

1

NOSTOS

ITINERARI D'ARTE



Lorenzo Pica Raffaele Rogaia

COLORERIA SCHAMASH

Morlacchi Editore

In copertina: Andrea Pica, *La soglia della bottega*.

Per ulteriori informazioni sul progetto
www.freemaninrealworld.it

Ristampe 1.
 2.
 3.

Redazione e impaginazione: Jessica Cardaioli

ISBN / EAN: 978-88-6074-908-6

copyright © 2017 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati.
È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la copia fotostatica, non autorizzata. redazione@morlacchilibri.com – www.morlacchilibri.com. Finito di stampare nel mese di settembre
2017 da Digital Print-Service, Segrate (Milano).

Indice

Apocalisse con figure – M. Genzolini 9

Parigi come leggenda – F. Cuniberto 15

Introduzione all'opera – S. Germini 22

Ore 8:31 29

CAPITOLO I 37

Dove si racconta dell'incredibile giorno in cui il mercante di colori Yiptah Schamash conobbe Amedeo Modigliani da Livorno

Ore 8:36 57

CAPITOLO II 59

Dove si narra del giorno in cui Yiptah Schamash conobbe la bellezza di Montparnasse e la gente di quel quartiere, che sarebbe poi diventata la sua gente

Ore 8:39 89

CAPITOLO III 95

Le subitanee esperienze parigine degli artisti speranzosi e/o disperati. Le difficoltà enormi e le false speranze di chi in realtà inseguiva soltanto un difetto dell'immaginario. Vivere e morire a Parigi

Ore 8:55 99

CAPITOLO IV 103

Dove si entra nel ricordo di Solomonovič Sutin e si racconta della lettera che gli cambiò la vita, del freddo e della disperazione della sua vecchia vita all'est

Ore 9:42 115

CAPITOLO V 125

Dove si riporta la storia della prima volta in cui Yiptah Schamash sentì parlare di Soutine. Il racconto degli scalcinati rifugi dove trovavano dimora i poveri artisti, e assieme a loro lo stesso Soutine

Ore 14:22 139

CAPITOLO VI 145

Dove si narra del giorno in cui il mercante di colori Yiptah Schamash si ritrovò a tu per tu con Chaïm Soutine, ed il suo orribile odore

Ore 19:45 169

CAPITOLO VII 183

Dove si ricorda il momento in cui Yiptah scoprì il nome della ragazza capelli di cenere, che passava in rue Faubourg Saint-Jacques tutti i giorni

Ore 20:35 189

Ore 21:01 191

CAPITOLO VIII 195

Il fondamentale capitolo in cui si narra dell'incontro tra i grandi amici Soutine e Modigliani, pittori e torce umane

Ore 02:17 203

CAPITOLO IX 209

Dove si racconta con malinconia di un cambiamento repentino e poi della fame, dei mercanti, dell'esilio e della morte di Amedeo Modigliani

Ore 05:44 217

CAPITOLO X 221

Dove si racconta del momento decisivo in cui Yiptah Schamash vide Parigi per l'ultima volta. Un funerale improvviso nel cimitero di Montparnasse, proprio accanto alla lapide di Charles Baudelaire, veggente elettrico

Ore 06:12 229



Apocalisse con figure

Uno dei meriti del romanzo divulgativo *Coloreria Schamash* sta nell'elaborare una sorta di "geo-estetica" implicita che coinvolge il continente europeo fra i primi anni Dieci e il Secondo Conflitto Mondiale.

Delineato tale scenario, scorrendone le pagine, sembra quasi che i veri protagonisti delle vicende narrate siano più i luoghi delle persone. Ecco così gli autori insistere sull'importanza che la Francia ha avuto per la cultura dell'epoca. Questo per diversi motivi, ma soprattutto perché tra tutti i luoghi elettivi, nell'immaginario borghese dell'Europa *Fin de Siècle*, a spiccare è proprio Parigi. E il luogo simbolo della capitale francese è, sicuramente, "Le Chat Noir", il Cabaret fondato da Robert Sallis nel 1881.

Niente si avvicina, infatti, al gusto della nascente *Culture de masse* meglio della logica ribaltante e «carnevalesca» che si respira nel locale. Logica che permette agli avventori, nella stessa serata, di irridere Albert Edward di Sassonia Coburgo (il futuro Edoardo VII d'Inghilterra), seduto solitario ad un tavolo, dandogli del "pisseur", e di cantare, di lì a poco, "Le fiacre" insieme a Yvette Guilbert atteggiandosi a vissuto *Chansonnier*.

