Fondazione Cerruti:
Fonogrammi

Giorgio Di Domenico
Oggetti desiderati: desiderio e desideri nella Collezione Cerruti

L'atto stesso del collezionare implica, innanzitutto, una forma di desiderio: di possedere un'opera o un oggetto, di affermare, affinare e definire il proprio gusto, di condividere gli oggetti del proprio desiderio con persone care o semplici sconosciuti, desiderio di modificare e arricchire l'ambiente che si abita, di comporre o completare un insieme coerente di cose, di primeggiare su altri collezionisti o, più semplicemente, desiderio di chiudere un affare.
Nel 2001, in apertura del volume *Other Objects of Desire* (traducibile con *Altri oggetti del desiderio*), lo storico dell'arte britannico Michael Camille, un esperto di manoscritti miniati medievali, aveva segnalato come spesso i collezionisti siano «assoggettati agli oggetti del loro desiderio – legati, vincolati, si potrebbe persino dire imprigionati» da quegli oggetti. Anche il desiderio collezionistico, come quello amoroso, è infatti in qualche modo bidirezionale: proiettato dal collezionista verso l'oggetto, si riflette e torna a toccare il collezionista, imprigionandolo in una relazione simmetrica. Il caso di Francesco Federico Cerruti, collezionista animato, secondo il librario Roberto Cena, da un «incomparabile desiderio di possesso», non fa eccezione. Come ha scritto il filosofo Maurizio Ferraris, anche lui era in qualche modo «ostaggio di quel Bello da lui creato» – gli oggetti che aveva desiderato e raccolto per tutta la vita condizionavano inevitabilmente ogni sua scelta e ogni sua decisione.
Torna alla mente, riflettendo su questa concezione di desiderio, un libro chiave nella Torino dei primi anni Settanta, a cui sicuramente Cerruti non restò indifferente, non fosse altro che per il bel dipinto di René Magritte, il *Castello dei Pirenei*, riprodotto sulla copertina della prima edizione: *Le città invisibili* di Italo Calvino, pubblicato da Einaudi nel 1972. Anastasia, la seconda delle città inserite nella serie *Le città e il desiderio*, è infatti invischiata in una dimensione peculiare, in cui gli effetti del desiderio sul desiderante sono amplificati e portati alle estreme conseguenze:

> La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perduto e di cui tu fai parte, e poiché essa gode tutto quello che tu non godi, a te non resta che abitare questo desiderio ed esserne contento. Tale potere, che ora dicono maligno ora benigno, ha Anastasia, città ingannatrice: se per otto ore al giorno tu lavori come tagliatore d'agate onici crisopazi, la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo.

Nella Villa abitata dalla Collezione, come ad Anastasia, «nessun desiderio va perduto»: puoi, come Cerruti, farne parte, almeno per il tempo della visita o dell'ascolto, sapendo sempre che di quei desideri, anziché goderne, rischi di diventare schiavo.
Vi è, al di là dell'ingabbiante desiderio di possesso, un'altra dimensione del desiderio, più generale e fondamentale, che riguarda la Villa. Come ricordato da Andreina Cerruti, sorella di Federico, un «desiderio» speciale, quello di «affidare ai posteri l'opportunità di scoprire la sua raccolta nella complessità e nella qualità estetica che la caratterizzano» animò infatti la sua scelta forse più importante: quella di creare la Fondazione Cerruti. Entrando oggi negli spazi della casa-museo di Rivoli, conservata e aperta al pubblico dalla Fondazione, è impossibile non confrontarsi col desiderio e coi desideri del collezionista e dell'uomo Francesco Federico Cerruti, sia quelli avverati, sia quelli rimasti irrealizzati, sia, soprattutto, quelli mai davvero espressi. Anima della collezione, quei desideri sono intrecciati a mille altri desideri, quelli degli artisti, dei modelli, dei personaggi storici, degli scrittori e dei protagonisti dei libri e delle opere d'arte che popolano la Collezione e ancora oggi animano la Villa. La Collezione Cerruti, allora, come Anastasia, può essere approcciata come un favoloso deposito di desideri: manifesti, impliciti, segreti, a volte soltanto intuibili o liberamente immaginabili.

Prima di entrare nelle sale della Collezione alla ricerca di alcuni di questi desideri, può essere utile abbozzare un ritratto minimo del collezionista e dell'uomo. Cerruti era nato nel 1922 a Genova, ma la sua famiglia si era presto trasferita a Torino, dove il padre aveva fondato la Legatoria Industriale Torinese, incaricata già negli anni del Fascismo della rilegatura degli elenchi telefonici italiani. Nel 1940 Cerruti si era diplomato in ragioneria: per tutta la vita rivendicò con orgoglio il titolo di ragioniere. A metà anni Cinquanta, superata la crisi bellica, Cerruti era partito per gli Stati Uniti, da dove aveva importato a Torino una nuova tecnica di legatoria. Questa innovazione assicurò alla LIT una grande prosperità nel corso dei decenni successivi – fu questa prosperità, alimentata dalle telefonate degli italiani, a permettere a Cerruti di esaudire i suoi desideri di collezionista. Nel 1966 furono lanciate le *Pagine Gialle* e, negli stessi anni, mentre rilegava cataloghi e visitava mostre in città, Cerruti iniziò a sviluppare il suo desiderio di collezionare. In questo periodo Cerruti avviò anche il progetto della villa di Rivoli, costruita in stile provenzale come *buen retiro* per i genitori. Il padre, in realtà, morì già nel 1972, lasciando libero sfogo ai desideri collezionistici del figlio. Cinque anni dopo, scomparve anche la madre: la casa di Rivoli, mai davvero vissuta, diventò così lo scrigno della sua collezione, visitato soltanto nei fine settimana e aperto a una cerchia selezionata di amici in due occasioni l'anno: per il suo onomastico, il 18 luglio, e per il suo compleanno, il 31 dicembre. Sino

alla sua scomparsa nel 2015, Cerruti continuò a soddisfare quel desiderio di possesso e quella ricerca di assoluta qualità che per mezzo secolo ha alimentato la sua passione collezionistica. Celebre tra antiquari e collezionisti, ma ignoto al grande pubblico, era «sobrio e austero, intollerante e ipocondriaco», come è stato recentemente definito in un'intervista ad Annalisa Ferrari Polesello, sua storica assistente, uscita su «Il Giornale dell'Arte» nel 2026, con un «carattere che molti ritenevano "impossibile", malato di perfezione». Ma cosa resta, cosa può restare, di questo carattere e di questa vita, di tutti questi desideri, nella collezione che ancora oggi abita la Villa di Rivoli?

