romani il quale raccomandò ai genitori di far studiare musica al ragazzo per col-

tivare una propensione giudicata fuori dal comune, Roffredo studiò pianoforte con Giovanni Sgambati e composizione con Cesare De Sanctis, introduttori in Italia dello stile e della tecnica trascendentali fondate sul pianismo lisztiano e su un progressivo superamento del tonalismo armonico ottocentesco. In questo solco di cultura, aggiornata sugli esiti tardo ottocenteschi del Romanticismo, proseguì gli studi a Berlino e poi a Vienna, con Brahms. Nel 1902, a Bayreuth, incontrò la Contessa Greffulhe – mitica animatrice dei salotti culturali parigini, tra le ispiratrici della proustiana duchessa di Guermantes – che divenne sua strenua protettrice, sostenendo le spese di rappresentazione delle sue composizioni (a Parigi, Londra e negli Stati Uniti). Fu lei, poco dopo, a condurlo in Francia verso la cui cultura musicale, rinnovata da César Franck, Roffredo aveva interesse a proiettarsi dopo l'esperienza tedesca.¹⁵

Marguerite, the original bachelor

A Parigi Roffredo conobbe la sua futura moglie, l'americana Marguerite Chapin (1880-1963)¹⁶, figura assolutamente cruciale per la formazione di Lelia e più in generale per una moltiplicazione delle ramificazioni culturali della famiglia, sulle quali seppe innestare esperienze cosmopolite di flagrante attualità e di formidabile prestigio. Marguerite, era nata a Waterford, nel Connecticut, in una agiata famiglia di possidenti originaria del New England ma crebbe a New York, nella casa di famiglia sulla trentasettesima strada. Benché sua madre, la francese Lelia Gibert, fosse scomparsa quando Marguerite era ancora molto giovane, l'indirizzo europeo della sua educazione fu determinante per il destino della figlia. Nel 1902, infatti, alla morte del padre e subito dopo aver preso possesso di un'eredità assolutamente cospicua, Marguerite si trasferì a Parigi per studiare canto presso Jean de Reszke, acclamato tenore polacco naturalizzato francese, ispiratore di Massenet e Meyerbeer e indimenticabile primo interprete delle loro opere più note. Reszke aveva cantato stabilmente al Metropolitan per quasi dieci anni consecutivi, dal 1891 al 1901 ed è verosimile che Marguerite l'avesse conosciuto e frequentato già a New York. Introdotta dall'ambiente familiare materno, Marguerite si integrò rapidamente in quella parte dell'alta società parigina più sofisticata culturalmente, legandosi alla cerchia

dei principi Bibesco e diventando ospite fissa di Natalie Barney, nel suo trasgressivo salotto letterario della Rue Jacob dove crebbe un'intera generazione di modernisti.

Questo status di giovane donna cosmopolita, colta, emancipata e sentimentalmente indipendente ("The original bachelor" l'aveva soprannominata il "New York Times")¹⁷, quintessenza delle eroine di Henry James, traspare con evidenza dal celebre dipinto di Vuillard che nel 1910 la ritrae – già trentenne – nel suo confortevole appartamento parigino al 110 di Rue de l'Université, nell'anno del suo incontro con Roffredo (era da poco passata alla pulsante rive gauche dopo anni trascorsi in un grande appartamento sugli Champs Élysées)¹⁸. Facilitato da George de Bibesco, contiguo alle Contessa Greffulhe, l'incontro avvenne durante una rappresentazione all'Opéra e Marguerite riferisce di un'intesa immediata ("we became engaged in about a minute"). Le nozze, per le quali lo stesso Roffredo compose la marcia d'ingresso, furono celebrate l'anno successivo a Londra, presso la Royal Spanish Chapel di St James's Palace in una cornice intenzionalmente principesca, sia per il parterre di invitati che per il fasto del ricevimento, e non mancarono di suscitare ampio rilievo giornalistico tanto in Europa come in America ("US Heiress Becomes Bride of Italian Prince in Brilliant Ceremony" "Miss Chapin Becomes a Princess Tomorrow in London"; "Miss Chapin to Wed an Italian Prince").¹⁹

Ritorno al Ponto

Lo scoppio della prima guerra mondiale costrinse Leone Caetani a partire per il fronte proprio mentre le condizioni di salute del patriarca Onorato si andavano indebolendo; ciò spinse Roffredo a interrompere la brillante vita parigina e a rientrare in Italia con la famiglia (nel 1913 era nata Lelia e due anni dopo il secondogenito Camillo) per contribuire alla gestione dei possedimenti del casato. Potremmo immaginare che per la cosmopolita Marguerite, cresciuta nella vertiginosa mondanità parigina della Belle Époque, l'impatto con il "buio e lugubre" Palazzo di Via delle Botteghe Oscure, e ancor più con le atmosfere malariche delle pianure pontine fosse opprimente e insopportabile come lo era stato, poco tempo prima, per sua cognata Vittoria Colonna.²⁰ Al contrario, tutto porta a pensare che la personalità intelligente e indi-

pendente di Marguerite le consentì da subito di entrare in sintonia con quello scenario per lei radicalmente nuovo, stabilendo con quel paesaggio un rapporto sentimentale ed estetico capace sia di assimilarne la dimensione storica, sia di trasfigurarne i tratti spirituali, riplasmandolo in funzione della propria esperienza.

Non si trattava di uno scenario qualunque ma di un paesaggio precisamente connotato. Se nella prima parte del XIX secolo l'immagine letteraria e figurativa di Roma aveva dapprima coinciso con quella della sua grandezza antica, simboleggiata dalle vestigia del suo passato glorioso, per poi sovrapporsi con il suo impianto paleocristiano, dopo il 1849 scrittori e artisti – soprattutto non italiani – si orientarono sempre più a rappresentare brani di paesaggio della campagna laziale o della costa tirrena meridionale, da Anzio al Circeo, per esprimere la nostalgia ma anche l'incanto di una classicità da recuperare al di là delle stesse origini di Roma, nelle regioni del mito.²¹ E' il momento dei Deutsch-Römer, dei britannici Leighton, Mason, Howard, dell'afflusso sistematico di pittori e scultori americani. "Questa città sublime, ma moribonda, è – sorprendentemente – un luogo di libertà per gli stranieri, che la vogliono proprio così, fuori dal mondo. Libertà interiore ed esteriore, per vivere la colta malinconia alla Chateaubriand, o un turismo come condizione esistenziale, o una bohème ante litteram".²² E' così che percepirà la città e il paesaggio circostante un'intera generazione di cosmopoliti romani, dagli inizi degli anni Cinquanta dell'Ottocento, fino alla fine del secolo e all'interruzione della guerra. Leighton, Mason, Costa, Böcklin, Feuerbach, il russo Ivanov, seguita via via dalle leve più tarde: i tedeschi Lenbach, von Marées, von Hildebrandt, Preller, Thoma, gli americani Page, Church, Rogers, Inness, Anna Whitney, Campan, Vedder, ultimi, i pittori inglesi di paesaggio della cosiddetta 'scuola etrusca' sulla quale forte sarà l'influenza di Costa. E fu infatti proprio Costa a far parte dell'ambiente anglosassone del sentimento panico del paesaggio tirrenico a sud di Roma, abitato da una folla invisibile di fantasmi della storia e del mito, riconoscibile nella maniera e nel repertorio di Böcklin. Ma sarà il prussiano Ferdinand Gregorovius, intimo di casa Caetani, colui che, da storico liberale e da scrittore romantico, ad interpretare più intensamente in chiave letteraria il carattere del paesag-

gio pontino al momento della fine dell'ancien régime²³. La prima estate dopo il suo arrivo, avendo negli occhi le paludi pontine immerse in un mare di fiori, scrisse che "la vista del Capo di Circe è magica". L'emozione suscitata da questo paesaggio ancestrale e omerico gli detterà gli *Idilli delle spiagge latine* (1854), una delle più intuitive interpretazioni letterarie dei territori *Caietani* dove Marguerite approdò da giovane madre e dove Lelia conobbe il mondo durante la sua prima infanzia, introiettandone definitivamente tanto il peculiare lirismo quanto la valenza metastorica.