A "Le Chat Noir" è dato incontrare alcuni tra gli artisti e gli intellettuali più importanti di quella fase storica, da

Renoir a Modigliani, da Picasso a Toulouse-Lautrec, da Satie a Debussy, da Verlaine a Laforgue, ma anche illusi e perdigiorno provenienti da tutto il Continente. Qui si stampa l'omonimo periodico bisettimanale al quale collaborano non solo poeti e pittori, ma anche semplici frequentatori del cabaret, secondo la selezione, spesso opinabile, di Sailis. Ma qui, soprattutto, si precisa il gusto per le contaminazioni tipico dell'epoca: *mélange* di stili e stravaganze, miscuglio baroccheggiante di elucubrazioni di "scapigliati" venuti dalla provincia e di raffinati artisti d'avanguardia. Qui, infine, si combinano, non senza venature che scorrono tra il sublime e il volgare, statuette policrome esotiche e gufi impagliati, affreschi di Willette e gatti di maiolica.

Questo spiega perché nessun altro luogo riesce a esprimere meglio de "Le Chat Noir" le contraddizioni e i paradossi di un periodo che, contemporaneamente, desacralizza i gusti celebrando l'idea di progresso tecnologico nei santuari laici delle esposizioni universali mentre dà vita al nuovo culto *bohémien* dell'arte per l'arte con l'aggiunta di un profondo disprezzo "borghese" per le regole borghesi, il rifiuto e la dipendenza dall'industria culturale, l'ostentato anticonformismo ed eccessi di ogni tipo. In questo senso, il Cabaret parigino, pur diventando l'ambito che dà i natali a stereotipi deteriori, forgia anche una sensibilità nuova ponendosi, idealmente, alla base delle varie scuole che compongono la *Belle Époque*, in tutte le sue espressioni, dalla *Sezessionstil* viennese al "Liberty" italiano.

Come è noto, i paradossi e le contraddizioni recano sempre con sé un risvolto trascendentale. Chi mostrerà, seppure retrospettivamente, cosa si celi dietro le strava-

ganze della *Belle Époque* è il grande scrittore austriaco Stephan Zweigg ne *Il mondo di ieri*. Nel suo romanzo, scritto durante l'esilio brasiliano successivo all'*Anschluss*, Zweigg paragona la *Belle Époque* a una sorta di raffinato arazzo tessuto allo scopo di celare agli occhi l'orrore che si andava aprendo davanti ai piedi. Strategia di assicurazione spesso inconsapevole, essa sarebbe dunque diventata, insieme, scudo estetizzante dietro cui ripararsi e diagnosi della fine di un'intera civiltà.

Tuttavia, alla vigilia del conflitto, davvero pochi sanno leggere fino in fondo la portata degli avvenimenti che si preparano. Ecco così che la crisi austro-serba, quella che conduce al Primo Conflitto Mondiale, viene derubricata dalla diplomazia internazionale a semplice crisi balcanica, destinata a deflagrare e ad esaurirsi, come le altre dell'11 e del 12, nel breve volgere di poche settimane.

Quello che più sconcerta, oggi, è la totale inadeguatezza delle riposte politiche messe in campo dai protagonisti dell'epoca, testimoniate, ad esempio, dall'abdicazione degli esecutivi nei confronti degli Stati Maggiori. In un telegramma spedito il 31 luglio al cugino Guglielmo II, lo Zar Nicola II scrive che, conscio dei rischi sottesi alla mobilitazione dell'esercito, vorrebbe in cuor suo fermarsi, ma non può farlo in quanto la decisione finale è oramai in mano dei generali. Per parte sua il Kaiser si dichiara costernato, ma ha già dato carta bianca al *Großer Generalstab* di attuare la famigerata "Corsa verso il mare", il piano d'attacco contro la Francia pronto da nove anni.