Superata la veranda della villa, ora trasformata in biglietteria e bookshop, il primo ambiente che si incontra è quello dello studio. Per un uomo che ha costruito la sua fortuna sulle rilegature, si tratta di una scelta certo non inaspettata. Pareti scure, un ritratto femminile del pittore impressionista francese Pierre-Auguste Renoir acquistato da Cerruti all'asta nell'estate del 2014, circa un anno prima della sua morte, un mobile a sei gambe, con intarsi in avorio, della bottega del grande ebanista Pietro Piffetti, un'importante scrivania a ribalta settecentesca del mobiliere torinese Giovanni Galletti, un incredibile *San Benedetto tra i rovi* del pittore piemontese Tanzio da Varallo, attivo agli inizi del Seicento, affiancato per analogia a un *San Girolamo nel Deserto* del pittore senese Neroccio di Bartolomeo de' Landi, dipinto alla fine del Quattrocento.
Veri protagonisti della sala, però, sono i libri: sistemati negli scaffali a parete, esposti sulla scrivania al centro della sala, chiusi nella vetrina dello scrittoio di Galletti. La collezione libraria di Cerruti è semplicemente incredibile: contiene capolavori e assolute rarità della storia dell'editoria, spesso presentate in raffinate rilegature d'autore. Ancora più interessanti dei singoli libri, in questa stanza, sono però gli spazi vuoti tra gli scaffali, in parte riempiti dai libri finti da arredamento prodotti proprio dalla LIT di Cerruti. Sono quegli spazi vuoti, infatti, ad assicurare respiro al desiderio del bibliofilo: non c'è bisogno di rinunciare a qualche pezzo della collezione, basta togliere i libri finti e lo spazio – fisico, ma in fondo mentale – per le nuove conquiste, per i nuovi libri desiderati, è assicurato in libreria. Un riempimento in potenza, lo spazio posticcio del desiderio – unito, magari, a quel profilo di ostentata modestia che, a chi si presentava risolutamente come ragioniere, permetteva di affiancare file di libri finti, emblema dell'arredamento kitsch aspirazionale, ad assolute rarità bibliografiche.
Torniamo però al quadro di Tanzio da Varallo: San Benedetto è ritratto in primo piano, biondo e aureolato, coperto soltanto da un perizoma, gettato tra grossi rovi all'interno di un selvaggio paesaggio boschivo. L'episodio raffigurato, sicuramente noto al cattolico Cerruti, è particolarmente significativo. Il giovane monaco umbro, ritiratosi in una grotta sul monte Taleo, al confine tra Lazio e Abruzzo, era stato visitato dal demonio che aveva cercato di indurlo in tentazione con immagini di una donna. Per sfuggire al desiderio, Benedetto si era spogliato e gettato nudo in un cespuglio di rovi

e di ortiche, così da guarire con le ferite della carne quelle dell'anima – a raccontarlo è il dottore della Chiesa Gregorio Magno nei suoi *Dialoghi*. Già nella prima sala della Villa, insomma, sono contrapposti due dipinti in qualche modo collegati: da un lato un ritratto femminile, quello di Renoir, dall'altro l'immagine di un Santo, feritosi per sottrarsi proprio al desiderio di immagini simili. Così, nello studio, lo spazio dedicato alla meditazione intellettuale, si crea subito, forse non casualmente, una tensione ideale: una contrapposizione implicita che conferma il potere e il valore simbolico delle immagini e del loro desiderio.

Per sottrarsi al gioco di sguardi tra la *Giovane ragazza* di Renoir e il giovane santo di Tanzio, occorre procedere verso lo strano corridoio che affaccia sulle scale che portano al primo piano. È un ambiente sorprendentemente angusto, soffocato da pesanti decorazioni a parete in stile rococò, fatte realizzare dal ragioniere tra anni Ottanta e Novanta su consiglio dell'antiquario torinese Pietro Accorsi, in sostituzione dell'originale, rustico stile provenzale – fondo giallino, con riquadri bianchi incorniciati da motivi botanici. Il salto rispetto alla biblioteca è impressionante: da un convincente ambiente di rappresentanza, a uno stretto stanzino dal gusto superato. A risollevarlo, e distinguerlo dai corridoi di un albergo *fanée*, è la mirabolante sventagliata di capolavori del Novecento che scandisce l'ascesa lungo le scale. Paul Klee, Joan Mirò, Felice Casorati, Francis Bacon, ma soprattutto un ritratto di Amedeo Modigliani del 1918: la *Giovane donna col vestito giallo*, ovvero *Renée Modot*, moglie dell'attore e star del cinema muto Gaston Modot, protagonista del film surrealista *L'Âge d'or* di Luis Buñuel e Salvador Dalí. Il quadro stupisce proprio per il contesto di presentazione: un abbassamento di tono volontario, dettato dagli spazi a disposizione, che costringe il capolavoro riconosciuto in una piccola parete in fondo alle scale, appeso sopra la griglia che copre un radiatore. La mente, è inevitabile, corre ai poster di mostre di Modigliani incontrati in ambienti analoghi, nei corridoi di un albergo o in tristi sale d'aspetto: qui, però, il confronto è con l'originale, presente in tutta la sua evidenza pittorica. Per una persona con la disponibilità economica di Cerruti, modificare gli spazi della Villa, acquistare un edificio più grande, pensare insomma un ambiente espositivo effettivamente rapportato alla qualità e all'importanza della Collezione non sarebbe certo stato un problema: quel Modigliani in fondo alle scale, in qualche modo, deve essere spia di un desiderio profondo di tutelare e conservare quella spazialità originale, un desiderio forse inattingibile nelle sue radici più intime. Come riconosciuto dagli architetti che si sono occupati dell'adeguamento dell'edificio, Armando Baietto dello studio Baietto Battiato Bianco e Giusi Rivoira, «Cerruti si sostituisce alla figura dell'architetto, immaginando egli stesso gli interni di una casa borghese con una sequenza di ambienti tradizionali». Più esplicitamente, il critico d'arte Giuseppe Frangi ha definito «straniante la dismisura fra l'altissima qualità dei dipinti e il microcosmo abitativo di stampo borghese». Proprio questa

dismisura è l'espressione forse più evidente di un preciso desiderio di autorappresentazione, analoga e parallela alle rivendicazioni dello statuto di ragioniere.

In cima allo scalone, sempre racchiuso tra dettagli fioriti, un altro ritratto cattura l'attenzione. È una figura maschile, in abito elegante, seduta, isolata su un fondo verde scuro: a dipingerla, tra 1956 e 1957, è stato il pittore inglese Francis Bacon, si intitola *Nono studio per ritratto*. L'effigiato è Peter Lacy, protagonista di una travagliata storia d'amore col pittore nel corso di tutti gli anni Cinquanta, scandita da continue, dolorose violenze fisiche e psicologiche. A lungo presentato e ritenuto un ex pilota di caccia della Royal Air Force britannica coinvolto anche nella Battaglia d'Inghilterra, Lacy era in realtà un semplice meccanico e pilota occasionale. Come Bacon, Lacy veniva da una famiglia benestante delle Midlands con legami con l'Irlanda e aveva un padre aggressivo che non aveva accettato la sua omosessualità. Trasferitosi a Tangeri a metà anni Cinquanta, Lacy venne spesso visitato da Bacon in Marocco, un paradiso di libertà omosessuale rispetto al Regno Unito di quegli anni. In quelle occasioni, come già in Inghilterra, Bacon lo ritrasse, immortalandolo in molti dei suoi dipinti di quegli anni: immagini, inequivocabilmente, di desiderio. Lacy, alcolista, morì nel 1962, appena quarantaseienne: restò il più grande amore della vita di Bacon, come ricostruito recentemente da Annalyn Swan nella biografia *Francis Bacon: Revelations*. Vari passi del libro raccontano momenti di quegli anni e il contesto in cui maturarono ritratti come quello acquistato da Cerruti a un'asta di Sotheby's nel 1989 – proprio quell'anno, con un trittico del 1973 venduto sempre da Sotheby's, Bacon era diventato l'artista vivente più caro al mondo – tempismo proverbiale dei desideri di Cerruti.