*"Né Poussin, né Claude, né Salvator Rosa sarebbero certo qui venuti a trarre per le loro marine l'ispirazione. Nulla vi ha qui di epico, di eroico, di grandioso, di ardito, di fantastico. Tutto v'è ampio, largo, indeciso, ma pacifico, pieno di dolcezza, idillico insomma (...). Quale pace scende negli animi nella solitudine di questo mare! Quella linea fine e dolcissima della spiaggia che si prolunga per miglia e miglia e si perde poi nei vapori, (...) quel superbo Capo di Circe, che emerge dal mare come un'isola e splende come un magico e grandioso zaffiro, quella lontana e piccola isola di Ponza, di cui le vette sorgono dalle onde quale corolle di fiori, quelle cento piccole vele che vanno, vengono, compaiono, spariscono; quel canto melanconico dei pescatori, quel suono di flauti e di arpe, tutto ciò fa sì che se al di fuori rintronasse il mondo intero del rombo del cannone, dello scoppio delle granate, qui non giungerebbe l'eco più lieve".*²⁴

Non arrivò in effetti che una lontana eco dei disastri della guerra negli anni che Roffredo e Marguerite, insieme a Lelia e Camillo, trascorsero nei possedimenti pontini, immersi nelle atmosfere sospese e senza tempo di quel territorio. Furono anni felici e sia Marguerite che – più istintivamente – la giovane Lelia impararono a sentirsi parte di quei luoghi affacciati sulla grande pianura allora boschiva e paludosa che da Terracina giungeva fin quasi a Nettuno, con le vaste fioriture di ciclamini, le spiagge incontaminate e le enormi distese di acqua e di canneti, di stagni coperti di ninfee, di voli di oche selvatiche e di fagiani. Ciò prima che la bonifica degli anni Venti ne cambiasse i connotati poco a poco, aprendo la strada alle snaturanti trasformazioni, quando non devastazioni, che Lelia tentò di contrastare durante tutto il corso della sua vita tanto con un vigoroso impegno civile quanto con la sua più silenziosa testimonianza di artista.²⁵

Villa Romaine 1919-1932

Alla fine della guerra, riassettate le condizioni patrimoniali del casato e redistribuiti i beni a seguito della morte di Onorato (1917), Roffredo e Marguerite tornarono a vivere stabilmente in Francia coi due bambini, trasferendosi a Versailles in una sontuosa dimora, acquistata nel 1919 e patriotticamente denominata Villa Romaine. Lui riprese a lavorare alle sue composizioni (nel 1926 terminò il suo capolavoro, l'opera *Hypatia*, rappresentata per la prima volta a Weimar con ampia risonanza internazionale) mentre Marguerite rinsaldò velocemente le sue relazioni sociali, dando vita – segno dei tempi ma anche di una maturata propensione personale – a un salotto ora decisamente più orientato alla letteratura e all'arte che non alla pura mondanità. Marguerite stabilì un giorno di ricevimento quindicinale, a domeniche alterne, offrendo un pranzo al quale seguiva un pomeriggio di conversazioni. Tale appuntamento si trasformò velocemente in uno dei più noti ritrovi culturali parigini, frequentati da un'élite presto assunta a olimpo artistico, musicale e letterario dell'epoca: Joyce, Stravinsky, Paul Valéry, Gide, Braque, De Falla, Colette, Picasso, Claudel, Valéry Larbaud, St. John Perse... Fu a partire da questi incontri che Marguerite decise di dare forma compiuta agli scambi intellettuali che avevano luogo nella sua casa, dando vita alla rivista *Commerce* (il commercio delle idee, appunto), una delle più colte e raffinate pubblicazioni letterarie periodiche del suo tempo. Il primo numero di *Commerce* uscì nel 1924, lo stesso anno del Manifesto del Surrealismo.²⁶ La direzione fu affidata a Larbaud e Valéry con Léon-Paul Fargue. Ma per gli otto anni della rivista, più dei tre direttori fu Marguerite stessa a determinarne gli indirizzi e a impostarne i criteri di qualità, con l'aiuto anche di Saint John Perse e di Jean Paulhan, direttore a sua volta della *Nouvelle Revue Française* fondata da Gide. Il suo nome, tuttavia, non apparirà mai nei frontespizi.

Commerce fu una rivista insolita in tutti i suoi aspetti: senza programmi né proclami; assenti la critica, le cronache, le polemiche e perfino ogni allusione all'attualità. "I am terribly anti-poetry critics and criticism", confessò anni dopo a George Plimpton quando questi le chiese consiglio al momento di fondare *The Paris Review*.²⁷ Solo testi, di poesia e di prosa, tutti di grande qualità e di forma perfetta (Joyce, Kafka, Pasternak,

Woolf, Artaud, Breton, Aragon, Ponge, Michaux, Eliot, Mandelstam e molti altri). Non si trattava tuttavia di una semplice raccolta o di una antologia. Attraverso i testi pubblicati, la rivista esprimeva una critica indiretta e una poetica implicita. Georges Limbour, poeta surrealista, definì la rivista “un luogo di riconciliazione”: tra contemporanei nemici (Surrealisti/anti-Surrealisti) e tra epoche lontane tra loro (si era alla fine della Querelle degli antichi e dei moderni). L'idea attorno alla quale si costruiva il senso della rivista era quella nietzschiana della “inattualità”; si trattava di “*soustraire les vivants à leur mouvements historiques*” per portarli alla “*confusion d'un temps anonyme, égalitaire et fabuleux*”.²⁸ Un luogo dove gli scrittori del ventesimo secolo potevano incontrare Cardan, Coleridge, Eckhardt, Ghazali, Pushkin, Nietzsche, Leopardi... Non un'antologia composta per puro e semplice godimento edonistico ma rispondente a un'idea di lettura intesa come *incitazione*. *Commerce* uscì fino al 1932, mantenendo fino a quel momento tutto il rigore delle scelte di Marguerite. Avviata negli anni della sperimentazione, della fiducia nella fine delle guerre devastatrici, del cosmopolitismo che ampliava gli orizzonti e moltiplicava gli spazi, la rivista cessò di esistere nel momento in cui l'Europa si costellava di presagi sinistri totalitari di fronte ai quali essere *inattuali* diventava ormai impossibile. D'altra parte, la crisi economica americana aveva ridotto severamente le rendite finanziarie di Marguerite e la rivista dovette chiudere, mentre la famiglia decideva di lasciare Villa Romaine e rientrare nuovamente in Italia.

Due ritratti parigini e la formazione di Lelia

Insieme a qualche fotografia, non molte per la verità, sono due piccoli ritratti dipinti che ci aiutano ad avanzare qualche congettura sulla figura e la personalità di Lelia negli anni della sua prima formazione parigina. Del resto, a fronte della scarsissima letteratura a lei dedicata e nelle more dell'accessibilità ai suoi archivi privati, sono ancora scarsi i dati regestuali cogenti su cui comporre una cronologia biografica dettagliata. Il primo di questi dipinti la raffigura verosimilmente all'età di quattordici o quindici anni e fu dipinto da André Derain, nello stile agile e sommario, dalle pennellate fluide e marcate, proprio dei suoi piccoli formati datati alla seconda metà degli anni Venti.²⁹ Il secondo fu

commissionato da Marguerite a Gino Severini ed è riferibile al 1930-31 (con un ante-quem dato dalla presentazione del dipinto alla mostra monografica di Parigi del 1931, dove fu esposto insieme a quello, del tutto analogo, che ritraeva la figlia del pittore ma significativamente intitolato *Hommage à Fouquet*)³⁰; vi si rivela con pienezza l'avvenuto approdo ad una sponda dichiaratamente classicista al termine del percorso di ritorno all'ordine del pittore iniziato alla metà degli anni Dieci. L'aria concentrata, l'espressione matura e consapevole, rendono difficile pensare a una ragazza di diciotto o diciannove anni, ovvero l'età che doveva necessariamente avere all'epoca della posa. Ma se in una certa misura tale adulta compostezza è inevitabilmente da ricondurre alla forzatura classicista del pittore, si è tentati di leggerla anche come dato identificativo della personalità del ritrattato: una giovane ragazza, certamente aggraziata ma più distinta che bella, la cui infanzia era trascorsa tra le ponderose memorie famigliari di un palazzo romano e l'incanto ancestrale e selvaggio dei paesaggi pontini, poi educata a Parigi all'ombra di due genitori di grande e probabilmente soggiogante personalità, con l'opportunità di osservare e conoscere da vicino, nella naturalezza di abitudini quotidiane, i protagonisti della vita culturale del suo tempo, ma forse senza quella graffiante forza caratteriale che le avrebbe consentito di appropriarsi di quei valori in funzione di un obiettivo personale, se non intimo e privato. Una ragazza beneficiata di un irripetibile osservatorio sul mondo, consapevole della sua posizione ma come intimidita dalla pienezza delle biografie genitoriali, tanto da relegarsi all'ombra del ruolo di riservata testimone piuttosto che di protagonista impaziente di affrontare le sfide offerte alla sua generazione. Le mancava, forse, il pragmatico attivismo americano della madre così come la regale e a tratti un po' frivola autoreferenzialità sociale del padre.

Ma quale fu l'educazione di Lelia? Possiamo essere certi che questa fosse a cuore di Marguerite, fino a farne il punto centrale della necessità di tornare in Francia dopo gli anni della guerra. Ma se per il secondogenito Camillo, destinato alla successione del casato paterno e proiettato verso un percorso di studi britannico, Marguerite non aveva dubbi sulla tradizionale carriera di studi della classe dirigente anglosassone, affidandosi per questo agli orientamenti e al con-

siglio di suo cugino Thomas Stearn Eliot per l'individuazione di un istitutore britannico in grado di attrezzare adeguatamente il ragazzo in vista dell'ingresso "in the Oxford vortex",³¹ per la sua figlia femmina – evidentemente già proiettata verso il mondo dell'arte – dovette ritenere più che sufficiente il proprio discernimento, le proprie relazioni e la qualità dell'offerta formativa parigina. In questo senso, Lelia finì per assimilare con perfetta naturalità la lezione che l'osservatorio privilegiato in cui era collocata le consentiva di ricevere.