In questo deserto politico-diplomatico tocca a una personalità "impolitica", a un papa conservatore, ma pragmatico, quale Benedetto XV, famoso, ai più, per l'invito ai belligeranti a sospendere "l'inutile strage" contenuto nella

lettera aperta ai governanti dei paesi in guerra scritta il 1 agosto 1917, dire l'essenziale: ovverosia che nelle trincee di Verdun vada in scena qualcosa di più grave di una, seppur terribile, guerra. Egli tutto ciò lo chiama, profeticamente, "suicidio europeo". Questo, si badi, mentre la grande maggioranza degli intellettuali tedeschi sottoscrive, come Wilamowitz, appelli nazionalistici in favore della guerra, oppure si scaglia, come Thomas Mann, contro lo spirito filisteo della *Civilisation* francese, ricambiati dalla quasi unanimità degli storici anglo-francesi che auspica una punizione esemplare da impartire alla Germania.

Che il conflitto in atto venga, inizialmente, sottovalutato – probabilmente perché sfugge alle logiche ottocentesche – le stesse che, formalizzate da Von Clausewitz, ne facevano la prosecuzione della politica con altri mezzi, e che si vada profilando come *totaler krieg*, guerra totale indiscriminata – viene, compreso, tra i primi, dal pittore espressionista tedesco Franz Marc. È lui, morto il 4 marzo 1916 nel "mattatoio" di Verdun, in una lettera scritta alla moglie, a usare, infatti, per la prima volta, l'espressione "guerra civile europea" (*Europäischer Bürgerkrieg*) per definire il verminaio che ha davanti a sé, quale esito della "Mobilitazione totale".

Marc era partito volontario, come tanti altri artisti d'ogni Paese coinvolto nel conflitto, convinto che la guerra fosse un'esperienza necessaria per rigenerare un'Europa spiritualmente corrotta dal culto dei beni materiali. Ciò che sperava si palesasse, nelle trincee, davanti ai suoi occhi, era "la seconda vista", lo sguardo profondo sulle cose, la prerogativa salvifica che trasformasse la materia in una pura e astratta creazione spirituale. Viceversa ciò che gli si palesa davanti sono i quattro Cavalieri dell'Apocalisse, che

annunciano le “tempeste d’acciaio”, la guerra tecnologica, una lotta non più tra uomini, come era stato per millenni, ma tra materiali.

La trovata narrativa originale del romanzo *Coloreria Schamash* è di porre gli avvenimenti narrati lungo l’arco di diversi decenni come un *continuum* temporale. In ciò assecondano un’impostazione storiografica che fa della Prima Guerra Mondiale solo l’atto iniziale di una *descensus ad inferos*, proseguita con la nascita dei regimi totalitari e sfociata nel Secondo Conflitto Mondiale. Sia da destra, con Nolte, sia da sinistra, con Hobsbawm, sebbene per motivi opposti, si ritiene infatti che il periodo che va dal 1914 al 1945 debba essere considerato – pur all’interno di diverse prospettive ideologiche – come un periodo unitario variamente definito “seconda guerra dei Trentuno anni” del Ventesimo secolo (Hobsbawm) o “Guerra dei Trent’anni della crisi generale del Novecento” (Nolte).

Se la Prima Guerra dei Trent’Anni (1618-1648) era stata, almeno inizialmente, una guerra di religione (salvo trasformarsi, dopo il 1635, in guerra egemonica tra Francia e Impero), la Seconda mostra, fin dall’inizio, i suoi tratti ideologici. Per Hobsbawm quest’ultima si profila, infatti, come scontro imperialistico tra le Grandi Potenze planetarie che, per essere compreso, va connesso alle logiche coloniali di fine Ottocento. Per Nolte, viceversa, la Guerra Civile Europea è frutto della rivoluzione bolscevica, della Terza Internazionale e del tentativo occidentale di arginare la diffusione del marxismo.

Ma ancora una volta la parola essenziale sugli anni a venire, contraddistinti da nuovi modelli di potere, dall’egemonia della società di massa e dai problemi posti dall’avvento della tecnica, vengono pronunciate da un artista.

Da quell'Hermann Hesse che nel suo *Demian*, pubblicato proprio alla fine della Primo Conflitto Mondiale, nel 1919, fa dire a Max Sinclair, co-protagonista e *Alter-Ego* di Sinclair: «Incomincia un mondo nuovo, e questo sarà spaventevole per coloro che sono attaccati al vecchio».