Torniamo a salire lo scalone. Facciamo finta di non vedere la grande tempera di Casorati, *Mattino*, e ignoriamo anche la composizione di Fernand Léger appesa di fronte al Bacon. Prima di entrare nell'anticamera, un piccolo ambiente zeppo di quadri, è però impossibile, sul pianerottolo, non ammirare *Il risveglio della bionda sirena* di Scipione, nome d'arte del pittore maceratese Gino Bonichi, nato nel 1904 e morto di tubercolosi nel 1933, nemmeno trentenne. Il quadro è del 1929 e, come indica il titolo, rappresenta i primi momenti della giornata di una sirena. Lunghi capelli biondi, seni scoperti e vistosa coda di pesce, la creatura è sdraiata su una pelle di leopardo e sta pettinandosi. Al collo ha una collana dorata, tra i capelli una grossa piuma rosa. Accanto a lei sono disposti un pesce, dei fichi e un cetriolo, simboli espliciti di desiderio. «Opera orgiastica e raffinata», come la definì lo storico Giuseppe Marchiori alla fine degli anni Trenta, forse ispirata a un sogno raccontato a Scipione dalla pittrice Antonietta Raphaël, la *Sirena* era stata spesso presentata come uno dei rari esempi di vero Surrealismo italiano. Ovviamente ciò era dovuto innanzitutto al suo soggetto fantastico, ma a questa connotazione aveva contribuito anche la disturbante e torbida atmosfera erotica che invade il dipinto. È stato, questo, uno dei canali privilegiati di lettura del Surrealismo

nell'Italia del Novecento, un canale che è bene tenere presente per comprendere anche altre scelte collezionistiche di Cerruti. L'opera, non a caso, era stata a lungo parte della collezione di Luigi Carluccio, organizzatore a Torino della rassegna epocale *Le Muse inquietanti*, un grande successo di pubblico che tra 1967 e 1968 aveva definitivamente sdoganato il Surrealismo anche in Italia, stemperando il carattere politico del Movimento a favore di una conciliante lettura nell'ambito, più generale e meno connotato, dell'arte fantastica – Carluccio, come Cerruti, era profondamente cattolico.

Sempre sul pianerottolo, per restare in aria di onirismi e surrealismi italiani, è appeso uno dei quattro dipinti in collezione di Alberto Savinio, fratello di Giorgio de Chirico. Nato ad Atene nel 1891, attivo e noto soprattutto come scrittore e musicista, Savinio era approdato alla pittura nella Parigi cruciale degli anni Venti. Questo primo dipinto si intitola *Ecco il mio sogno*, e fu dipinto nel 1928, un anno prima della sirena di Scipione. Raffigura un nudo femminile dal volto ingabbiato, circondato da tre strane figure antropomorfe, sorta di manichini metallici, in un surreale contesto roccioso. Nella stanza successiva, un altro piccolo dipinto di Savinio, uno dei suoi primi, è appeso in alto vicino al soffitto ricoperto di carta decorata: si intitola *Il sonno dell'ermafrodito*, e introduce un altro dei suoi temi prediletti, quello dell'ambiguità di genere, in relazione soprattutto alla tradizione classica. Savinio, tra l'altro, nella sua *Nuova Enciclopedia*, aveva offerto una definizione di amore che si adatta bene al tema del desiderio collezionistico:

> Altra cagione che vieta l'attuazione dell'amore, ossia il risultamento in senso amorico del desiderio, è che nel momento in cui entriamo in possesso della cosa amata, l'amore per la cosa amata perde il suo carattere transitivo, si confonde con l'amorproprio e da questo è assorbito.

e poco più avanti:

> Desiderio è l'illimitato, l'infinito. Amore è la morte. (Nuovo significato da dare al binomio amore-morte). E ora dovrei passare a parlare del desiderio, ossia di ciò che in effetto è l'amore. Ma qui davvero mi manca l'esperienza, o piuttosto mi va mancando. I desideri ci tengono fermi alla vita, come gli ormeggi tengono ferma la nave al porto. Ma a poco a poco i desideri muoiono, gli ormeggi si rompono senza che noi ce ne accorgiamo, e domani la nostra nave salperà tranquilla e libera di desideri. Si avvererà allora la 'grande ipotesi'?

Il desiderio come ciò che mantiene vivi, la morte come definitiva assenza di desideri: una proposta preziosa. Prima di procedere verso la zona notte, possibile «regno dei sogni» saviniano, conviene

entrare nella sala da pranzo. Le pareti della stanza sono interamente ricoperte da specchiere e boiserie, forse provenienti dall'appartamento di famiglia in via Cialdini, a Torino, dove Cerruti aveva vissuto con la madre Ines sino alla sua morte, nel 1977. La sala è interamente dedicata a Giorgio de Chirico, come si è detto fratello di Savinio, nato a Volo, in Grecia nel 1888, formatosi tra Firenze, Monaco di Baviera e Parigi, inviato volontario insieme a Savinio a Ferrara durante la Prima guerra mondiale e lì ideatore della Metafisica, uno dei più importanti movimenti artistici europei del Novecento, dall'impatto duraturo sul Surrealismo internazionale. De Chirico è l'artista più rappresentato all'interno della collezione e l'unico con uno spazio dedicato, questa sala da pranzo, in cui Cerruti aveva allestito, direttamente sugli specchi, e in due casi con curiose cornici in tartaruga, un nucleo sceltissimo di otto dipinti, selezionati tra i dieci che possedeva. Torna alla mente una scena di *Ebdòmero*, il romanzo-mondo pubblicato da de Chirico nel 1918, quella in cui il protagonista, Ebdòmero appunto, entra nel palazzo del Celibe: «Una vigliaccheria sensuale, un violento desiderio di pace e d'imborghesimento invase tutti e allora lentamente e senza spintoni si ingolfarono nella robusta banalità di quei salotti i cui specchi, incorniciati con stucchi barocchi, eran ricoperti di veli viola affinché le mosche non li insudiciassero».

«un violento desiderio di pace e d'imborghesimento…», mettiamolo da parte ripensando alle scelte per gli ambienti della Villa di cui parlavamo prima e torniamo ai quadri. Innanzitutto, tre nature morte ferraresi degli anni della Guerra: una del 1916, una del 1917, una del 1918. Tutti con storie collezionistiche incredibili: il primo passa dal mercante parigino Paul Guillaume ad Albert C. Barnes, il leggendario collezionista di Philadelphia, il secondo da Guillaume a Roland Penrose a William Copley, il pittore che più di ogni altro negli anni Sessanta e Settanta riattivò l'eredità surrealista soprattutto nell'ambito del desiderio, il terzo dal pittore lombardo Mario Broglio al gallerista newyorkese Julien Levy. Le tre nature morte sono popolate di oggetti misteriosi: cavalletti, biscotti, girandole, bastoni, solidi geometrici, quadri persino… per comprendere il valore evocativo di questi oggetti, anche in rapporto al problema del *desiderio*, è utile un passo della *Storia del Surrealismo* scritta negli anni Cinquanta dal pittore e poeta francese Marcel Jean:

> I surrealisti, e de Chirico tra i primi, hanno riscoperto l'oggetto, un oggetto nuovo che contiene una forte componente soggettiva sotto forma di desiderio […] Gli oggetti surrealisti, in quanto oggetti-complessi, possono incarnare un archetipo. Per lo più sono misteriosi, instabili, movimentati, contraddittori, ma possono talvolta diventare dei ritratti archetipici, e sono proprio quelli dotati di una compiutezza e un equilibrio raggiunto, che ne fanno dei "ritratti

> collettivi" somiglianti, cioè delle immagini in cui ognuno potrebbe *riconoscere il proprio desiderio.*

Oltre alle tre *Nature morte*, in cui ognuno può esercitarsi a «riconoscere il proprio desiderio», appartiene al periodo ferrarese, il più importante della carriera di de Chirico e il più desiderato dai collezionisti, anche *Muse metafisiche*, un altro dipinto di formato medio-piccolo con le teste di due manichini, già noto come *Castore e Polluce*. In occasione della sua prima esposizione il dipinto era stato infatti presentato accanto al quadro forse più famoso di de Chirico, *Le muse inquietanti*, dedicato alle muse-sorelle Melpomene e Talia: per analogia e contrapposizione, era stato identificato come immagine dei due Dioscuri. Contraltari maschili alle *Muse inquietanti*, i *Castore e Polluce* della Collezione Cerruti, accertata la loro identità fraterna, potrebbero valere da ritratto indiretto di de Chirico e di suo fratello, Savinio. I due fratelli, infatti, erano spesso paragonati ai Dioscuri, i due figli di Zeus eccellenti nell'equitazione e nel pugilato, patroni delle arti, protettori dei naviganti, legati a doppio filo a questioni astronomiche – siderali, relativi alle stesse stelle cui, come vedremo, rimanda il termine *desiderio*. Castore e Polluce, soprattutto, erano stati Argonauti: avevano preso parte, insieme, al viaggio verso la Colchide alla ricerca del Vello d'Oro. Nel 1917, un anno prima che de Chirico dipingesse le *Muse metafisiche*, o meglio, *Castore e Polluce*, Savinio, già consapevole di questa identificazione, aveva scritto *La partenza dell'argonauta*, un resoconto del suo viaggio verso il fronte da Ferrara, «città della lussuria geometrica» a Salonicco, pubblicato a puntate e poi raccolto all'interno del volume *Hermaphrodito* (1918). Ripubblicato nel 1974 all'interno della collana sperimentale Einaudi Letteratura, il volume aveva conosciuto una nuova popolarità, culminata nel 1986 nella lussuosa edizione in-folio della sua prima traduzione inglese, illustrata con importanti interventi litografici del pittore napoletano Francesco Clemente, protagonista della Transavanguardia. Il volume, nella prima traduzione inglese, *The departure of the Argonaut*, Petersburg Press, New York-Londra, 1986 era stato acquistato nei primi anni 2000 da Cerruti ed è ancora parte della sua collezione. Sicuramente, il ragioniere non ignorava questo strano intreccio di identità reali e fittizie tra Savinio, de Chirico e le due figure mitologiche, ben documentato dai pezzi della sua collezione. Nella *Partenza dell'argonauta*, Savinio denunciava subito il conflitto tra due suoi desideri, quello verso la stasi e quello verso il viaggio e l'avventura, due desideri contrastanti che in qualche modo sembrano aver condizionato anche le scelte di Cerruti:

> Io inclino per natura alle posizioni sedentarie (non ai servizi idem). Sopra la pista del mio carattere, due desideri avversi fanno caroselli fra di loro: l'uno, di spirito, mi sprona all'azione e al moto mentre l'altro, di corpo, si preoccupa di calma e di tranquillità. Conosco però il

> benefico usufrutto dei traslochi, dei mutamenti di clima e di ambiente, del rovescio delle abitudini e del periodico ammazzamento del dran-dran giornaliero che conduce inevitabilmente all'arteriosclerosi progressiva della mente; né ignoro l'educazione magistrale ottenuta dagli uomini maggiori mediante i viaggi d'ogni specie.

Alla fine del racconto, nell'*Epilogo*, approdato ormai a Salonicco, lontano dalla casa sognata, le sirene – non dissimili, c'è da immaginarlo, da quella di Scipione che domina la scala della Villa – si interrogavano sul destino dello scrittore, Argonauta e Dioscuro: «Vorrei tornare... E quanto fastidioso m'insiste alle orecchie il canto delle sirene superstiti: l'Argonauta se ne va tralallera tralallà / l'Argonauta se ne va /chi sa mai se tornerà?... Sì, tornare: ma solo per me e per il cuore mio... Che, insomma, agli altri che importa che l'Argonauta non torni mai più?...»

Una risposta possibile all'interrogativo delle Sirene, e a quello travagliato dello stesso Savinio, viene da un altro quadro di de Chirico, l'altro Dioscuro, il fratello che non era salpato, sempre in collezione Cerruti: *Il saluto degli Argonauti partenti*, noto anche come *La partenza degli Argonauti*, dipinto nel 1920, tre anni dopo la prima comparsa del racconto di Savinio. L'opera è una delle più celebri di de Chirico: una sorta di simbolo della nuova fase di ritorno all'ordine di gusto classicista, successiva alla scelta di tagliare i legami con gli ambienti parigini e stabilirsi in Italia. Il quadro condensa riferimenti all'arte e all'architettura rinascimentali: in una piazza assolata, dominata da un edificio monumentale decorato da due sculture, due uomini nudi reggono un tessuto e una bandiera. Accanto a loro, un vecchio filosofo è sdraiato a terra, appoggiato a un blocco di marmo che reca la firma all'antica «G. de Chirico Pinxit», ovvero «Giorgio de Chirico [lo] dipinse». Alle sue spalle, una figura femminile avvolta in un abito classico e sullo sfondo, una sottile striscia di mare e una nave che ha appena spiegato le vele. La storia dei due fratelli, dioscuri viaggiatori, evocata anche da un altro dipinto di Savinio in collezione – *Fine di un viaggio* del 1929, col suo vascello di sogno incagliato in misteriosi solidi colorati – condensa allo stesso tempo un desiderio di avventura e uno di autorappresentazione, un desiderio di collocarsi e uno di restare nomadi. La presenza dei vari lavori, incluso il volume illustrato da Clemente, all'interno della collezione Cerruti non può essere casuale: racconta qualcosa della volontà di riunire i due Dioscuri e, allo stesso tempo, di riflettere sul senso del viaggio – la fortuna di Cerruti, del resto, era dipesa in gran parte da un viaggio in nave verso gli Stati Uniti, nuova Colchide del dopoguerra, alla ricerca di nuove tecniche di rilegatura, il suo personale vello d'oro.

Prima di lasciare la sala da pranzo, sorta di mirabolante casa degli specchi metafisica abitata anche da altri capolavori dechirichiani, come l'*Autoritratto con ombra* del 1919 – che col suo libro in primo

piano serviva da autoritratto indiretto, editoriale e imprenditoriale, dello stesso Cerruti – prima di lasciare la stanza, dicevo, è possibile registrare un altro desiderio irrealizzato, affacciandosi nella piccola cucina comunicante. Perfettamente arredata in stile provenzale e ben attrezzata, con piastrelle e ampia collezione di stoviglie e paioli di rame, non fu in realtà mai allacciata al gas e dunque utilizzata. Qui, sulla parete di destra, nel 2025 l'artista Gala Porras-Kim aveva fatto appendere il grande quadro del pittore torinese Felice Carena con cozze, conchiglia e dell'anguria – sia intera, sia a fette. Una natura morta marina, dalla collezione di Margherita Sarfatti, promotrice del movimento artistico Novecento e celebre amante di Benito Mussolini, che l'aveva descritta così: «grandi cocomeri dal fresco verde e dallo stupendo scarlatto, squillante come un grido di gioia estivo, sulla linea di sfondo turchino del mare». Un desiderio d'estate.