In primo luogo, come retroterra ineludibile della cultura visiva di Lelia, va considerata la poetica Nabis, i cui esiti più maturi costituirono la cornice figurativa entro cui la vita e la personalità stessa di Marguerite si dispiegarono dal momento del suo arrivo a Parigi, tra post-impressionismo, post-simbolismo e decorazione. Vuillard, in primis, che a Marguerite fu legatissimo e che ne plasmò l'immagine di giovane donna indipendente e cosmopolita;³² Bonnard, forse il primo maestro di Lelia, anch'egli autore nel '13 di un ritratto della Principessa di Bassiano³³ (così Marguerite si faceva chiamare a Parigi dopo il matrimonio); Serusier, la cui matrice stilistica, intimista, decorativa e bidimensionale è ad ogni evidenza alla base della prima opera pittorica nota di Lelia, quella *Figura con ombrello* "painted by Lelia when young before 1930"³⁴ che Roffredo conservò sempre nel suo studio.

Ma se questa componente, pur ancora presente nel panorama parigino degli anni Venti, dalla fine della guerra in poi fu considerata come una sopravvivenza, la cultura artistica contemporanea che Lelia aveva a disposizione "in casa" si qualificava in modo decisamente meno precisabile rispetto a quella letteraria e musicale, così al centro della vita dei suoi genitori. Come ha riconosciuto coraggiosamente Jean Clair, "cette double décennie, entre les deux guerres, reste à bien des égards une nébuleuse insaisissable à l'historien de l'art. D'une côté, on y patauge dans une postérité qui se survit et que le rapper è l'ordre ne suffit pas à revigorer; les grands mouvements de l'avant-guerre, post-impressionisme, post-fauvisme, post-cubisme, se prolongent sous des forms souvent apprivisées ou édulcorées. D'une autre côté, bien peu d'innovations. Le seul mouvement nouveau d'importance sera le surréalisme. Mais quel que soit son retentissement, il ne sera jamais assez

grand pour occuper tout le champ artistique de ces années-là".³⁵

Ma se l'articolazione dei movimenti artistici, in quello spazio di tempo, è inafferrabile e controverta, restano tuttavia sul panorama francese, e tutto a vantaggio di Lelia che poté incontrarle e osservarle da vicino, le grandi individualità. Prime tra tutte Picasso, assiduo di Villa Romaine, il cui momento neoclassico corre parallelo a quello di Carrà, di Valori Plastici, di Severini e Casorati, benché certamente giocato con maggiore tempestività, vitalismo e autorevolezza di qualsiasi altro. Vi è poi, soprattutto, Derain, la cui contiguità con la famiglia fu ancora più stretta e duratura. Con il suo precoce voltafaccia alle avanguardie agli inizi degli anni Dieci, egli elaborò una formula figurativa fuori dal tempo che Apollinaire con straordinaria perspicacia critica giudicò "impregnata di quella grandezza espressiva che si potrebbe definire antica" (1916) e di cui persino Breton, portato dalle sue posizioni estetiche a rifiutarne i fondamenti, riconobbe la profonda fascinazione. Derain ha esattamente vent'anni quando inizia il secolo e i suoi amici sono già Matisse e Vlaminck, i due poli opposti con cui stabilisce la relazione triangolare che dà origine al Fauvisme. In queste coordinate, una delle serie più belle della pittura fauve, in effetti, è quella dipinta da Derain a Londra, l'anno seguente: vedute del Tamigi e scene di parchi e strade il cui senso figurativo dovette molto presto entrare in circolo nelle vene di Lelia.³⁶ Nel 1920, poi, nel quarto centenario della morte di Raffaello, realizzò il fatidico viaggio a Roma per ritrovare, sulle orme di Poussin e Corot, la fonte antica e classica della pittura. Un viaggio che negli anni del modernismo venne considerato un'apostasia, generatore di un'evoluzione sconfessata poi dalla maggioranza della critica e dei vecchi ammiratori. Ma se il suo ritorno solitario al museo rimase incomprensibile ai più nel suo paese, e benché la sua situazione restasse marginale nel panorama dell'arte francese contemporanea, il suo esempio sarà tuttavia continuamente evocato dalle altre scuole europee, in particolare italiane (sarà a lui che Carrà dedicherà il primo numero di Valori Plastici).³⁷ Del tutto comprensibile, in questo senso, risulta la sua piena cittadinanza nel cenacolo di Villa Romaine, in seno agli intellettuali di *Commerce* e alla loro idea di una necessaria inattualità.³⁸

La terza grande personalità artistica che si af-

faccia allo scenario parigino alla fine degli anni Venti è quella di Balthus, la cui maniera dovette sconcertare l'ambiente francese, tranne quei pochi chiaroveggenti – Artaud in primis – in grado di riconoscerne e decifrarne il genio.³⁹ L'aura di mistero creata ad arte sulle sue origini, sul suo nome e sulla sua formazione, hanno costituito un pretesto di comodo della sua presunta indecifrabilità critica; ma la sua storia, da inserire nel clima intellettuale della Mitteleuropa di provenienza, il suo gusto per la cultura anglosassone e, infine, il magistero ricevuto dai maestri italiani nel suo primo viaggio del 1927 (Piero della Francesca ma anche i maestri di Novecento), collocano anche lui in una rinnovata corrente di scambi nord-sud, con l'Italia e la tradizione classica in una posizione di rinnovata centralità.⁴⁰ Non stupirà, del resto, il fatto che al momento di giungere in Francia egli riconoscesse in Derain, appena tornato dal suo pellegrinaggio romano e definitivamente qualificato in Francia ormai come figura criticamente scomoda e controcorrente, l'artista a lui più prossimo spiritualmente.⁴¹

Une spilungona. Lelia alla metà degli anni Trenta

È soprattutto a Balthus che Lelia deve la sua personale popolarità. Fu lui nel 1935 ad immortalare la figura nel celebre, eccentrico ritratto oggi conservato al Metropolitan Museum di New York⁴² e incluso in tutte le grandi monografiche dedicate all'artista, in Asia, Europa e America. Presentato per la prima volta a New York nel 1938 da Pierre Matisse, il ritratto rivestì una certa importanza per il pittore che in una lettera ad Antoinette de Watteville, sua futura moglie, si sofferma sul tema di questo ritratto, definendo la sua modella – con espressione impertinente ma efficace – “una spilungona, parecchio più alta di me, poco aggraziata ma dal viso non privo di un certo stile, molto sedicesimo secolo italiano”⁴³. E possiamo bene immaginare che questo nesso non fosse generato da un confronto filologico con le forme rastremate di un Rosso, di un Salviati o di un Parmigianino, quanto da una lettura in chiave anamorfica e manierista della longilinea figura di Lelia condotta liberamente dallo sguardo tassonomico dell'artista.

Il dipinto, che ad evidenza la ritrae nei giardini degli Champs-Élysées vicino ai quali i Caetani

avevano mantenuto una residenza,⁴⁴ testimonia della continuità della presenza della famiglia in città anche dopo il definitivo rientro in Italia, avvenuto nel 1932 in corrispondenza della chiusura di *Commerce*. Anche se Balthus, di cinque anni più anziano di Lelia, ha l'aria di descriverla come una persona incontrata e osservata per la prima volta, è verosimile che la madre dell'artista, Baladine Klossowska, o suo fratello Pierre, fossero già da tempo entrati in contatto con i Caetani attraverso la condivisione di molte amicizie della cerchia di *Commerce*: Gide, di cui Pierre era all'epoca assistente, Paulhan, Cocteau, Marquet e, infine, lo stesso Bonnard, amico di Baladine, cui già nel 1924, a sedici anni, Balthus aveva mostrato i propri disegni.⁴⁵ Del resto sono proprio Bonnard e Marquet a costituire i riferimenti più plausibili per interpretare la serie di piccoli dipinti ambientati nei giardini del Luxembourg e realizzate da Balthus tra 1928 e 1930;⁴⁶ in queste scenette di genere le prime affermazioni della sua peculiare poetica e delle sue predilezioni tematiche vengono declinate in un contesto di riferimento post-impressionista e post-fauvista che mi pare coincida sostanzialmente con quello da cui prese le mosse Lelia all'inizio del suo percorso di pittrice.

Se i confini tra la fine del suo apprendistato e l'inizio di un percorso autonomo restano incerti, sappiamo che intorno alla metà degli anni Trenta Lelia dipingeva già regolarmente, avendo come soggetto il mondo che vedeva e a cui era legata, viaggiando insieme alla madre tra Roma e la campagna pontina, dove era tornata a risiedere, Parigi, dove Marguerite aveva mantenuto un comodo appartamento e altre piccole proprietà, la Svizzera, adorata da Roffredo che nei pressi di Pontresina aveva acquistato un cottage per le vacanze, e Londra, città con la quale i Caetani non avevano mai interrotto il loro legame privilegiato.⁴⁷ Si tratta, con poche eccezioni, di vedute urbane e paesaggi riprodotti con maniera talvolta fedele e talvolta più libera, e rappresentati con quell'ingenuità già passata in giudicato nella cultura post-impressionista e dunque ampiamente legittimata nel contesto del gusto di quegli anni.