Marco Genzolini

*Parigi come leggenda.
Una riflessione sulle Avanguardie storiche*

C'è sempre qualcosa di futile, nella celebrazione dei Centenari. Intanto ciascuno si sceglierà l'evento che preferisce: 2017-1917, sono cento anni dalle Apparizioni di Fatima, cento anni dalla Rivoluzione di Ottobre, cento anni dalla Disfatta di Caporetto e così via. È anche l'anno in cui Picasso collabora con Jean Cocteau per le scene di *Parade*, il balletto su musiche di Erik Satie che sarà messo in scena dal Diaghilev e dai Ballets Russes il 18 maggio dello stesso anno: Parigi, Théâtre du Châtelet, direzione di Ernest Ansermet. Kandinsky dipinge l'*Arco azzurro*, mentre Stravinsky compone, pochi mesi dopo, l'*Histoire du soldat* e il *Ragtime*. Il 3 dicembre del 1917 Amedeo Modigliani apre a Parigi la sua prima grande "personale" dove espone fra l'altro il *Grande Nudo* (con scandalo del pubblico borghese e intervento della forza pubblica), mentre Henri Matisse si trasferisce in Costa Azzurra. Lasciando le rive della Senna, è ancora nel 1917 che Giorgio De Chirico incontra Carlo Carrà all'ospedale di Ferrara, dipinge l'*Ettore e Andromaca* (ora a Città di Castello) e tiene a battesimo la pittura metafisica (mentre negli stessi mesi Giacomo Balla collabora, anche lui, con Stravinsky, per il bozzetto di *Feu d'artifice*).

Tutto questo è futile, appena un filo occasionale nel labirinto degli eventi. Se si considera però la fortuna crescente della pittura di Modigliani e di Matisse – le loro quotazioni ormai vertiginose –, o l'interesse sottile e “trasversale” per la musica di Satie, o ancora – soprattutto in Italia – il “ritorno” critico del Futurismo e della Pittura Metafisica (con una girandola di mostre ed eventi vari), questo futile “flash-back” centenario può diventare il pretesto per una constatazione meno futile: le cosiddette Avanguardie storiche (in teoria superate e “storicizzate” dalle varie post-avanguardie o trans-avanguardie) sono presenti in mezzo a noi, e non come spettri ma come uno strano fermento che continua a fermentare per un intero secolo. Prima considerazione. La seconda è che di questo fermento – di cui è ingannevole parlare al passato – Parigi è la capitale, l’“ombelico” indiscusso. Nella fase aurorale – o se si vuole “eroica”, della Grande Frattura, ai tempi delle Secessione e del Blaue Reiter, o dell'esplosione della musica atonale e poi dodecafonica, Vienna e Monaco contendono a Parigi questo ruolo ombelicale. Ma l'ombra della sconfitta bellica comincia ad allungarsi sugli Imperi Centrali, ed è proprio negli anni della guerra che Parigi diventa la capitale «al singolare», indiscussa, dei movimenti di avanguardia: il bacino fascinoso in cui continuano a fluire le energie creative di mezza Europa.

Una ragione non secondaria di questa attualità delle Avanguardie storiche (del “primo” Novecento) è che nessuno è riuscito a fornire, fin qui, una teoria unitaria e convincente delle Avanguardie come fenomeno d'insieme. Il carattere problematico della cosiddetta “arte contemporanea” finisce così per confondersi col problema tuttora aperto delle Avanguardie. Se ne parla infatti al

plurale, perché la ricerca di un denominatore comune ai nuovi indirizzi – anche solo nelle arti figurative – sembra non portare da nessuna parte. È anche per questo che il balletto di Satie, *Parade*, porta già nel titolo il segno dei tempi: qualcosa come un corteo multiforme di costumi teatrali i più diversi e anche inconciliabili (come stile, gusto estetico, implicazioni etico-politiche o spirituali).

Soffia poderoso il vento di quello che venne chiamato “inconscio” (a partire dalla proto-avanguardia freudiana): in forma ancora incerta, ammiccante, nel liberty o art déco o Jugendstil e in forma programmatica nel surrealismo. Ma soffia non meno poderoso il vento arcaico dell’arte primitiva: non certo dei “primitivi” toscani – i senesi e i fiorentini prima di Raffaello –, ma della grande arte che oggi chiameremmo “etnica” e in primo luogo africana (e anche estremo-orientale, o polinesiana). Non la Polinesia di Gauguin, che è ancora una scelta estetizzante e in qualche modo “decadente”, ma le suggestioni primitive o arcaiche delle maschere rituali, dei feticci, da cui molti artisti delle Avanguardie sono come ipnotizzati al punto da collezionarli (come Max Ernst e la sua collezione di bambole hopi: le bambole-feticcio per uso rituale conosciute durante il soggiorno americano). O pensiamo all’influsso evidente delle maschere africane in molti ritratti di Picasso. Qui non abbiamo più l’Inconscio, ma l’Arcaico, il Primordiale, importato soprattutto da quel grande serbatoio di contenuti arcaici che è l’Africa nera.