Marcia indietro, di nuovo attraverso la sala da pranzo, di nuovo nell'anticamera, finalmente nella prima camera da letto. Pensata per la madre, ospita, come prevedibile, un'altra impressionante raccolta di capolavori. Sopra il letto, innanzitutto, una *Madonna col bambino* del pittore leonardesco milanese Marco d'Oggiono, acquistata nel 2006, quasi trent'anni dopo la morte della madre. Subito accanto, una densa infilata di opere delle avanguardie storiche, con dipinti di Yves Tanguy, Marc Chagall, Giacomo Balla, Alberto Savinio, Enrico Prampolini e Gino Severini. In alto, poi, sopra la porta, *Il duo* di Magritte, una delle rarissime opere anni Venti dell'artista presenti in Italia, anche questa, come la *Sirena* di Scipione, già nella collezione di Luigi Carluccio. Interessato allo scarto tra parola e immagine, tra nominazione e raffigurazione di una cosa, in una serie di dipinti dedicati all'uso della parola – su tutti, il più famoso è quello con l'immagine di una pipa che non è una pipa – alla fine degli anni Venti Magritte aveva messo in crisi i rapporti convenzionali tra nomi e cose, anticipando ricerche e dibattiti che avranno grande fortuna a partire dalla fine degli anni Sessanta. A questa serie di lavori appartiene anche *Il duo* della Collezione Cerruti: due misteriose cose blu – una forma biomorfica, forse uno specchio, e la struttura di un mobile – si stagliano su un anonimo sfondo marrone. La sagoma sulla sinistra riporta, in uno scolastico corsivo calligrafico da insegna, il termine *fusil*, fucile, in chiara dissonanza con l'oggetto. Il mistero resta sospeso, l'associazione è rotta e niente prova a rimpiazzarla. Pochi anni dopo, nel 1936, tra vari altri quadri dedicati all'uso della parola, Magritte dipinse *Il lavoro nascosto*. L'opera, forse ispirata alle scenografie realizzate da Pablo Picasso per il balletto *Mercure* in cui al posto di rappresentare delle stelle l'artista aveva scritto più volte la parola "stella", rappresenta un cielo stellato. Guardando attentamente le stelle, ci si accorge che alcune di esse sono disposte a formare la parola "DESIR", desiderio. Al di là del significato che il desiderio aveva avuto per il Surrealismo, l'opera sembrava fare direttamente riferimento all'origine stessa della parola desiderare, un'etimologia curiosa che merita di essere evocata. Su di essa si hanno

in realtà poche certezze. Tra queste, che corra parallela e intrecciata a quella di un altro verbo, considerare. Entrambi in qualche modo riguarderebbero le stelle, da -sidus, oppure, più in generale, dei bersagli, qualcosa cui puntare, e, forse, quindi, delle osservazioni astrologiche: nel caso di *considerare*, un'osservazione attenta, nel caso di *desiderare*, una rinuncia all'osservazione per mancanza di segnali, dunque un distogliersi dalle stelle, o forse una volontà di raggiungere quello che si osserva. Per l'enciclopedia Treccani, il termine *desiderio* deriva «dal latino *de-*, e *sidus*, "stella", letteralmente, "cessare di contemplare le stelle a scopo augurale", nel senso di trarne gli auspici e quindi bramare - allude più alla distanza tra il soggetto e l'oggetto di desiderio, e al moto dell'animo che li lega, che alla natura dell'oggetto stesso». Si tratta soltanto di una suggestione, ma utile in qualche modo a entrare in consonanza col desiderio collezionistico di Cerruti.

Torniamo nell'anticamera, aggiriamo la colonna di tre ritratti femminili di Magritte, Balla e Campigli, non entriamo nell'altra stanza da letto. Solo uno sguardo ai due ritratti su carta di Pablo Picasso degli anni Quaranta: la *Testa di donna* del 1942, ritratto dell'amata fotografa surrealista Dora Maar realizzato sotto l'occupazione tedesca, e soprattutto il grande foglio con *La donna fauno* dipinto in Costa Azzurra il 31 agosto 1946, subito dopo la guerra. L'opera si inserisce in una serie di veline dedicate da Picasso al tema del fauno, di cui si riconoscono le corna e il petto villoso. Su questa immagine virile e mitologica Picasso sovrappone un profilo femminile, forse quello della sua nuova amata Françoise Gilot. *La donna fauno* assume così un'inedita ambiguità ermafrodita, non priva di connotazioni erotiche. Nell'opera di Picasso, come del resto nella mitologia classica, il fauno – assimilato ai satiri greci e al dio Pan – era infatti spesso associato a un istinto sessuale animalesco, espressione della sua natura semizoologica: una creatura dominata dal desiderio. Non a caso, la terza opera di Picasso presente in collezione Cerruti, ma esposta nel seminterrato, vicino al grande *Concetto spaziale* di Lucio Fontana, è un'acquatinta allo zucchero del 1936, estratta dalla Suite Vollard, un celebre portfolio di cento stampe commissionato dal leggendario mercante d'arte Ambroise Vollard, con un *Fauno che svela una donna*, ispirata all'incisione di Rembrandt con Giove e Antiope. La stampa raffigura un satiro nudo, riconoscibile per le corna, la coda e il petto villoso, alter ego dell'artista, mentre solleva i veli che coprono una figura femminile addormentata, anch'essa nuda, probabile riferimento all'amata dell'artista in quegli anni, Marie-Thérèse Walter. Ambientata in un interno raccolto, la scena si inscrive nella più alta tradizione figurativa occidentale; la luce che entra dalla finestra sulla sinistra, tra l'altro, la assimila iconograficamente a numerose rappresentazioni dell'Annunciazione. Nel giro di pochi anni, i due personaggi della scena si sarebbero sovrapposti e identificati, uniti misteriosamente, nella *Donna fauno* dell'anticamera, da cui eravamo partiti.

Conviene, adesso, procedere verso il salone più importante della villa, attraverso il corridoio che si apre davanti a quello che era stato pensato come ingresso principale dell'abitazione. Si torna, anche qua, alle boiserie falso Settecento, movimentate da una curiosa nicchia specchiata. L'impressione è quella di un angolo bar, ma al posto delle bottiglie di vermouth troviamo due Santi lignei spagnoli e la tela del pittore genovese Valerio Castello con *Mosè* che *fa scaturire l'acqua dalla roccia*. La cosa che sorprende di più della stanza, tuttavia, sono due sculture fiorentine: una *Madonna col Bambino* lignea trecentesca e una *Maddalena penitente* in terracotta modellata da Benedetto da Maiano alla fine del Quattrocento. Meglio: ciò che più stupisce della stanza sono i piedistalli su cui poggiano le due sculture. Nel caso della *Madonna*, un cubo ricoperto di vellutino rosso, nel caso della *Maddalena* un cubo dipinto con un effetto marmo poco convincente. Abbinati al parquet e ai profili in pietra del pavimento e alla boiserie falso settecento delle pareti, i due cubi creano un sorprendente stridore visivo e materiale: quale poteva essere il desiderio dietro una scelta del genere? Nella sala principale, un cubo di velluto in tutto e per tutto analogo, regge invece una *Santa* lignea cinquecentesca proveniente dai Paesi Bassi. A dominare l'ambiente, però, è il grande *Membra stanche* dipinto nel 1907 da Giuseppe Pellizza da Volpedo, dedicato a una famiglia di lavoratori emigranti ritratta sulle sponde del torrente Curone, nell'alessandrino.