Al suo esordio pubblico presso la Galerie Léon Marseille di Parigi, nel 1934, Lelia fu presentata da Vuillard.⁴⁸ Non sorprende che per tenere a battesimo quella “adolescente silenziosa” fosse stato scelto come ‘padrino’ il pittore – allora

sessantaseienne – che incarnava le glorie del post-impressionismo entro cui si era forgiata Marguerite; semmai, suona come uno stanco *common place* l'automatica rievocazione dell'orizzonte culturale materno e del clima intellettuale di Villa Romaine quando ancora nel 1948, nel presentare i lavori di Lelia ormai trentacinquenne in occasione della mostra presso la prestigiosa Galerie André Weil, André Dunoyer de Ségonzac ricorre a quel repertorio di nomi e di riferimenti come unica chiave critica per interpretare la sua pittura.⁴⁹

Per quanto il legame con la madre fosse strettissimo, certamente generatore di una qualche forma di sudditanza intellettuale, è la pura e semplice specificità generazionale di Lelia che ci costringe *as a matter of fact* allo sforzo di leggere il suo lavoro degli anni Trenta e Quaranta anche nella parte, grande o piccola che sia, che sfugge all'universo materno. In questo senso, non sembra improprio evocare alcune figure non documentate nello stretto network relazionale di Marguerite ma ugualmente utili a spiegare il posizionamento di Lelia rispetto ad un generico *air du temps*. Penso in primo luogo all'orizzonte critico di Waldemar-George che alla fine degli anni Venti aveva promosso vigorosamente gli Italiens de Paris, tra cui Severini, invocando la funzione realista/classica/mediterranea come antidoto al vacuo formalismo onirico dei surrealisti; e che poi negli anni Trenta sosterrà, entro la cornice un po' frastagliata dei movimenti neo-umanisti, figure come Christian Bérard (talvolta accomunabile a Lelia sulla base di un comune denominatore post-fauve rappresentato da Dufy), Léon Zack, Eugène Berman.⁵⁰ Ma non credo sia improprio evocare anche artisti più vicini alla generazione di Lelia come Henri Jannot (n. 1909) o Georges Rohner (n. 1913), legati alla breve esperienza movimentista di Forces nouvelles (1935-1942), sostenitori di una nuova figurazione 'di resistenza' che rinunciava a dare all'arte i compiti e le intenzioni ulteriori proprie dei movimenti formalisti⁵¹. Persuasi che la loro attitudine, nel contesto storico tra le due guerre, rappresentasse la più audace delle proposte, che la modernità non risiede nel formalismo, i pittori di Forces nouvelles si opposero con veemenza all'Impressionismo (considerato «l'ennemi public numéro 1»), al Surrealismo o al Cubismo. Propugnando un ritorno al disegno e al mestiere ispirato ai maestri antichi, da

Georges de la Tour ai Le Nain, o al classicismo degli anni Venti.

E' proprio questa attitudine antiformalista, a mio parere, a qualificare l'assimilazione da parte di Lelia di artisti post-fauvisti come Derain, Camoin e, in misura preponderante, Marquet, pur nella complessità degli scambi, indecifrabili al netto del dare e dell'avere, che caratterizza l'albero genealogico dei molti Realismi attivatisi in Europa tra il terzo e il quarto decennio del ventesimo secolo; una genealogia raddomanticamente intuata da Jean Clair all'alba dei nuovi studi sul realismo novecentesco mondiale, "entre révolution et réaction".⁵²

Albert Marquet, in effetti, è la tra le figure chiave per decifrare il senso dell'arte di Lelia Catani. Pittore riconoscibilissimo, prolisso ma fedele a una linea tematica rigorosa, presentato nelle grandi collezioni europee e americane sempre un po' al margine, come se non fosse mai chiara l'esatta collocazione in cui inserirlo, "Marquet pourrait rapidement passer pour un peintre officiel, archétype de l'académicien des années 1930, à la modernité retenue. Fauve aux cotés de Matisse, Marquet n'en fut en effet pas le plus rugissant".⁵³

Proprio come Lelia, Marquet fece del paesaggio uno dei soggetti principali della sua arte: un tentativo incessante, fino a rasentare la monotonia, di rappresentare un mondo esteriore da un punto di vista discreto da cui vedere senza essere visto. Il suo minimalismo, l'economia di mezzi cui ricorre per il suo mestiere, i suoi schemi ripetitivi e un po' seriali hanno generato spesso una lettura riduttiva e banalizzante della sua opera, evidenziandone la carenza di personalità stilistica ed accentuando quindi la sua dimensione post-fauvista; mancando però di cogliere il vero carattere di quella proposta figurativa, ovvero quello di un'arte pronunciata 'in sordina' e intesa come operazione di riduzione (dei mezzi, dei punti di vista, dei soggetti)⁵⁴, come ben intuito da Georges Limbour che alla morte dell'artista giudicò le sue opere "plutôt bien disposées que construites, apparemment dépourvues de lyrisme, mais riches d'émotion secrète, parfois mélancolique."⁵⁵ Parole che mi parrebbe davvero semplice trasferire pedissequamente alla pittura di Lelia.

Le trame artistiche e culturali che Lelia ha assimilato a Parigi tra anni Venti e Trenta, tuttavia, non esauriscono lo spettro dei suoi riferimenti

figurativi. Significativa, infatti, fu la parallela immersione nell'universo artistico italiano, entro cui le correnti realiste avevano avuto uno sviluppo assai più organico e strutturato rispetto a quanto avvenuto in Francia. E benché alla cultura visiva di Lelia sia mancata sempre quella dimensione di sospensione narrativa, congelata e stranianti che in Italia ha fatto virare molta della pittura di figurazione verso le variegaste istanze del cosiddetto Realismo magico, gli esiti formali del linguaggio realista italiano tra le due guerre, dai ritorni all'ordine classicisti di Novecento fino all'anti-retorica della Scuola romana, dovettero tutti formar parte di uno scenario visivo e culturale certamente interessante, oltre che familiare, per la nostra artista.

Una volta di più, non fu estranea alla creazione di questo osservatorio la vocazione di promotrice delle arti irrefrenabilmente manifestata dalla madre. Marguerite, infatti, già dal 1934 (a soli due anni dalla dolorosa chiusura di *Commerce*) aveva fondato insieme ad Alice Garrett, moglie dell'ambasciatore americano in Italia da lei frequentata a Roma, *Les amis de l'art contemporain*, un'associazione benefica avente come scopo il sollevare gli artisti dalle spese delle esposizioni e la creazione di un contatto efficace tra essi e il mercato. Pur avendo sede a Parigi, solidamente fondata sull'autorità di un comitato d'onore ufficiale che includeva i soliti Valéry, Vuillard, Bonnard e Dunoyer de Segonzac, l'associazione si fondava sulla relazione tutta romana tra Marguerite e la Garrett;⁵⁶ e se il programma delle mostre realizzate tra 1934 e il 1935 risulta ampiamente internazionale, come da statuto, il gruppo degli artisti italiani è particolarmente nutrito e vede rappresentati molti dei nomi che avrebbero determinato gli indirizzi dell'arte nazionale nello scorcio del decennio: Afro, Biondi, Cagli, Capogrossi, Casorati, Colacicchi, Fazzini, Ferrazzi, Ianni, Levi Mafai, Menzio, Mirko, Morandi, Pirandello, Romanelli, Sassu, Spazzapan, Ziveri... Molti di questi nomi furono di fatto inclusi nella mostra alla Wertheim Gallery di Londra, organizzata dall'associazione nel 1935, e ci introducono pienamente nel sistema artistico italiano della metà del decennio, controllato ed organizzato da Cipriano Efisio Oppo attraverso il meccanismo delle Quadriennali romane.

L'audace e spesso intelligente equilibrismo culturale di Oppo, che seppe conciliare le esigenze

di creazione e sostegno di un'arte di regime alla rappresentanza il più possibile completa del panorama artistico nazionale, riuscì evidentemente ad intercettare anche l'interesse e la fiducia di Marguerite, aristocraticamente antifascista e liberalmente cosmopolita. Vinte, quindi, le diffidenze di carattere ideologico e politico, Lelia dovette in realtà trovarsi abbastanza a suo agio nel contesto programmaticamente trasversale delle Quadriennali, dove in effetti espose i suoi dipinti in occasione delle edizioni del 1938-39 e 1942-43⁵⁷, in un ambiente dove la rappresentazione delle istanze figurative e realiste, non più certamente militante o ardita, appariva certamente organica alla dimensione intimista e disimpegnata della Caetani.