La “parata” potrebbe continuare e suggerire direzioni che solo un’acrobazia potrebbe conciliare con l’Inconscio o con l’Arcaico. È intorno al 1917 che il cubismo si evolve dai primi esordi nel cubismo “sintetico” di Juan Gris, sempre a Parigi (la *Natura morta con mandolino* è del 1919).

E si tratti di cubismo o di astrattismo, la ricerca pittorica imbocca qui la strada della scomposizione analitica, razionale: come riduzione a forme geometriche pure, o come riduzione a “mattoni di base” elementari, grafici o cromatici, variamente combinati. L’ideale volumetrico – platonico – di Piero della Francesca, aleggia fin dal tardo Cézanne, mentre l’astrattismo taglia i ponti residui con la figura per per scomporre e ricomporre il mondo secondo una logica “alternativa” (quasi un ritorno dell’ermetico “solve et coagula”). Tanto è “irrazionale” il fascino dell’arte primitiva (cioè del suo fondo magico) – per non parlare dell’iceberg “inconscio” – quanto è invece “razionale” il programma cubista (e dello stesso astrattismo).

Soffia ancora, potente, un vento che non è né l’Inconscio né il Primitivo né il Razionale Puro: è il vento della Tecnica, già vagheggiata dai futuristi italiani negli anni dell’anteguerra, e poi elevata a scenario stabile, orizzonte, paradigma di interi movimenti pittorici (*Il Meccanico* di Fernand Léger è ancora del 1917). E certo la tecnica è razionalità, ma non nel senso dei volumi pierfrancescani o delle mele “platoniche” di Cézanne. Né si tratta di una celebrazione della tecnica alla maniera del futuro “realismo socialista”, perché il meccanismo, il marchingegno, diventa qui – come nei “portraits mécaniques” di Picabia – la forma stessa della composizione, non senza implicazioni allusive e grottesche.

Altri venti in arrivo? Sarebbe imperdonabile sottovalutare il vento “spirituale” – *Le spirituel dans l’art* – di una spiritualità spesso ambigua, esoterizzante, protesa verso mondi metafisici fascinosi e anche fantastici, coltivati nella serra del Teosofismo o dei circoli più o meno rosicruciani della Parigi già simbolista (come nelle scorribande

gnostiche e iniziatiche di Erik Satie). Una dimensione “spirituale” che può convergere con le suggestioni della fiaba e del folklore, come nell’universo ebraico-orientale di Chagall, e in parte anche di Chaim Soutine. Le Avanguardie come Rosa dei Venti? Si direbbe che arrivano da tutte le direzioni del quadrante con l’effetto comune di scuotere e dissolvere la forma naturale, la forma visibile, o forse, con altra metafora, di “scardinarla”.

Pensando soprattutto al movimento Dada – che non è stato ancora citato, un altro “vento” in arrivo –, un testo molto celebre degli anni ’30 sull’arte nell’epoca della tecnica indicherà nel cinema quella forma d’arte (o di comunicazione) in cui le avanguardie pittoriche sono destinate a trovare il loro compimento. L’idea è geniale. Perché l’essenza, per così dire, della tecnica cinematografica è quello che viene chiamato “montaggio”: e il montaggio presuppone lo “smontaggio”, che non riproduce i fenomeni (come pretendeva l’idea ottocentesca del romanzo, “specchio” delle cose), ma li riduce a “frammenti”, spezzoni, materiale grezzo che il regista ricompone con la massima libertà. Questa tecnica dello smontaggio-montaggio, che mira a “rifare” la realtà secondo coordinate diverse da quelle ordinarie-naturali (e sta qui la formidabile valenza politica del cinema, e delle Avanguardie che lo precedono e lo accompagnano), viene però – in quel saggio geniale del 1935 – dal Romanticismo. È come se il soffiare dei venti più diversi – libeccio e maestrale, scirocco e tramontana – avesse un unico presupposto: l’utopia romantica di una realtà disfatta (la teoria romantica della critica diceva appunto “criticata”) e utilizzata come materiale da costruzione per una Realtà Artificiale, Pura Invenzione del soggetto liberato dalle pastoie della Realtà Naturale.

Le Avanguardie sono l'onda lunga del Romanticismo. Ma c'è un equivoco in agguato: che il Romanticismo di cui si sta parlando sia anzitutto il clima dell'Artista "bohémien", un po' selvaggio o addirittura "maledetto", nemico giurato delle convenzioni borghesi e perciò marginale, confinato o autoconfinato nell'isolamento disagiata delle sue mansarde e di una vita squattrinata. Non c'è dubbio che la leggenda della "bohème" (parigina per definizione) trovi nelle Avanguardie uno sviluppo grandioso, come se la Parigi di Picasso e di Braque, di Modigliani e di Matisse, di Chagall e di Picabia, di Léger e di tutti gli altri fosse la fioritura tardiva e sontuosa dei semi gettati, un secolo prima, da Baudelaire e dai primi cantori della "vie moderne". I semi dell'individualismo più esasperato ed anarchico, della ribellione – in nome del Singolo – all'ordine borghese. Sarebbe tuttavia un equivoco ridurre il Romanticismo delle Avanguardie al "mood" della creatività più libera e sfrenata, al trionfo dell'Individualità creativa: è vero piuttosto che l'Individuo "scatenato" (come lo definisce Jean-Luc Ferry) si fa portatore più o meno consapevole di un progetto radicale e propriamente rivoluzionario, e nella sua forma pura, lucidissimo: il progetto di un mondo "romantizzato" che poi vuol dire "rifatto" dalle fondamenta con i materiali del Vecchio Mondo. Se l'artista bohémien è essenzialmente un ribelle, il progetto di cui si fa portavoce è un progetto rivoluzionario (è la Rivoluzione Assoluta, come distruzione-e-ricostruzione della realtà secondo una logica totalmente artificiale). Definire questo progetto nei termini del nichilismo moderno non sarebbe improprio: la grande ondata "nichilista" nasce (però in Germania, non a Parigi) sul terreno della Teoria Romantica.

E la riscoperta del pensiero di Nietzsche nella Parigi degli anni '30 e oltre (Georges Bataille) non farà che rendere più esplicita questa affinità di natura tra le Avanguardie e la loro nascosta, eppure inconfondibile, matrice romantica.

Flavio Cuniberto

Introduzione all'opera

Prima di lasciarvi alla lettura di *Coloreria Schamash*, alcune rapide precisazioni. Primo, a livello contenutistico: *Coloreria Schamash* non è un libro isolato, fine a se stesso, ma inaugura una serie di volumi dedicati alle città, e in particolar modo a quei loro momenti artisticamente e culturalmente più vivaci.

Secondo, ancora a livello contenutistico: queste stesse città non si limitano a ricoprire il modesto ruolo di sfondi, di teatri, ma si impongono come veri e propri personaggi (ricordate la Pietroburgo di *Delitto e castigo* oppure la Dublino dell'*Ulisse?*), dotati di un corpo, di un carattere, di un'anima.

Terzo, a livello formale: gli autori hanno scelto di non adottare un solo genere, ma di mescolarne diversi – saggio e biografia, romanzo storico e romanzo d'invenzione –, prediligendo quella *varietas* propria di ogni umana esistenza. Questo gli autori mi hanno chiesto di sottolineare e questo ho sottolineato. Ma una parola più nello specifico su *Coloreria Schamash* voglio spenderla.

Un libro di questo genere, con questi presupposti, non poteva che essere dedicato alla Parigi primonovecentesca. Ma vi avverto: non aspettatevi di trovare in *Coloreria Schamash* la tipica Parigi da cartolina, da rivista patinata, tutta luci e colori. Perché le storie dei vari Modigliani, Soutine, Utrillo sono innanzitutto storie di miseria, di fame, di follia. E poi perché la capitale francese in quegli anni, per gli innumerevoli uomini che vi si riversano in massa, come scrive Lorenzo Viani nel suo capolavoro letterario, il romanzo *Parigi*, è un «immane ergastolo». Se alla povertà, all'alcol e ai sogni infranti aggiungiamo lo spettro della storia, della seconda guerra mondiale e del regime nazista, beh, otteniamo un quadro davvero orribile, che non si è tentato in alcun modo di abbellire. Luoghi comuni, rovesciati, ma pur sempre luoghi comuni, dirà forse qualcuno di voi. Non credo che una simile obiezione possa impensierire gli autori; figuratevi se possa impensierire il sottoscritto.

Simone Germini