Da questo ambiente si accede al salone circolare con ancora una scultura su un cubo di falso marmo e, soprattutto, le due grandi *Allegorie*, capolavori del pittore neoclassico lucchese Pompeo Batoni, una dedicata alla Pittura, Scultura e Architettura, l'altra con Apollo, la Musica e la Geometria, provenienti dalla collezione del celebre banchiere, antiquario e sensitivo torinese Gustavo Adolfo Rol, famoso dagli anni Cinquanta per i suoi presunti talenti paranormali. Un aneddoto tramandato dal critico d'arte Marco Vallora, relativo proprio a questi due grandi dipinti, permette di intuire, tra le righe, qualcosa del desiderio collezionistico che animava Cerruti:

> Quando dal Getty Museum giunse un emissario per acquistare, con un assegno disneyano, il suo prezioso *pendant* d'opere mitologiche di Batoni, senza spocchia, tassativo, replicò: «Va bene, ma quando poi non avrò più i Batoni, che me ne faccio dei soldi?». Non collezionava per lucro o per scambi: metteva tutti i suoi proventi nelle opere.

Il legame profondo con "i Batoni", ancora nelle loro cornici settecentesche, è testimoniato anche da un altro dettaglio: nel 1990 Cerruti commissionò al pittore inglese Barrington Barley, celebre copista, due copie esatte, grandi al vero, dei dipinti, così da poterli sostituire in occasione di prestiti per mostre. La commissione delle due copie, così come l'opposizione alla vendita, racconta qualcosa del

desiderio di Cerruti di avere sempre quelle immagini con sé: un "buco" di quelle dimensioni e di quell'importanza nel sistema perfetto della Villa non sarebbe stato accettabile – il desiderio del collezionista era anche un desiderio di prossimità, di presenza, di vicinanza e di completezza.

Dietro la parete dove sono appesi i due Batoni – e, in alcuni momenti, le loro copie – corre la scala che porta alla stanza forse più misteriosa dell'intera Villa: la camera da letto dello stesso Cerruti, in cima alla torretta. Come la cucina, anche questo ambiente ha mantenuto lo stile provenzale originale: pavimento color cotto, pareti rivestite di listelli di legno scuro, travi rustiche a vista. Il letto del ragioniere – singolo e monacale – è inserito in una nicchia rivestita di tappezzeria verde. Tutte le pareti sono ricoperte di fondi oro a tema religioso, adesso sigillati in stranianti teche in plexiglass che accentuano il senso di chiusura, di immutabile stasi della stanza. Come ha ipotizzato la curatrice Carolyn Christov-Bakargiev, in quella stanza isolata, dalla collocazione quasi fiabesca, Cerruti potrebbe aver desiderato di «trascorrere gli ultimi momenti della sua vita terrena». Sorta di mausoleo, sarebbe stato attrezzato con tutto il necessario per il passaggio nell'aldilà, come certe tombe delle civiltà più antiche: si tratta, del resto, della stanza «più alta della villa, la più vicina al cielo», lo spazio delle stelle. Il desiderio collezionistico, e con esso quello di allestimento e organizzazione della Collezione e della Villa, assumerebbe qui un valore e un significato aggiuntivi: non si tratterebbe soltanto dell'immagine che si vuole dare di sé da vivi o di quella che si vuole lasciare da morti, ma dello spazio e dei significati da cui si vuole essere circondati nel momento della dipartita. Anche lo storico dell'arte Pietro Rigolo ha insistito su questo possibile significato dell'ambiente, supportato dal fatto che «la stanza della torre verosimilmente non venne mai utilizzata come stanza da letto; dato che tanto più invita a una lettura simbolica dello spazio». Sottolineata la presenza particolarmente intensa di iconografie legate alla morte e alla rinascita, Rigolo ha registrato un'analogia interessante:

> La ripetizione così insistita di queste immagini non può che richiamare riflessioni legate alla nascita e alla morte, e in particolare al letto, e alla camera da letto, come luoghi tradizionalmente deputati a questi passaggi. Seguendo la facile associazione del letto alla bara, e della camera da letto alla camera sepolcrale, questa stanza sembra farsi soglia tra due mondi, richiamando suggestioni, di nuovo torinesi, sospese tra l'archeologia egizia e la sua trasfigurazione negli spazi di Casa Mollino.

Tra le opere scelte per la stanza, e dunque che avrebbero forse potuto assistere agli ultimi momenti della vita di Cerruti, una *Madonna* lignea del Maestro della Santa Caterina Gualino, una *Crocifissione* trecentesca di Marco di Paolo Veneziano, un trittico portatile con un'altra crocifissione del senese

Paolo di Giovanni Fei e un truculento frammento di predella dipinto da Giovanni da Modena verso la metà del Quattrocento con la *Decollazione del Battista*. Sulla parete opposta della stanza, di fronte al letto, c'è il *San Sebastiano* del Bergognone, proveniente col *San Rocco* appeso lì accanto dal Polittico della Certosa di Pavia – tra i due, a sostituire la *Madonna* già parte del Polittico e ora alla National Gallery di Londra, un'altra *Madonna* del Bergognone, pensata per la devozione privata, espressione di un sorprendente desiderio di ricomposizione, di ricostruzione para-filologica.
Guardando il bellissimo *San Sebastiano*, torna ancora ancora alla mente la *Nuova Enciclopedia* di Savinio: lo scrittore a un certo punto ricorda un suo amico romano, Vittorio F.B., che «teneva sul comodino accanto al suo letto una piccola pittura che rappresentava San Sebastiano convenientemente irto di frecce e sanguinante, e un giorno, mostrandomi in uno scaffale della sua libreria alcuni grandi raccoglitori di cartone schierati in bell'ordine, mi disse che in quei raccoglitori egli custodiva una ricchissima iconografia di San Sebastiano, ripromettendosi di farne un giorno una monografia dedicata a questo santo. Avrete capito? Vittorio F.B. essendo invertito ma non anche pittore, doveva contentarsi dei San Sebastiani dipinti dagli altri» – ma attenzione, «San Sebastiano non è soltanto il santo degl'invertiti, ma per le profonde similitudini tra inversione sessuale ed estetismo, anche degli esteti. Vedi San Sebastiano commesso da Ida Rubinstein a Gabriele D'Annunzio» – il riferimento è all'opera teatrale del 1910 *Le Martyre de Saint Sébastien*, con musiche di Claude Debussy. I pannelli del Bergognone erano entrati nella collezione Cerruti nel 1983. Sei anni prima, nell'estate del 1977, era stato distribuito anche nei cinema italiani *Sebastiane* del regista britannico Derek Jarman, forse l'esito più alto, almeno nel Novecento, della proiezione desiderante sulle vicende del martire cristiano. Il "santo degli esteti", colto nel momento del martirio e quindi, effettivamente, del passaggio dalla vita alla morte, è il guardiano più naturale di questa "camera sepolcrale" – ricordate, ancora Savinio, con la sua idea di morte come liberazione definitiva dai desideri?