Vitamine e corde di violino. Gli anni di guerra

La virulenza della guerra interruppe bruscamente la brillante vita internazionale della famiglia ed entrò a Palazzo Caetani quasi subito, con la tragedia della morte del fratello di Lelia, Camillo, unico erede del titolo ducale. Rientrato dagli Stati Uniti all'inizio del conflitto, nonostante i più che tiepidi sentimenti patriottici⁵⁸, e inviato sul fronte greco-albanese nell'agosto del 1940, Camillo fu ucciso in un agguato alle retrovie del suo reggimento già nel dicembre di quell'anno. L'avvenimento, come è ovvio, sconvolse brutalmente la famiglia e Marguerite in particolare, anche sulla base del sospetto che si fosse trattato di una vendetta del regime nei confronti delle posizioni 'biologicamente' antifasciste della Chapin. "It seemed to me as if I wouldn't bear it", scrisse Marguerite a sua sorella Katherine a poche settimane dall'esecuzione del figlio: "I would tell you all the depth of my sorrow, and cry with you all my tears. I have so many bitter feelings in my heart about it all".⁵⁹

Gli anni successivi, di immaginabile tristezza, la famiglia li trascorse prevalentemente ritirata nel castello di Sermonea, dove le ristrettezze del tempo di guerra – certo meno severe di quelle in cui versava la maggior parte del paese – erano temperate dalla semplicità della vita rurale. La cultura, tuttavia, continuava ad essere considerata come un genere di prima necessità. A proposito dei rifornimenti e aiuti chiesti ai suoi parenti in America, nel febbraio del 1941 scrive alla sorella: "I am enclosing another list and perhaps Mattioli would bring the things we need so badly, especially violin strings and

vitamins".⁶⁰ Ed in effetti, già a partire dalla liberazione di Roma nel '44 Marguerite tornò ad esercitare le responsabilità sociali rientrando periodicamente nel palazzo di città. Attraverso Elena Croce, figlia del grande filosofo napoletano, coetanea e amica di Lelia, a Marguerite fu richiesto di organizzare una sorta di club di alto profilo che l'aristocrazia intellettuale romana intendeva fosse creato in città come offerta culturale destinata all'élite dell'esercito liberatore. Con la sua fama di infaticabile animatrice di cenacoli culturali, la sua rete di amicizie tra artisti, musicisti e letterati, la sua reputazione antifascista, Marguerite risultava la figura ideale per svolgere in un modo che fosse credibile per gli americani questo ruolo di ricucitura del tessuto culturale cittadino davanti alle macerie della guerra. Esitante all'inizio e tuttavia "assillata da nostalgia di intraprese"⁶¹, Marguerite accettò l'incarico di Presidente di questa associazione, riuscendo a declinare la componente salottiera e mondana della missione che interpretò in chiave di stretto impegno civile. *Il Ritrovo*, questo il nome che fu dato al circolo, restò attivo per circa due anni, fino al 1946, proponendo incontri, conferenze, concerti, esposizioni e letture nella sede di Palazzo del Drago in Via dei Coronari. Tra le personalità eccellenti chiamate ad intervenire si ricordano Carlo Sforza, diplomatico e giurista, in quel momento Alto Commissario per le Sanzioni contro il Fascismo; il poeta Umberto Saba, il critico letterario Antonio Russi, lo storico dell'architettura Bruno Zevi. E' da questo ritrovato clima di fiducia nella possibilità di una rigenerazione culturale, molto favorito dall'incontro e dall'intesa con Elena Croce, che nasce la seconda grande impresa editoriale di Marguerite dopo *Commerce*, la rivista *Botteghe Oscure*.⁶²

***Le moi libre habite Cosmopolis*.⁶³ Lo slancio internazionale di *Botteghe Oscure* (1948-1960)**

Il nome stesso della rivista, ovviamente riferito alla strada *Ad Apothecas Obscuras* su cui si affaccia Palazzo Caetani a Roma, annunciava velatamente una delle mete di questa seconda impresa che punterà, nei dodici anni di vita della rivista, a fare emergere scrittori ancora ignoti. L'altro obiettivo, anch'esso decisivo, sarà quello di creare un periodico veramente cosmopolita, la prima rivista integralmente internazionale

capace di contrastare la discordia linguistica della nuova Babele in cui la guerra aveva fatto precipitare l'Europa;⁶⁴ i testi saranno sempre e rigorosamente pubblicati in lingua originale, il più delle volte senza traduzione. Come *Commerce*, anche *Botteghe Oscure* nasce senza dichiarazioni di poetica né programmi ideologici, a differenza di quasi tutte le altre riviste del tempo.⁶⁵ Marguerite, aiutata nell'impresa solo da Giorgio Bassani⁶⁶ per la parte italiana e da Eugene Walters⁶⁷ per quella internazionale, si rifiutò di pubblicare altro che non fosse letteratura, possibilmente giovane (uniche eccezioni Georges Bataille e Maurice Blanchot, in quegli anni in Francia impegnati ad esplorare nuovi e più sofisticati orizzonti della critica): W.H. Auden, Wallace Stevens, Dylan Thomas, Truman Capote, Marianne Moore, Octavio Paz, Günter Grass, Carlos Fuentes, Italo Calvino, Albert Camus, Mario Soldati, Tommaso Landolfi, André Malraux, Maria Zambrano, Theodore Roethke...⁶⁸ Fra le opere pubblicate per la prima volta sulla rivista andranno ricordati i primi capitoli de *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le ceneri di Gramsci* di Pier Paolo Pasolini, *Beatrice Cenci* di Alberto Moravia, *Il mondo è una prigione* di Guglielmo Petroni, *Do not go gentle into that good night* di Dylan Thomas, quest'ultimo considerabile insieme a René Char poeta prediletto e vera scoperta di Marguerite.⁶⁹

Ninfa Revisited

Fino agli anni Venti, i vasti possedimenti pontini dei Caetani coincidevano praticamente con l'intero territorio che andava da Cisterna al Circeo, dai contrafforti dei Monti Lepini fino alla costa tirrenica. Suddivisi tra i due eredi Leone e Roffredo già prima della grande guerra per volere di Onorato, essi furono ridimensionati in maniera drastica negli anni del fascismo. La bonifica delle paludi e la riforma agraria e poderali volute da Mussolini sottrassero quasi per intero la proprietà ai Caetani, cui rimase una porzione assai ridotta (Leone vendette un'ampia parte delle terre a lui spettanti, compresa la tenuta di Fogliano dove Lelia aveva trascorso l'infanzia) oltre ai due nuclei monumentali, simbolo della storia stessa dei Caetani in terra pontina: il castello di Sermoneta e Ninfa, nonché il Complesso monumentale di Tor Tre Ponti (Latina), quest'ultimo attualmente sede di un percorso

espositivo permanente, interamente dedicato alle opere di Lelia Caetani e alla loro custodia. Di fondazione romana, Ninfa divenne un fiorente centro urbano sotto i Caetani tra il XIII e il XV secolo, per poi perdere progressivamente d'importanza fino ad un quasi completo abbandono a partire dal XVII secolo. Consegnate come puro scenario rovinista alla cultura romantica e rese celebri come "Pompei medievale" da Gregorovius, le vestigia dell'antica Ninfa, inframmezzate dagli specchi d'acqua formati dal torrente omonimo e ricoperte di vegetazione selvaggia, alla metà degli anni Venti furono individuate come luogo dove rifondare la residenza rurale della famiglia, in una prospettiva ingegneristico-agronomica moderna, da Gelasio Caetani, zio di Lelia, il quale avviò una prima bonifica dei terreni, l'impianto di nuove specie botaniche nonché il recupero degli edifici principali (tra cui la Torre e il Palazzo comunale) come residenza famigliare. Negli anni della guerra la famiglia fu estromessa dalla tenuta che fu occupata dalle truppe tedesche e dovette ritirarsi a Sermoneta. Ma fu proprio la necessità di mimetizzare gli edifici, diventati deposito di munizioni, a consentire – in quegli anni distruttivi – il buon preservarsi degli alberi impiantati nel giardino, tra cui il grande cedro antistante la casa che ancora oggi identifica il paesaggio di Ninfa. Nel dopoguerra, in corrispondenza dell'avvio dell'avventura di *Botteghe Oscure*, Roffredo, Marguerite e Lelia decisero di rilanciare l'impresa di Gelasio e tornarono a Ninfa per farne la residenza principale della famiglia. Ciò nell'idea, per Roffredo, di seguire da vicino la gestione dell'azienda agricola ormai diventata provento irrinunciabile; per Marguerite, di farne a *perfect place* del lavoro intellettuale e della convivialità culturale del cenacolo di *Botteghe Oscure*; per Lelia, di poter vivere da vicino e con costanza il prodigioso spettacolo della natura, vero *dante causa* della sua indole artistica.

Sebbene avviata da Marguerite, con l'esponentiale aumentare della mole di *Botteghe Oscure* l'impresa artistico-botanica del giardino di Ninfa verso la fine degli anni Quaranta passò progressivamente nelle mani di Lelia. Nel settembre del 1951, all'età di trentotto anni, Lelia si era sposata con l'inglese Hubert Howard. Il matrimonio, celebrato nella chiesa cattolica di San Giorgio a Taunton, nel Somerset, rappre-

sentò un vero e proprio passaggio del testimone tra madre e figlia. Da fine scopritrice di talenti, Marguerite intuì che Lelia avrebbe utilizzato la sua sensibilità artistica per proseguire, ripensare e portare a termine Ninfa. Ed in effetti, da quel momento, Lelia Caetani Howard veicolò tutte le sue energie creative nel perfezionamento di un'idea di armonia paesaggistica che diede avvio al capitolo forse più luminoso della storia moderna di quel luogo fino a farlo diventare uno dei giardini d'impianto romantico più belli e rinomati d'Europa.⁷⁰ A testimonianza della fama e del prestigio internazionali, e nell'impossibilità di recitare l'interminabile elenco di uomini e donne illustri che furono ospiti ammirati di quel luogo, sarà significativo ricordare – per tutte – le cinque visite di Elisabetta II.⁷¹ Hubert Howard era nato a Washington nel 1907, figlio di Sir Esme Howard of Penrith, allora ambasciatore britannico negli Stati Uniti, e della principessa lombarda Isabella Giustiniani-Bandini. Laureato a Cambridge, esperto di arte e letteratura rinascimentali, alla fine degli anni Quaranta era diventato assiduo di casa Caetani, interessato per i suoi studi all'imponente archivio famigliare. Lì conobbe Lelia la quale fin da bambina, secondo i ricordi della madre, "avrebbe voluto sposare un gentiluomo inglese". Ma oltre all'educazione signorile, alla vastissima cultura artistica e letteraria, alla brillantezza di conversatore (parlava indifferentemente in inglese, francese, italiano e tedesco) fu la spiccatissima sensibilità di Hubert nei confronti della natura, della sua osservazione e salvaguardia, a conquistare Lelia, fino a diventare l'agglutinante della loro intesa e tratto caratterizzante della loro futura vita in comune.⁷²

Spettatrice attenta ma discreta dell'atmosfera intellettuale che si respirava nella dimora di Ninfa, con scrittori e poeti che si avvicendavano nel grande salone, tra moltitudini di fogli con le bozze dei loro lavori sparse sul tavolo e sul pavimento, Lelia si era ricavata uno spazio più isolato e austero in un salone dell'angolo nord della casa, dove la luce era più favorevole alla pittura, collocando il suo cavalletto davanti alla seconda finestra. Lavorava normalmente di mattina, dipingendo per qualche ora, e dalla pittura ricavava idee per la definizione del giardino, quando non viceversa, in un continuo rimando tra paesaggio reale e paesaggio rappresentato.

Si intensificano in questi anni le mostre personali:

alla galleria André Weil di Parigi, nel 1948; alla prestigiosa Reid & Levefre di Londra nel 1949; alla Hugo Gallery di New York, nel 1954; e naturalmente a Roma, alla galleria dell'Obelisco di Irene Brin e Gaspero del Corso, dove espone una prima volta nel 1947 e poi, più ampiamente, nel 1958⁷³. Ma per quanto volentieri ospitata in sedi note per la loro trasversalità, estranee alla militanza critica del secondo dopoguerra, Lelia si vedrà riconosciute al massimo generiche doti di sensibilità coloristica, a fronte di una diffusa diffidenza, quando non insofferenza, verso la "placida arcadia novecentesca"⁷⁴ della sua formula paesagistica, ormai fuori moda e non più decifrabile nelle sue premesse culturali in anni di predominio dell'arte astratta.⁷⁵ Così almeno avveniva in Italia, dominata dalla cultura dell'informale e semmai aperta alla figurazione solo in un quadro di realismo sociale; così in Francia, dove nel trionfo del dibattito strutturalista la gloria nazionale dell'Impressionismo era scesa fino a toccare il minimo storico della sua popolarità. La situazione era un po' diversa solo in Inghilterra, dove una tradizione novecentesca di raffigurazione realista-intimista o addirittura decorativa, aveva sofferto meno che altrove della 'shoah' modernista, con interessantissime sopravvivenze che legavano con armonica continuità esperienze di inizio secolo (*Omega* in primis) a sperimentazioni figurative (di figura, di paesaggio, di storia) connotate come 'contemporanee'. Significativo, a questo proposito, il legame instauratosi tra Lelia e Derek Hill, pittore inglese suo coetaneo molto vicino a Bernard Berenson e residente in Italia dal 1947 fino alla morte di quest'ultimo nel 1959.

Alla seconda metà degli anni Cinquanta, quando il pittore era a Roma come direttore della British School, è databile un bellissimo ritratto di Lelia, effigie tra le più intense della sua personalità discreta e profonda.⁷⁶ Nella posa antiretorica, nel minimalismo dimesso delle tinte neutre, nello sguardo in tralice che sfugge educatamente a qualsiasi fiera affermazione di sé, Hill sembra cogliere con formidabile precisione l'indole riservata, intimista di Lelia, pittrice-giardiniere che spese la sua esistenza a l'abri dalla prepotente veemenza del mondo contemporaneo non per fragilità o disincanto ma per una ferma scelta di mitezza, per convinta devozione a un'idea di bellezza intesa come etica del naturale che tutto racchiude in sé.

Nel suo poema intitolato *Ninfa revisited*⁷⁷ (1968)

la poetessa e filologa inglese Kathleen Raine, affezionata frequentatrice di quel luogo, descrive Lelia come vestale-custode di quell'Eden, concentrata nella missione di proteggerlo e preservarlo "against crowds that envy and destroy".⁷⁸

Ma la lirica identificazione di Lelia Caetani con la kalokagathia del mondo naturale, il suo voto di dedizione silente a quei valori, quasi fino al desiderio di dissolvere sé stessa pur di non fare ombra al loro pieno dispiegarsi, sembrano riflettersi ancor meglio nei versi del poeta americano Theodore Roethke, fra i più importanti contributori di *Botteghe Oscure*, col suo immaginario bucolico fatto di viscerale empatia con tutti gli elementi del creato. "My daughter Lelia and I are very earthly gardeners", scrisse Marguerite a Roethke all'inizio degli anni Cinquanta, "so you see one of the many reasons we love your poetry".

Dopo la scomparsa di Roffredo, quando fu chiaro che Lelia non avrebbe dato eredi al casato, il Parlamento Italiano, su richiesta di Marguerite, dichiarò illegittima qualsiasi futura pretesa sul ducato, sancendo di fatto l'estinzione del lignaggio Caetani di Sermoneta.⁷⁹ Nel 1963 venne a mancare anche Marguerite. Lelia morì quattordici anni più tardi, in Inghilterra, ad Hedingham Castle, l'11 gennaio 1977. È sepolta a Roma, nel cimitero del Verano, nella grande cappella di famiglia, affianco ai genitori e al marito.

La sua concezione dell'esistenza sembra ritratta con esattezza da Theodore Roethke tra i versi del poemetto *Meditations of an Old Woman*:

*I am benign in my own company.
shape without a shade, or almost none.
I hum in pure vibration, like a saw. (...)
I live in air, the long light is my home.
I dare caress the stones, the field my friend;
A light wind rises: I become the wind.*⁸⁰

¹ Wat 2016. Le ragioni del prelievo di questo titolo dal saggio di apertura della recente retrospettiva parigina su Albert Marquet (Parigi, Musée d'art moderne de la Ville de Paris; 25 marzo-21 agosto 2016) dovrebbero risultare evidenti alla fine della lettura di questo saggio.

² <https://www.youtube.com/watch?v=3ZLUuuNUTvM>

³ Per una sintesi completa sulla storia della famiglia si veda Fiorani 2007.

⁴ Bartocchini 1973.

⁵ Soros et Walker 2004, p. 37-43.

⁶ Craveri 1973.

⁷ Nel 1882 Ada scalò assieme al marito la cima piccola delle tre di Lavaredo, prima ascensione femminile di una montagna che, allora, rappresentava emblematicamente l'estremo limite dell'arrampicata dolomitica. Si veda Gasparotto 2012.

⁸ Roma, Fondazione Camillo Caetani, Inv. n. 901.

⁹ Giacomo Balla, *Ritratto di Onorato Caetani*, circa 1910, pastello su carta. Roma, Galleria Comunale d'arte moderna e contemporanea.

¹⁰ Gabrieli 1973.

¹¹ Traini 2004.

¹² Caracciolo Chia 2008.

¹³ Caetani 2003.

¹⁴ Origo 1973.

¹⁵ Op de Coul 2013.

¹⁶ Per seguire la biografia di Marguerite si vedano in generale Barolini 1998 e Barolini 2006. Ricco di corrispondenza inedita è il capitolo *Life of Marguerite Chapin-Caetani* in Salvagni 2013, p. 29-56. Si attende *Il '900 di Marguerite Caetani* (atti del convegno a cura di Sophie Levie, Jacqueline Risset, Bruno Toscano; Roma, Palazzo Caetani, 24-25 ottobre 2013).

¹⁷ "(...) because of her display of independence in setting up home in Paris without taking the trouble of incumbering herself with a chaperon". Salvagni 2013, p. 35.

¹⁸ Cogeval et Salmon 2003 IX-162 p. 1108-1109.. Per il dipinto *La Bibliothèque*, Ibid. IX-164 p. 1110-1113.

¹⁹ Titoli dal New York Herald e dal New York Times, in Barolini 2006; Salvagni 2013, p. 35-36.

²⁰ La definizione, tratta dalle *Memorie* di Vittoria Colonna (1937), è riportata in Gonzalez-Palacios 2001, p. 8. "Mio marito ed io decidemmo in quel tempo di cercare un'altra dimora in Roma, avendo una comune antipatia per il sepolcrale Palazzo Caetani".

²¹ Pinto 2003, p. 262-265.

²² Garms 1982, p. 643. La citazione è riportata in Pinto 2003, p. 264.

²³ Pinto 2003.

²⁴ Pubblicato in Gregorovius 1865, Vol. 1, p. 105-140; il passo citato è a p. 108.

²⁵ Marchetti 2007, p. 14-17. Pasolini dall'Onda 2004.

²⁶ Su "Commerce" si veda Levie 1985; Levie 1989; Conti 2002; Levie 2012; Rabaté 2013. Per il rapporto di Marguerite con gli autori francesi si veda Brisset et Levie 2016.

²⁷ Barolini 1998.

²⁸ Risset 1999, p. IX-X. Per il rapporto di Marguerite con gli autori francesi si veda il recentissimo Brisset et Levie 2016.

²⁹ Roma, Fondazione Camillo Caetani, Inv. 903.

³⁰ Roma, Fondazione Camillo Caetani, Inv. 901. Fonti 1988, n. 526. Il ritratto fu esposto alla Quadriennale romana del 1935.

³¹ Lettera di T.S. Eliot a Marguerite, pubblicata in Eliot-Haffenden 2012, Vol. 3 p. 237, 248n, 236n, 237, Vol 4 p. 35.

³² Sul rapporto tra Marguerite e Vuillard si veda Salvagni 2013, p. 34-36.

³³ *Femme au canapé bleu* (La Princesse de Bassiano), c. 1916, olio su tela, cm 61x73, collezione privata. Salvagni 2013 p. 58. Cogeval et Salmon 2003, p. 1108.

³⁴ Fondazione Roffredo Caetani, inv. 92 (tempera su tavola, cm 46x38,5); in *Lelia Caetani* 2008, p. 72 n.1.

³⁵ Clair 1980, p. 12-13.

³⁶ Leymarie 1976, p. 14-15.

³⁷ Monod-Fontaine 2006, p. 48-50.

³⁸ Cfr. *Backward March!* in Storr 2000, p. 43-84.

³⁹ Clair 2000, p. 13.

⁴⁰ Cfr. Vallora 2015.

⁴¹ Monod-Fontaine 2006, p. 56. Debray 2015, p. 15, 58, 84.

⁴² *Jeune femme dans un parc (Lelia Caetani)*, 1935; 116x88 cm; The Metropolitan Museum of Art, Partial and Promised Gift of The Pierre and Tana Matisse Foundation, 2011 (Inv. 2011.602).

⁴³ *Corrèspondance* 2001, p. 276 (27 ottobre 1934); vedi anche p. 281 (8 novembre 1934) e p. 323 (9 febbraio 1935). Clair 2001, p. 38-39. Cfr. Sassi 2015.

⁴⁴ Salvagni 2013, p. 33.

⁴⁵ Tutta la *Corrèspondance amoureuse avec Antoinette de Watteville* testimonia l'importanza del sostegno mecenatistico offerto dalla Principessa di Bassiano a Balthus. Possiamo essere certi, del resto, che il legame tra i Caetani e i Klossowski si consolidò negli anni a venire: Marguerite fu madrina al battesimo del primogenito di Balthus e Antoinette, Stanislas. Le proprietà Caetani a Sermoneta, poi, furono lo scenario del celebre *Paysage d'Italie* di Balthus, dipinto appartenuto a Camus, prima, e a Lacan, poi (cfr. Clair 2001, p. 242). Lelia e suo marito, Hubert Howard, furono infine tra i pochi intimi di Balthus negli anni in cui fu direttore-sovrano di Villa Medici, così come i Klossowski de Rola furono assidui frequentatori di Ninfa.

⁴⁶ Clair 2001, p. 168-189, 192-193. Debray 2015, p. 55.

⁴⁷ Marchetti 2007, p. 19.

⁴⁸ Riccio 2001, p. 47.

⁴⁹ "Les noms de Paul Valéry, de Vuillard, de Léon-Paul Fargue, restent inséparables de cette demeure [Villa Romaine] où les tapisseries du XVI siècle italien voisinaient avec les paravents de Vuillard, les toiles de Bonnard, de Seurat, de Jongkind", riportato in Fiorani 2007.

⁵⁰ Chevreffils Desbiolles 2008; Chevreffils Desbiolles 2012.

⁵¹ Kampa 2014. Debray 2015, p. 15. *Offre spunti interessanti la lettura di "On peint d'abord pour soi"*, intervista di Miriam Rosen a Georges Rohner. Libération, 27 février 1997.

⁵² "Quelle a été la situation de ces réalistes pris entre une conception de l'art tournée vers l'innovation, et donc manifestant une esthétique de la rupture, et une conception tournée vers la *renovatio* et donc une esthétique de la tradition?", in Clair 1980; si veda in particolare la mappa culturale a p. 15.

⁵³ Hergott. 2016, p. 6.

⁵⁴ Wat 2016, p. 11.12.

⁵⁵ Hergott 2016, p. 6. Cfr. Paret 2016.

⁵⁶ Bonani-Terenzi 2013.

⁵⁷ Furono esposti alla III Quadriennale *I monti di Sezze* (1938), N. inv. FCC 33, e *L'Acqua Santa. Campagna* (1939), N. inv. FCC 112. Alla IV Quadriennale fu *Primavera a Ninfa* (1943), N. inv. FRC 134. Cfr. Lelia Caetani 2008, nn. 18, 23, 33.

⁵⁸ Nel suo libro *We Cannot Escape History* (1943), il corrispondente di guerra americano John T. Whitaker, amico carissimo del fratello di Lelia, racconta di aver trascorso con lui la sera prima della sua partenza per il fronte. Alla sua domanda del perché, nonostante la sua fede anti-fascista, avesse scelto di combattere la guerra di Mussolini, Camillo avrebbe risposto: "It's a purely personal matter with me. I had come to hate Fascism, yes. These Fascists have made me ashamed of every drop of Italian blood in my veins. But I have to go. I have got to prove to myself that under fire I

BIBLIOGRAPHIE

Gregorovius 1865

Ferdinand Gregorovius, *Ricordi storici e pittorici d'Italia*, Milan 1865.

Bartoccini 1973

Fiorella Bartoccini, CAETANI, Michelangelo dans *Dizionario Biografico degli Italiani* – Vol. 16 (1973), *ad vocem*.

Craveri 1973

Pietro Craveri, CAETANI, Onorato dans *Dizionario Biografico degli Italiani* – Vol. 16 (1973), *ad vocem*.

Gabrieli 1973

Francesco Gabrieli, CAETANI, Leone dans *Dizionario Biografico degli Italiani* – Vol. 16 (1973), *ad vocem*.

Origo 1973

Benedetta Origo, CAETANI, Roffredo dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 16 (1973), *ad vocem*.

Roethke 1975

The Collected Poems of Theodore Roethke, New York 1975.

Leymarie 1976

Jean Leymarie, *Presentazione* dans *Denain*, catalogue de l'exposition (Rome, Académie de France à Rome Villa Médicis; Novembre 1976 - Janvier 1977), Rome 1976, p. 13-16.

Clair 1980

Jean Clair, *Données d'un problème* dans *Les Réalismes 1919-1939*, catalogue de l'exposition (Commissaire général: Pontus Hulten; Commissaire: Gérard Régnier; Paris, Centre Georges Pompidou, 17 Décembre 1980 - 20 Avril 1981), Paris 1980, p. 8-15.

Garms 1982

Elisabeth Garms, Jörg Garms, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginazione* dans *Storia d'Italia, Annali 5, Il paesaggio*, a cura di Cesare De Seta, Turin 1982, p. 561-662.

Croce 1985

Elena Croce, *Due città*, Milan 1985.

Levie 1985

Sophe Levie, *La rivista "Commerce" e il ruolo di Marguerite Caetani nella letteratura europea, 1924-1932*, Rome (Quaderni della Fondazione Camillo Caetani) 1985.

Fonti 1988

Daniela Fonti, Gino Severini. *Catalogo Ragionato*, Milan 1988.

Levie 1989

Sophie Levie, "Commerce" 1924-1932. *Une revue internationale moderniste*, Rome (Fondazione Camillo Caetani) 1989.

Caracciolo et Pietromarchi 1995

Marella Caracciolo, Giuppi Pietromarchi, *Il giardino di Ninfa*, Turin 1995.

Barolini 1998

Helen Barolini, *The Shadowy Lady of the Street of the Dark Shops*, "The Virginia Quarterly Review", Spring 1998. <http://www.vqronline.org/essay/shadowy-lady-street-dark-shops>.

Risset 1999

Jacqueline Risset, *Prefazione* dans *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani 1948-1960*, Rome 1999, p. IX-XVI.

Storr 2000

Robert Storr (ed.), *Modern Art Despite Modernism*, catalogue de l'exposition (New York, The Museum of Modern Art, 16 Mars - 26 Juillet 2000), New York (MoMA) 2000.

Corrèspondance 2001

Balthus. *Corrèspondance amoureuse avec Antoinette de Watteville 1928-1937*, Paris 2001.

Bianchi 2001

Luigi Bianchi, *Lelia Caetani Howard, giardiniera* dans *Lelia Caetani Howard (1913-1977). Pittrice e giardiniera*, catalogue de l'exposition (Rome,

Carlo Virgilio. Arte Moderna e Contemporanea, Ottobre 2001), Rome 2001, p. 51-52.

González-Palacios 2001

Alvar González-Palacios, *Profili persi* dans *Lelia Caetani Howard (1913-1977). Pittrice e giardiniera*, catalogue de l'exposition (Rome, Carlo Virgilio. Arte Moderna e Contemporanea, Ottobre 2001), Rome, 2001, p. 7-10.

Riccio 2001

Bianca Riccio, *Lelia Caetani Howard, pittrice* dans *Lelia Caetani Howard (1913-1977). Pittrice e giardiniera*, catalogue de l'exposition (Rome, Carlo Virgilio. Arte Moderna e Contemporanea, Ottobre 2001), Rome 2001, p. 47-49.

Conti 2002

Eleonora Conti, *Ungaretti, mediatore culturale* di "Commerce, "Intersezioni", XXII, 1, 2002, p. 89-108.

Caetani 2003

Sveva Caetani et alii, *Caetani di Sermoneta. An Italian Family in Vernon 1921-1994*, Vernon 2003.

Cogeval et Salmon 2003

Guy Cogeval, Antoine Salmon, *Vuillard. Le Regard inimmuable. Catalogue critique des peintures et pastels*, avec la collaboration de Mathias Chivot, Milan-Paris 2003.

Pinto 2003

Sandra Pinto, "Riapparizione poetica di Roma" dans *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, (projet: Stefano Susinno; réalisation: Sandra Pinto avec Liliana Barroero et Fernando Mazzocca; secrétaires scientifiques: Giovanna Capitelli et Matteo Lafranconi), catalogue de l'exposition (Rome, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 8 Mars - 29 Juin 2003), Milan 2003, p. 261-265.

Caetani 2004

Bonifacio VIII, i Caetani e la Storia del Lazio, atti del convegno di studi storici (Rome, Palazzo Caetani, 30 Novembre 2000; Latina, Palazzo "M", 1 Décembre 2000; Sermoneta, Castello Caetani, 2 Décembre 2000), Rome 2004.

Pasolini dall'Onda 2004

Desideria Pasolini dall'Onda, *Lelia Caetani, Hubert Howard e la nascita di "Italia Nostra"* dans *Bonifacio VIII, i Caetani e la Storia del Lazio, atti del convegno di studi storici* (Rome, Palazzo Caetani, 30 Novembre 2000; Latina, Palazzo "M", 1 Décembre 2000; Sermoneta, Castello Caetani, 2 Décembre 2000), Rome 2004, p. 307-310.

Soros et Walker 2004

Susan Soros, Stefanie Walker (ed.), *Castellani and Italian Archaeology Jewelry*, New York, New Haven et Londres 2004.

Traini 2004

Renato Traini, *Leone Caetani islamista*, dans *Bonifacio VIII, i Caetani e la Storia del Lazio, atti del convegno di studi storici* (Rome, Palazzo Caetani, 30 Novembre 2000; Latina, Palazzo "M", 1 Décembre 2000; Sermoneta, Castello Caetani, 2 Décembre 2000), Rome 2004, p. 289-306.

Barolini 2006

Helen Barolini, *Yankee Principessa. Marguerite Caetani*, dans *Their other side. Six American Women and the Lure of Italy*, Fordham 2006.

Monod-Fontaine 2006

Isabelle Monod-Fontaine, *André Derain. Dipingere in controtendenza* dans *Derain*, catalogue de l'exposition (Ferrara, Palazzo del Diamanti, 24 settembre 2006-7 gennaio 2007), Ferrara 2006.

Fiorani 2007

Luigi Fiorani (éd.), *Palazzo Caetani. Storia, arte, cultura*, Rome (Fondazione Camillo Caetani et Istituto Poligrafico dello Stato) 2007.

Lelia Caetani 2007

Lelia Caetani - Hubert Howard, Rome (Fondazioni Camillo Caetani et Roffredo Caetani) 2007

Marchetti 2007

Lauro Marchetti, *Lelia Caetani pittrice e giardiniera* dans *Lelia Caetani - Hubert Howard*, Rome (Fondazioni Camillo Caetani et Roffredo Caetani) 2007, p. 13-43.

Raine 2007

Kathleen Raine, *Ninfa Revisited* (1968) dans *Lelia Caetani - Hubert Howard*, Rome (Fondazioni Camillo Caetani et Roffredo Caetani) 2007, p. 86-93. Avec traduction à l'italien par Elena Croce (1970).

Sottoriva 2007

Pier Giacomo Sottoriva, *Gli ospiti dell'Eden di Ninfa*, dans *Lelia Caetani - Hubert Howard*, Rome (Fondazioni Camillo Caetani et Roffredo Caetani) 2007, p. 73-82.

Caracciolo Chia 2008

Marella Caracciolo Chia, *Una parentesi luminosa. L'amore segreto tra Umberto Boccioni e Vittoria Colonna*, Milan 2008.

Lelia Caetani 2008

Lelia Caetani pittrice. Nei luoghi dei Caetani. Catalogo delle opere delle Fondazioni, Latina 2008, (contributi di Alvar González-Palacios, Renato Mammucari, Azzurra Piattella, Lauro Marchetti, Pier Giacomo Sottoriva).

Bernard 2009

Philippa Bernard, *No End to Snowdrops. A Biography of Kathleen Raine*, Londres 2009.

Tortora 2011

Massimiliano Tortora (ed.), "Sarà un libro bellissimo". Giorgio Bassani, *Marguerite Caetani. Carteggio 1948-1959*, Rome 2011.

Gasparetto 2012

Mirco Gasparetto, *Pioneers. Alpinisti britannici sulle Dolomiti dell'Ottocento*, Belluno 2012.

Eliot-Haffenden 2012

Valerie Eliot e John Haffenden, *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 3 1926-27; Vol. 4 1928-29. New Haven et Londres 2012.

Levie 2012

La rivista "Commerce" e Marguerite Caetani, Vol. 1 (a cura di Klaus E. Bohnenkamp e Sophie Levie): *Briefwechsel mit deutschsprachigen Autoren*; Vol. 2 (a cura di Sophie Levie e Massimiliano Tortora): *Giuseppe Ungaretti, Lettere a Marguerite Caetani*; Vol. 3 (a cura di Sophie Levi e Gerald S. Smith): *Letters from D.S. Mirsky and Helen Iswolsky to Marguerite Caetani*, Rome 2012.

Toscano 2012

Bruno Toscano, *Marguerite e René* dans *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Rome 2012, p. 511-521.

Bonani-Terenzi 2013

Paola Bonani, Claudia Terenzi, *Marguerite Caetani promotrice delle arti. Presenze internazionali nelle esposizioni a Parigi e a Londra* dans *Palazzo Caetani*. « *Bollettino della Fondazione Caetani* » 1 (2013), p. 30-35.

Lelia Caetani 2013

AA. VV., *Lelia Caetani nel centenario della nascita*, (Quaderni di Ninfa / Documenti / 2 a cura della Fondazione Roffredo Caetani onlus, con il contributo della Fondazione Camillo Caetani), Rome 2013.

Op de Coul 2013

Paul Op de Coul, *La formazione di Roffredo Caetani. Fatti nuovi e qualche interrogativo* dans *Palazzo Caetani*. « *Bollettino della Fondazione Caetani* », 1 (2013), p. 27-29.

Rabaté 2013

Ève Rabaté, *Marguerite Caetani et Commerce; un mécénat généreux et atypique* dans *Palazzo Caetani*. « *Bollettino della Fondazione Caetani* » 1 (2013), p. 24-26.

Salvagni 2013

Lorenzo Salvagni, *Dans the Garden of Letters: Marguerite Caetani and the International Literary Review "Botteghe Oscure"* (A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill dans partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy dans the Department of Romance Languages), Chapel Hill 2013.

Kampa 2014

Artemise Kampa, *Le syncrétisme esthétique de Forces Nouvelles (1935-1942): une voie pour la définition de l'identité culturelle française dans l'imaginaire de l'entre-deux guerres* (thèse de doctorat en Histoire de l'art soutenue le 04-07-2014 à Paris X, dans le cadre de École doctorale Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent, Nanterre). Disponible sur <http://www.theses.fr/2014PA10008>.

Debray 2015

Cécile Debray, *Balthus*, catalogue de l'exposition (Rome, Scuderie del Quirinale – Académie de France à Rome Villa Médicis; 24 Octobre 2015 - 31 Janvier 2016), Milan 2015.

Vallora 2015

Marco Vallora, *Balthus e "Valori Plastici"* dans Cécile Debray, *Balthus*, catalogue de l'exposition (Rome, Scuderie del Quirinale – Académie de France à Rome Villa Médicis; 24 Octobre 2015 - 31 Janvier 2016), Milan 2015, p. 40-47.

Brisset et Levie 2016

Laurence Brisset, Sophie Levie (ed.), *La rivista "Commerce" e Marguerite Caetani. Vol. V. Corrépondance Française. Marguerite Caetani, Jean Paulhan et les auteurs français*, Rome, Fondazione Camillo Caetani, 2016.

Hergott 2016

Fabrice Hergott, *Avant-propos* dans Sophie Krebs (a cura di), *Albert Marquet. Peintre du temps suspendu*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris; 25 Mars -21 Août 2016), Paris 2016, p. 6-7.

Paret 2016

Michèle Paret, *Marquet 1875-1947* dans *Un œil moderne*, catalogue de l'exposition (Paris, Galerie de la Présidence, 15 Mars – 31 Mai 2016), Paris 2016, p. 5-9.

Wat 2016

Pierre Wat, *Peindre à l'abri: le paysage d'Albert Marquet* dans Sophie Krebs (a cura di), *Albert Marquet. Peintre du temps suspendu*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris; 25 Mars - 21 Août 2016), Paris 2016, p. 11-17.

Finito di stampare nel mese di agosto 2016
presso Arti grafiche La Moderna - Roma