Dalla stanza e dai desideri più alti, da questo spazio quasi siderale, conviene ora scendere, lungo la scala della torre, verso quella più bassa: il grande seminterrato della villa. La stanza simmetrica alla camera, quella che insomma sorregge tutta la torre, anch'essa conservata nel suo originale stile rustico, è destinata a cantina: ospita l'importante collezione di vini di Cerruti, notoriamente astemio, desideri inespressi destinati alle occasioni conviviali – come ha ricordato Vallora, «collezione di rarità, riservata agli amici. Raffinatissimo e generosissimo sempre». Tra le bottiglie, un'inaspettata collezione di cani e altri animali, più o meno kitsch, tutti in ceramica. Non si tratta delle uniche statue canine della Villa: una zona del giardino era stata infatti destinata da Cerruti a cimitero dei suoi cani, ricordati da rocce che fungono da lapidi: Prinz Rufus, Denny, Dusky, Dumpy, Prinz, Toy... Al centro

svetta Puny il Campione, l'unico effigiato in una statua di bronzo a grandezza naturale: l'opera è stata realizzata attorno al 1970 dallo scultore classe 1903 Virgilio Audagna, attivo già dagli anni Venti, con significative commissioni funerarie ed ecclesiastiche – suo anche il bronzo con *Don Chisciotte* allestito in un altro angolo del giardino. L'acquisto dei bronzi di Audagna, artista totalmente fuori tempo massimo negli anni Settanta, ormai settantenne e indifferente ai nuovi sviluppi della scultura del dopoguerra, racconta ancora una volta qualcosa dei desideri di Cerruti. Ancora più significativo dell'autore, però, è il soggetto del piccolo sacrario dedicato a Puny Il Campione. Nel 1968, poco prima che lo Schnauzer venisse gettato in bronzo, all'interno del libro di grande successo *Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Gillo Dorfles aveva infatti dedicato un po' di spazio ai monumenti funebri canini. In particolare, si era concentrato sulle rappresentazioni di Marquise e Tony, i due cani della principessa russa Vera Nikolaevna Lobanov Rostovsky sepolti al *Cimitière-des-Chiens* di Asnières-sur-Seine, subito fuori Parigi, con, secondo la leggenda, gioielli al collo e ritratti con gli occhi spalancati in un inquietante monumento funebre che Dorfles si era curato di far riprodurre all'interno del libro. Con fin troppo veleno, alla fine del suo volume, Dorfles rifletteva sul valore del kitsch per alcuni collezionisti. La descrizione, suonerà chiaro, non si addice del tutto al caso di Cerruti, di solito immune a derive kitsch; allo stesso tempo, però, può offrire alcuni spunti produttivi in merito al rapporto, già evocato più volte, tra collezionismo e desiderio:

> Collezionisti e utenti proiettano il proprio mondo interiore verso l'esterno […] Assieme ai cattivi film, ai rotocalchi ecc., gli oggetti *Kitsch* servono loro da spunto per proiettare la miseria del loro mondo interiore verso l'esterno […] Incapaci come sono di prender coscienza dei loro rapporti nei confronti del mondo in cui vivono e di sviluppare così la propria individualità, inetti a intendere il linguaggio e la logica delle forme, tali individui optano facilmente per il falso splendore della volgarità perché ricorda qualcosa che giace nell'oscurità dei loro desideri.

Pausa kitsch conclusa, conviene esplorare il resto del seminterrato. Si tratta di un ambiente peculiare, l'unico forse, tra quelli della Villa, in cui la funzione museale sembra prendere il sopravvento sulle tracce dell'iniziale funzione abitativa. Al di là dell'ambiente della cantina, in cui è possibile soltanto affacciarsi, nelle altre stanze i pavimenti neutri e l'organizzazione delle opere per gruppi coerenti, fedele all'allestimento documentato dalle fotografie degli anni Novanta e Duemila, rendono più difficile intuire i desideri e la personalità del collezionista. I capolavori, anche qua, non mancano: sarebbe impossibile elencarli tutti. Sorprendono, soprattutto, alcuni tentativi di aggiornare la collezione, spingendone in avanti il limite cronologico: sono raccolte, in vari ambienti di questo

livello, opere di Giulio Paolini, Nicola De Maria, Enzo Cucchi e Gino De Dominicis, tutti artisti più giovani di Cerruti di almeno una decina d'anni. Vera sorpresa del seminterrato, oltre all'attardatissima *Marilyn sulla spiaggia* strappata da Mimmo Rotella nel 2004 e al *Concetto spaziale, attese* di Lucio Fontana, quattro tagli su fondo rosso, racchiuso in un'improbabile cornice dorata, è il grande ritratto di *Hélène Rochas* dipinto da Andy Warhol nel 1974 e acquistato da Cerruti nel 2007. Il profilo della *socialite* e imprenditrice francese, amministratrice delegata della casa di moda fondata dal marito Marcel Rochas, appare enormemente distante dalle frequentazioni e dagli interessi di Cerruti. Gli altri ingressi in collezione degli anni Duemila confermano che il collezionista avrebbe avuto la possibilità di acquistare qualsiasi dipinto anni Settanta-Ottanta dell'artista americano, di cui nel 2005 si era già procurato la tela del 1982 *The Poet and His Muse*, direttamente derivata da un'opera di Giorgio de Chirico, *Il Poeta e la musa* del 1959, e dunque perfettamente inserita all'interno della collezione. Come ricostruito dallo storico dell'arte Fabio Belloni, il ritratto di Rochas, appartenente ai cosiddetti *vanity portraits,* era stato realizzato in varie versioni: «la prima per il committente solitamente venduta a 25.000 dollari, le altre a beneficio del mercato a 5.000. Nel caso in questione, a fronte delle quattro opere richieste dall'effigiata, l'artista ne realizzò un totale di dodici». Ritratti di questo tipo, sottratti alla disponibilità diretta dell'effigiato, diventano oggetto di un desiderio collezionistico peculiare: perché desiderare di possedere l'immagine di una persona, per altro all'epoca ancora vivente, distante dai propri interessi e ambiti professionali? Poco possono valere i caratteri propri della pittura: a livello formale, stante la qualità dell'operazione serigrafica e il bel verde scelto da Warhol per lo sfondo, il dipinto di Rochas racconta poco, soprattutto a chi possedeva ritratti di Pontormo o di Barocci. Anche in questo caso, il desiderio collezionistico di Cerruti è probabilmente destinato a restare inattingibile. Prima di lasciare il seminterrato, ignorando colpevolmente la stanza dedicata all'Ottocento, i mobili e gli atlanti, occorre notare almeno la carta dipinta da Kandinsky nel novembre del 1918, primo acquisto di Cerruti nel 1970, già quarantottenne, atto di inizio del suo tardivo desiderio collezionistico. La piccola composizione a inchiostro e acquerello su carta è stata realizzata dal pittore russo a cinquantadue anni, già nel pieno della sua fase astratta, fresco di matrimonio con la seconda moglie Nina Andreevskaja. L'acquerello è dedicato a Ludwig Bähr, curiosa figura militare-diplomatica tedesca, inviata in Russia per stingere legami con l'intellighenzia locale, dopo aver partecipato nel 1918 alla conferenza di Brest-Litovsk – sarà lui, nei mesi successivi, a favorire l'avvicinamento di Kandinsky al Bauhaus. Appena un anno dopo l'acquisto presso una galleria di Ginevra, Cerruti prestò l'acquerello alla grande mostra dedicata dalla Galleria Civica d'Arte moderna di Torino al gruppo *Il cavaliere azzurro*, animato da Kandinsky a Monaco di Baviera tra il 1911 e il 1914. Immediato, insomma, sin dal primissimo acquisto, fu il desiderio di Cerruti di condivisione e, implicitamente, sottotraccia, di riconoscimento come collezionista.

Resta un'ultima stanza: la Sala della musica del piano terreno, stretta nella verticale delle sale rotonde della torre tra la cantina del seminterrato, la sala dei Batoni al primo piano e la camera da letto dell'ultimo piano. Qui Cerruti ha installato un pianoforte, una collezione di piccole sculture del Novecento, e una selezione sceltissima di dipinti: il *San Girolamo in un paesaggio* di Dosso Dossi – patrono dei bibliofili e ideale chiusura del cerchio rispetto al *San Benedetto tra i rovi* di Tanzio da Varallo con cui era iniziato il percorso –, un *Ritratto di gentildonna con libro in mano* del veneto Paris Bordon, una *Veduta del Campo Vaccino di Roma* di Antonio Joli, i *Due giovani fratelli abbracciati* dipinti alla fine del Settecento da Gaetano Gandolfi e, soprattutto, il *Ritratto di gentiluomo con libro e guanto* del Pontormo, oltre all''unica opera fotografica della collezione: un ritratto, probabilmente, dell'avvocato britannico Harry Melvill scattato nel 1925 dal fotografo surrealista americano Man Ray. Partiamo proprio da questa fotografia: vicino a Oscar Wilde e Jean Cocteau, protagonista della vita sociale londinese, Melvill era apertamente omosessuale ed era stato molto vicino all'attore Cosmo Gordon-Lennox. Melvill – sempre che sia lui, recentemente è stato ipotizzato che si tratti piuttosto del pittore americano Russell Hubbert Greeley – è ritratto mentre stringe un misterioso oggetto squadrato racchiuso in un foglio di carta scura che gli copre parzialmente il volto. Davanti all'oggetto, forse un libro, due mani eleganti e affusolate, con polsi esili racchiusi in polsini perfettamente inamidati. Come ricostruito da Rigolo – che ha definito la sala della musica come «l'ambiente che più di ogni altro parla sia delle scelte collezionistiche che della personalità di Cerruti» – la ragione dell'acquisto misterioso è presto spiegata: Cerruti possedeva l'esemplare della prima edizione di *Dalla parte di Swann* di Marcel Proust, primo volume di *Alla ricerca del tempo perduto*, appartenuto proprio a Melvill, con dedica autografa dell'autore che vale la pena riportare, in traduzione:

> Maggio 1916. A Harry Melvill / Monsieur, ai tempi in cui Jacques Blanche dipingeva il vostro ritratto e il mio [qui Proust fa riferimento al celebre ritrattista francese, per cui Melvill aveva posato nel 1904], io desideravo conoscervi, e andando dal nostro pittore, spesso pensavo che al momento di andarmene avrei potuto avere il piacere di incontrarvi nel suo atelier. Ma tutto ciò è divenuto quello che un verso (di Rossetti, credo) chiama "quello che avrebbe potuto essere, e che non è stato". Giorno dopo giorno, gli anni hanno posto tra le nostre vite dalle scie divergenti lo spazio di quelle acque che non si riattraversano. È quindi con un piacere assai malinconico che vi spedisco, Monsieur, (sapendo di ciò che non sarà "ritrovato"), *Alla ricerca del tempo perduto*. / Marcel Proust.

La Collezione Cerruti diventa così il dispositivo con cui ricomporre idealmente, a distanza di un secolo, un incontro mancato, un desiderio inespresso, rendendo nuovamente possibile, attraverso il libro e la fotografia, un contatto, seppur indiretto, tra i due uomini. Non a caso, proprio Torino, nel corso degli anni Settanta, era stata la capitale di una riscoperta in senso omosessuale della produzione di Man Ray: ad opera sia del gallerista Luciano Anselmino, che dirigeva la galleria Il Fauno e aveva trasformato la sua casa in "un tempio per Man Ray", sia della redazione del «Fuori!», la rivista del Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano, che aveva spesso illustrato i suoi articoli con opere dell'artista, incluse alcune maschere già nella collezione di Corrado Levi.

Proprio Levi, architetto, artista e grande collezionista torinese, permette di chiudere questa triangolazione includendovi anche il ritratto del Pontormo, riscoperto da Roberto Longhi nel 1952 e acquistato da Cerruti presso l'antiquario Carlo Orsi nel 2010. Si trattò di un acquisto importante, in cui lo sfrenato desiderio collezionistico di Cerruti gli permise di avere la meglio sui grandi musei internazionali, Uffizi in testa: «Tengo la fotografia di quel capolavoro sul mio tavolo, memoria d'una sconfitta che mi brucia, ma non potevamo permettercelo e lui, galante, ce lo imprestò», ha ricordato Antonio Natali, all'epoca direttore delle Gallerie. Nel 1977, mentre Cerruti era all'inizio della sua attività collezionistica e non puntava ancora capolavori rinascimentali, l'architetto inserì all'interno di un fascicolo della sua rivista underground *Dalle cantine frocie* un inserto dedicato proprio a *Madame Pontormo*. Pescando dai diari del pittore, ricchi di passaggi ambigui, e mettendo a confronto i suoi disegni, spesso dedicati a sorprendenti composizioni di nudi virili, con le ben più esplicite vignette omoerotiche del disegnatore finlandese Tom of Finland, Levi proponeva una divertita chiamata alle armi, tutta in maiuscoletto, per rivendicare il presunto desiderio omosessuale celato tra le opere del pittore manierista: «Pontormo ti vendicheremo: tutte le checche a rubare lacche per unghie, rossetti, ombretti, cajal, e via nelle chiese e nei musei a truccare tutte le figure dei maschi». Seguivano un «primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale» e il testo «disavventure dei critici etero che hanno la pelle di salame solo sugli occhi». Come scriveva Levi, «furbetto questo nostro/vostro desiderio omosessuale, seguitevi nei trucchi che ha usato in Pontormo per potersi esprimere attraverso le censure interne ed esterne: (mica poi tanto forti, ma come mai nessuno prima l'ha notato…)». Il ritratto in collezione Cerruti è ben distante dai desideri tormentati degli ultimi disegni del Pontormo; nondimeno, lo sguardo dell'ignoto soggetto virile mantiene una tensione desiderante difficile da ignorare. Le mani nervose, in tutto analoghe a quelle del Melvill desiderate da Proust e fotografate da Man Ray, rafforzano l'impressione; il libro socchiuso, stretto nella mano sinistra, sigilla infine la triangolazione, legando indissolubilmente il dipinto alla personalità e alla storia imprenditoriale di Cerruti.

Prima di lasciare la Villa, tornano ancora utili, infine, *Le città invisibili* di Calvino: «Le città» – ma proviamo a sostituirle con "le collezioni" – «come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra».