



# Sergio Romiti

## La tentazione del colore

INTRODUZIONE E CURA DI  
**MICHELA SCOLARO**

B o n o n i a   U n i v e r s i t y   P r e s s

# L'ultimo dono di Sergio Romiti

MARCO CAMMELLI PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE DEL MONTE

Come sempre sono molteplici le ragioni che invitano a rinnovare o ad approfondire la conoscenza di un artista. Fonte ogni volta di sorprendenti arricchimenti e di indimenticabili emozioni. Per quanto riguarda Sergio Romiti, il protagonista di questa esposizione, occorre sottolineare un motivo ulteriore: la volontà di ricordarlo a dieci anni dalla tragica scomparsa, e di farlo al meglio attraverso le sue opere, nel cuore della sua città. Come e forse più di molti dei suoi pur validi colleghi, che il tempo che trascorre troppo velocemente ha purtroppo indotto a dimenticare, Romiti è sempre rimasto presente nella memoria e nel pensiero dei tanti estimatori della sua arte. Ai quali la selezione di opere presentate per questa occasione offrirà la possibilità di scoprire o di

ampliare la conoscenza della parte meno nota del suo lavoro, quella appartenente all'ultimo decennio della sua carriera e rimasta pressoché inedita e segreta. Crediamo sia importante ed utile per gli studi, che non mancheranno di ricollocarlo nella giusta posizione all'interno dell'arte italiana della seconda metà del XX secolo, porre sotto i riflettori queste opere di straordinaria qualità e intensità poetica. I dipinti acrilici e le tempere realizzate da Romiti nelle ultime sue stagioni sono talmente coinvolgenti e suggestivi da indurci a ritenerli particolarmente adeguati ad accostare anche il pubblico più giovane alla dimensione creativa del maestro. E da farlo non per dovere di ricorrenza, ma per la piena convinzione del valore permanente, fecondo e vitale del suo lascito.

Una eredità che la Fondazione del Monte, nell'attenzione rivolta ai maestri dell'arte bolognese della seconda metà del secolo appena trascorso, ha l'orgoglio di presentare e condividere.



A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu: vocali,  
Io dirò un giorno le vostre nascite latenti...<sup>1</sup>

# La tentazione del nero

MICHELA SCOLARO

Certo non sorprende, nel rileggere le tante e sapienti pagine che l'arte di Sergio Romiti ha saputo ispirare fin dal suo apparire, l'importanza accordata al tema dell'oggetto. Ossia, alla maggiore o minore riconoscibilità del soggetto rappresentato e delle sue componenti. Più o meno stilizzate, trasfigurate o travolte che siano dalle modalità espressive adottate dall'artista.

Questi, per Romiti, risalendo all'inizio della storia, furono carcasse e macellerie, stirerie, cucine, tavoli e mensole e le più familiari nature morte che, di tradizionale, conservavano poi solo il titolo, talvolta arricchito dall'indicazione che si trattava di bottiglie e di barattoli. O i rari paesaggi.

Così rifletteva Francesco Arcangeli, tra i primi a cogliere appieno la qualità del giovane artista, del quale sottolineava l'assunzione critica e la rielaborazione personale dei modi diffusi della *koiné* picassiana, perché: “coincise schiettamente con una ‘presa’ effettiva sugli oggetti da raffigurare”, elementi partecipi “di un vero e proprio mondo poetico”, antidoto a quella che lo studioso chiamava la “grande illusione” dell’astrattismo, “dilagata in Italia fra il ’48 e il ’49”. Sono importanti le parole con cui Arcangeli approfondiva il suo pensiero: “[...] Romiti si è avviato per un cammino difficile da percorrere e che potrebbe sembrare ambiguo, per uno stretto sentiero che corre tra il figurativo e il non figurativo; ma illuminato dalla sua schiettezza di pittore, e dalla fiducia che nessuna ventata astrattiva possa mai diroccare entro la nostra mente e nel nostro occhio la struttura degli oggetti: che potranno decifrarsi [...] ma restano anzitutto ‘oggetti’, cose concrete e in qualche modo eterne, con cui si può dialogare, intrattenere un rapporto che sarà – a seconda dei sentimenti che variano le giornate di ogni uomo vivo – sereno o amaro o drammatico, ma sempre colmo d’impegno e di significato, entro l’unità della sua lucidezza mentale”<sup>2</sup>.

Era già teso, il prossimo teorico dell’Ultimo naturalismo, a scorgere almeno *in nuce* i segni premonitori della finalmente possibile rifondazione di un rapporto positivo tra l’individuo e il suo contesto – il mondo poetico da ritrovare e da difendere per la vita –, infranto nella dolorosa e smarrita stagione del primo dopoguerra, non affrontabile fino allora, stretti da ben altre urgenze. In quegli oggetti, gli uncin ricurvi a ricapitolare non solo l’antica bottega del beccaio – una parte per il tutto – ma sineddoche di un’intera tradizione di pittura bolognese –, o il collo allungato a proseguire lo slancio intuito nella piccola bottiglia blu di Giorgio Morandi, Arcangeli vedeva la testimonianza del lento riemergere dei “gloriosi strumenti dell’ultima civiltà figurativa occidentale”, e nel loro artefice l’ultimo custode di quella fragile e potentissima vitalità. Era il 1952: le ansie e le energie come gli incubi e le speranze dell’Europa postbellica si esprimevano allora, prevalentemente, nei termini dell’Informale, caotico, gestuale, perfino violento, coinvolgente e repulsivo con i suoi impasti di colore densi e grondanti, materia germinale e, poi, forse, feconda. L’esordio del giovane Romiti risaliva ad appena 5 anni prima. La gene-

2 Introduzione di Francesco Arcangeli a *Sergio Romiti*, sei tavole a colori, Milano, Edizioni del Milione, 1952; ristampato in *Sergio Romiti, opere dal 1949 al 1999*, cat. della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001.

3 Stefano Agosti, *Romiti o le articolazioni del vedere*, in “Il piccolo Hans”, Bari, n. 11, luglio-settembre, 1976, poi in cat. Bologna, 2006, cfr. nota 3.

4 Marco A. Bazzocchi, *L’odissea dell’oggetto*, cat. della mostra, Bologna, Bononia University Press, 2006, pp. 8-16.

rosa lettura arcangeliana, che lo poneva a erede di un'illustre stirpe, comprendeva una responsabilità da raggelare.

“Fu all’inizio uno studio. Scrivevo silenzi, notti, annotavo l’inesprimibile. Fissavo vertigini”.

Tanto più se non si ha nessuno accanto per dividerla, se si conduce una ricerca solitaria e controcorrente. Un percorso consegnato ad opere mai facili e seducenti, a composizioni dominate dal senso di una necessità di controllo e da una misura, di rapporti spaziali e cromatici, più accostabile razionalmente che non per adesione emotiva o sentimentale. Le assonanze, i richiami e le tracce reperibili interrogandosi sulla natura dell’oggetto che compare o, meglio, scompare nelle opere della prima maturità di Romiti portano subito fuori dall’ambito ristretto e pur amato della città natale, per collocarlo sullo sfondo più adeguato di un contesto internazionale dove, a muoversi nella stessa direzione, erano stati i passi di Nicolas De Staël. Uno spirito fraterno per tanti aspetti, teso verso una *clarté* che era aspirazione tanto profonda da trasformarsi in visione abbacinante del reale, proiezione di una necessità interiore capace di farsi forma comunicabile sulla superficie della tela mentre era ancora ansia bruciante come febbre nella vita. Un artista sperimentale e votato all’estremo, alla riduzione intesa quale resa all’essenziale, tanto nell’espressione quanto nell’esistenza.

La stessa ricerca perseguita da Romiti per l’intera durata degli anni Sessanta, quelli del boom economico, dell’effervescenza sociale e demografica, della pubblicità e della contestazione giovanile, dell’immaginazione al potere. Risultano così estranee e distanti da tutto quelle tele silenziose sulle quali si eliminavano con progressione inesorabile anche le residue apparenze, da rendere improbabile l’esercizio di recuperare una qualsiasi coincidenza cronologica. E, d’altra parte, non solo l’oggetto ma anche la coordinata esistenziale del tempo non sarebbe uscita indenne dal processo di revisione degli enti in-

trapreso dall’artista, a proposito del quale Stefano Agosti<sup>3</sup> ha recuperato nelle sue pagine di sottile indagine, dopo la definizione psicologica del ‘fantasma’, quella precisata da Deleuze di ‘simulacro’: “forme perverse, essenzialmente diversive, costruite a partire dall’interiorizzazione di una differenza, di una dissomiglianza, di una ‘fondamentale alterità’ [...]”.

Con l’esperienza del “non essere” concessa dal simulacro, si manifestava, quindi, nella dimensione pittorica la potenzialità pura degli elementi compositivi, che si afferma malgrado e al di là del fatto che siano stati riportati ai loro minimi termini di figurazione. Vale a dire, sia stato azzerato ogni conforto mimetico. Non era questo che auspicava Arcangeli. La ricerca estrema che avrebbe presto condotto Romiti al ciglio senza ritorno del monocromo. Dello spazio senza profondità e senza tempo. Della perfezione inanimata.

Una “*saison en enfer*” vissuta da Romiti in totale isolamento, malgrado l’attenzione e gli attestati di una critica sempre vigile nei confronti delle sue complicate conquiste, verso i suoi doni sempre più affilati.

E tra questi, volentieri sono stati poeti, filosofi, letterati, intellettuali impegnati in ambiti disciplinari diversi, attratti dalla ricchezza semantica, dalle infinite possibilità di risonanza percepibili nella dimensione creativa di Romiti, alla quale gli strumenti interpretativi propri dell’area di provenienza potevano consentire nuovi approcci, sperimentando, inoltre, una propria rinnovata vitalità.

Ancora all’oggetto riporta la recente approfondita indagine di Marco Antonio Bazzocchi, che ha individuato proprio nella “salvezza dell’oggetto, o dalla salvezza attraverso l’oggetto”, il nucleo originario dell’esperienza pittorica di Romiti. Persino negli intrichi di colore che costituiscono la conquista delle opere della stagione estrema dell’artista, negli acrilici e nelle tempere eseguite a partire dall’inizio degli anni Ottanta, il critico ha scorto “il residuo di quell’oggetto che Romiti ha seguito amorevolmente durante tutto il suo percorso [...] L’ultima qualità possibile del reale...”<sup>4</sup>.

- 5 Giuseppe di Napoli, *Il colore dipinto*, Torino, Einaudi, 2006, p. 235.
- 6 Pierre Drieu La Rochelle, le citazioni sono tratte da: *Le feu follet* (1931), suivi de *Adieu à Gonzague*, Paris, ed. Folio Gallimard, 1980, traduzione di chi scrive. L'omonimo film di Louis Malle è del 1963.

Ma oggi, forse, è lecito chiedersi il perché di questo impegno teso a reperire nell'opera di un artista complesso e controverso come Romiti proprio un elemento che si è rivelato, in fondo, sostanzialmente inessenziale in età contemporanea e tale si conferma nell'ambito di una dimensione creativa così densa di significati e di valori. Quali erano i rischi da evitare? Quali i pericoli che minacciavano Romiti e la sua arte? Tornano in mente alcuni passi delle lettere che Vincent Van Gogh indirizzava al pazientissimo fratello Theo, associando il termine 'astratto' a 'sognatore', per indicare un'attitudine alla fantasticheria, all'invenzione, tutt'altro che poetica, un'inclinazione intellettuale piuttosto da contrastare, o da correggere quanto prima, perché implicante un progressivo estraniamento dalla realtà, un fatale distacco dalle cose: "in certi momenti si potrà essere un po' astratti, un po' sognatori, alcuni diventano un po' troppo astratti, un po' troppo sogna-

tori; forse succede a me" (luglio 1880). Non parlava solo di pittura, l'autore dei notturni più intensi dell'arte occidentale, ma di bruciante solitudine esistenziale, di emarginazione sociale e di malattia capace di diventare mortale se non opportunamente affrontata. Un compito che si presentava tanto più difficile in quanto quella condotta dall'artista era "una vita che rende, nel migliore dei casi, molto astratti" (maggio 1889). L'unica soluzione possibile per il fragile maestro dei girasoli consisteva nel rifiutarsi di cedere al fascino dell'ideale, volgendo le spalle a quelle "nocive" astrazioni che ne aggravavano l'isolamento, la prostrazione fisica e mentale, per immergersi di nuovo nella natura, per riprendere contatto col reale, per trovare nuovamente il conforto della consistenza delle cose. Come è stato scritto a proposito di Romiti, per alcuni, in determinate circostanze, non è la realtà a rendere malati ma la sua scomparsa.

Van Gogh riteneva fosse il colore, che si trasformava e dilagava al punto da invadere ogni spazio, che travolgeva le linee di contorno, sconvolgendo le forme fino a renderle irriconoscibili, che si affermava intenso, brillante, timbrico e puro, antagonista vittorioso addirittura sulla luce che sapeva soffocare e spegnere o far vibrare lucida come mai, il responsabile della sua sofferenza. E sempre il colore, a suo avviso, era colpevole di averla rivelata sulle tele. Chissà di cosa ragionava Sergio Romiti nella sua *Lettera a Van Gogh*.

“Il colore vive nella relazione, è l’ente che con-vive; la sua esistenza è basata sulla convivenza con l’altro da sé; la negazione o la sottrazione dell’uno comporta anche la scomparsa dell’altro. Il colore è quell’*uno* la cui comparsa, nascita, evoca il *due*, il diverso, il differente e il molteplice [...] il colore è relativo, dipendente, subordinato, interattivo... ha una natura dinamica, aperta, mutevole, cangiante in continua e perenne definizione e mutazione. Ciò che è ed appare qui a contatto con questa tinta, già non è più [...]”<sup>5</sup>.

Anche Romiti, allora, come Van Gogh prima di lui, era ben lontano dal poter accogliere questa verità. Doveva attraversare ancora un lungo fermo immagine.

La stessa problematicità nel confrontarsi con la realtà delle cose si trova al centro della vicenda del giovane Alain raccontata da Drieu La Rochelle in *Fuoco fatuo*, magistralmente tradotto in linguaggio cinematografico, che Romiti amava, da Louis Malle<sup>6</sup>. Quella che lo affligge, spingendolo a condurre un’esistenza senza ragioni e priva di obiettivi, votata alla propria distruzione, attraverso l’abuso di alcool e di droga, fino all’epilogo tragico del suicidio, è un’intima incapacità di istituire un rapporto effettivo con quanto lo circonda, di essere davvero partecipe della vita, coinvolto nei suoi infiniti accadimenti, di sentire in profondità qualcosa di diverso dalla minaccia del vuoto, dallo

spaventoso baratro verso il quale, suo malgrado, non può far altro che procedere.

La sua, emerge con chiarezza dalle pagine dell’autore, è una sorta di malattia del secolo, una patologia morale senza colpa originaria e senza rimedio. Che si può a malapena riconoscere, tentar di eludere con strategie sempre variate, sapendo che saranno, progressivamente, meno efficaci. Così come si è consapevoli che cedere sarà solo questione di tempo.

*Fuoco fatuo* conferma che non c’è salvezza nell’oggetto se non illusoria e effimera: “Sullo specchio aveva incollato delle foto e qualche ritaglio di giornale [...] Anche quella camera era senza uscita, l’eterna camera dove viveva. Lui, che da anni non aveva domicilio, aveva tuttavia il suo luogo in quella prigione ideale che si rifaceva per lui tutte le sere, non importa dove. [...] Uno specchio, una finestra, una porta. La porta e la finestra si aprivano sul nulla. Lo specchio si apriva solo su se stesso.

Circoscritto, isolato, Alain, nell’ultima tappa del suo ritiro si richiudeva su qualche oggetto. In mancanza degli esseri che

si cancellavano non appena li lasciava, e spesso ben prima, quegli oggetti gli davano l'illusione di toccare ancora qualcosa al di fuori di se stesso. [...] Per il primitivo (e per il bambino) gli oggetti palpitano [...] e li chiama dei perché gli sommuovono il sangue. Ma per l'immaginazione di Alain, gli oggetti non erano punti di partenza, erano dove ritornava esaurita dopo un breve viaggio inutile attraverso il mondo. [...] si era interdetto di nutrire idee sul mondo. Filosofia, arte, politica o morale, ogni sistema gli sembrava un'impossibile presunzione. Così, non essendo sostenuto da una qualche idea, il mondo era talmente inconsistente da non offrirgli alcun appoggio. Solo i solidi conservavano per lui una forma. [...] si sentiva sempre più accerchiato dalle circostanze che aveva lasciato posarsi attorno a sé". "La sua presa di possesso del mondo avrebbe potuto ridursi a un solo gesto e quel gesto non si sarebbe allungato verso le cose. [...] Tuttavia le abitudini di speranza e fiducia delle quali è intessuta la vita sono così forti che avrebbe finto di non attenersi strettamente a quel gesto; sarebbe andato a destra e a sinistra; sarebbe andato verso le persone, avrebbe parlato loro come se ne attendesse qualcosa, come se avesse voluto condividere la vita con loro. Ma, di fatto, nulla. Contrariamente a quanto crede il volgo, i fantasmi sono tanto inefficaci quanto intangibili". Si potrebbe continuare a lungo seguendo il filo sempre più sottile dei brevi giorni che separano l'antieroe di La Rochelle dalla decisione risolutiva di "aderire, fi-

7 Vasilij Kandinskij,  
*Tutti gli scritti*,  
Milano, Feltrinelli, 1974,  
vol. II, pp. 257-258.

8 Wilhelm Worringer,  
*Astrazione e empatia*,  
nuova ed. it. Torino, Einaudi, 2008.

nalmente, alle cose”, stringendo in pugno, una volta di più, la solida concretezza dell’acciaio. Ma è sufficiente aggiungere un frammento dell’*Addio a Gonzago* ritrovato postumo tra le carte dello scrittore, che aveva sperimentato fino in fondo il destino del suo protagonista, per mettere ulteriormente a fuoco il carattere irrevocabile di quella particolare forma di malattia del secolo che avrebbe colpito, di lì a poco, anche Romiti: “tu non credevi alla realtà del mondo. Credevi a mille piccole cose ma non al mondo. Quelle mille piccole cose erano i sintomi del grande nulla”.

Non era l’oggetto, quindi, che avrebbe potuto salvare Sergio Romiti, “*enfant révolté et fidèle jusqu’à la mort à sa révolte*”, come non ha salvato La Rochelle e i suoi perturbati alterego. Piuttosto il colore, il principio femminile della pittura, celebrato e temuto da Van Gogh, di fatto, al centro delle più straordinarie avventure creative del Novecento. Basta rileggere alcune considerazioni di Vasilij Kandinskij, proprio il maestro dell’astrazione, per rendersi conto che la rivoluzione della pittura contemporanea ha potuto compiersi principalmente attraverso il colore, veicolo del sentimento, quasi equivalente alla musica, una volta azzerato, finalmente, l’oggetto.

“L’opera d’arte viene alla luce in un’ora indeterminata, da una fonte che ci è oggi ignota, ma obbedendo a una necessità ineluttabile. Freddo calcolo, macchie che scaturiscono disordinatamente, costruzione matematicamente esatta, chiaramente visibile o nascosta, disegno silenzioso, squillante, elaborazione scrupolosa, fanfare del colore, pianissimo di violino dello stesso, superfici grandi, quiete, oscillanti, frantumate.

Non è questa la forma?

Non è questo il mezzo?

Anime sofferenti, desiderose, tormentate, con una lacerazione profonda, prodotta dallo scontro dello spirituale col materiale. La scoperta. La vita nella natura viva e nella natura ‘inanimata’. La consolazione nei fenomeni del mondo: esteriore, interiore.

Presentimento della gioia. Il richiamo. L’espressione del segreto ad opera del segreto.

Non è questo il contenuto?

Non è questo il fine, cosciente o inconscio, dell’impulso imperioso della creazione? [...].

L’uomo parla all’uomo del sovrumano: è questo il linguaggio dell’arte”<sup>7</sup>.

D’altra parte la resa di un oggetto presupponeva, aveva ben chiarito Wilhelm Worringer<sup>8</sup> già nel lontano 1908, una relazione di fiduciosa apertura nei confronti dell’ambiente circostante, una capacità di riflettersi positivamente nell’altro e nelle cose, il senso, infine, di un’intima sintonia e corrispondenza tra l’uomo e il suo contesto. Impensabile in età contemporanea. Impossibile per un temperamento come quello di Romiti. La tendenza all’astrazione, di contro, risultava al giovane filosofo, erede consapevole di una lunga tradizione di pensiero, la manifestazione indubbia di epoche di crisi, alle quali si offriva quale unica “possibilità di riposo” dalla confusione e dall’oscurità dell’immagine del mondo. Vale a dire, la sola, breve, salvezza concessa all’uomo, tanto più indispensabile e necessaria nei momenti più difficili, quando la realtà si mostra per ciò che è davvero: una dimensione ciecamente ostile, incomprensibile e crudelmente dolorosa, una trappola/insidia mortale dissimulata appena dall’ingannevole velo di Maya.

Quale apparenza potrebbe mai confortare chi ha avuto il dono, la ventura o la disgrazia di sollevarlo?

Nel corso degli anni Settanta Sergio Romiti ha esplorato le possibilità espressive dell’essenzialità assoluta, quella del nero, contraddetto dal bianco quel tanto appena da risaltare ancora più potente, parentorio e vittorioso. Una serie di dipinti ad olio di straordinaria intensità rimangono a testimonianza dell’impresa compiuta dall’artista, della sua discesa ai limiti del con-

cesso, mentale e fisico: poiché non esiste oggetto, spiegano gli esperti, in grado di assorbire tutte le lunghezze d'onda dello spettro elettromagnetico "visibile": "il 'corpo nero' è un oggetto teorico più che materico. Nessuno ha mai visto un nero autentico, vero e assoluto". Che gli abbia attribuito poi l'identità del fotogramma, offrendo un riferimento alla concretezza del mondo delle cose, non cambia la realtà del fatto che i "neri" di Romiti rappresentino il grado zero dell'espressione pittorica. La fine e il principio, forse, ancora una volta coincidenti.

"Il colore nero, lungi dall'essere quello del vuoto e del nulla, è piuttosto il pigmento attivo che fa emergere la sostanza profonda, quindi oscura, di ogni cosa"<sup>9</sup>. Gli studiosi parlano al proposito di "concetto cromatico del nero" e di "sensazione del nero", capace di prodursi anche in totale assenza di stimoli luminosi. "Il nero è il colore più essenziale" – nota a fine Ottocento il simbolista Odilon Redon, straordinario incisore, maestro di luci e ombre capaci di riassumere l'intera gamma cromatica – "Attinge la sua esaltazione e la sua vita soprattutto alle sorgenti riparate e profonde della salute. [...] Bisogna rispettare il nero. Nulla può corromperlo: non è piacevole all'occhio e non risveglia alcuna sensualità. È uno strumento dell'intelletto. Ben più del bel colore della tavolozza o del prisma". È il colore dell'origine, la certezza dell'arche-

tipo al quale fare ritorno. Forse, per cominciare da capo. "La pittura ha origine dal bianco e dal nero [...] il nero serra e compatta, rende più denso lo spazio che racchiude, mentre lo sfondo di luce, più chiaro e fluido, scorre sotto l'ombra. L'ombra è la figura e la luce lo sfondo, la pittura opera un ribaltamento, nasce da un'inversione simmetrica del fenomeno originario. Dalle tenebre, sfondo dell'eterna nerezza, ecco che un raggio emerge dalle profonde oscurità dell'invisibile, apre l'impenetrabile velo della notte infinita, e fu la luce. Il fenomeno originario, quello cosmico, è bianco su nero, mentre la prima immagine, quella mitica, è nera su bianco [...]"

Non sorprende che Romiti sia rimasto poi, a lungo, lontano dalla pittura. Che abbia abbandonato quella dimensione a statuto contraddittorio, per lasciar decantare nel silenzio interrogativi e inquietudini impossibili da affrontare.

Spetti all'indole, agli affetti, alla curiosità, alla noia o all'occasione il merito di averlo riportato alla pittura, non è, in fondo, così importante determinarlo. Più significato riveste, invece, rilevare le diverse modalità di questo nuovo incontro: parlano di un'urgenza espressiva inedita, o, quanto meno, apertamente dichiarata, le opere realizzate dall'artista dai primi anni Ottanta. A cominciare dai materiali stessi coinvolti nella creazione: le temperre su carta e i pigmenti acrilici, complici duttili, veloci, ben più gestibili dei colori

9 Giuseppe di Napoli,  
*op. cit.*, come le citazioni seguenti.

10 Arthur Rimbaud,  
le citazioni sono tratte da  
*Une saison en enfer* e *Illuminations*.

11 Lettera al prof. Georges Izambard,  
13 maggio 1871: "Le sofferenze  
sono enormi, ma bisogna esser  
forti, esser nati poeti e io mi sono  
riconosciuto poeta. Non è affatto  
colpa mia. È falso dire: Io penso,  
si dovrebbe dire: mi si pensa.  
Scusi il gioco di parole. Io è un altro".  
A. Rimbaud.

ad olio, da mescolare e stendere con cura, rispettandone i tempi di essiccazione. E poi le trame irregolari delle superfici: sui fogli, più rapidi, si estendono vere foreste intricate di segni, senza alcuna allusione a contesti vegetali e/o naturalistici, dai quali allontanano anche le partiture cromatiche, i tanti rossi, in declinazioni sapienti, ammorbiditi in rosa col bianco o in più caldi toni aranciati dal giallo; accostati volentieri al verde, a confermare, perché no, in fondo, la tenuta del contrasto simultaneo insegnato dal fisico Eugène Chevreul ai maestri del Postimpressionismo; o raffreddati dal blu, che l'inclina al viola, che accarezza e blandisce il cuore e lo sguardo, offrendo a entrambi, dopo tanto errare, il conforto prossimo del nero.

Arthur Rimbaud<sup>10</sup> scriveva di nebbie che si addensavano sopra la sua casa, di “fango rosso e nero”, di “città mostruose e di notti senza fine”. Ai lati, intravedeva solo “lo spessore del globo” e “Forse voragini d'azzurro, pozzi di fuoco”. Si chiedeva, poi, se fosse “su questi piani che s'incontrano lune e comete, favole e mari”. Che pure possono incontrarsi, rimasti imbrigliati o trascorsi via, nelle tessiture più solide degli acrilici, costruiti a pennellate ampie e piatte, moltiplicando le energie e le sfide, per non cedere alla vertigine del monocromo e resistere, al contempo, alla tentazione del nero. Accanto a Romiti, in questi ultimi dieci anni di attività, non ci sono oggetti o forme, pretesti persi, motivi esperiti riassorbiti e dissolti in una più remota e inagibile memoria, ma tutti i colori, con le loro infi-

nite e sempre risorgenti risorse. Siano le armonie profonde dei verdi e dei blu, i bruni, i rossi, i viola o, perfino, l'inesauribile varietà dei grigi che negano – cioè annegano – le qualità stesse di risonanza dei timbri, o gli incauti accostamenti dei toni più vicini, che richiedono poi, lampi, tratti, luci, segni reiterati e andamenti contraddetti per arrivare a esprimere quanto era urgente comunicare. Impossibile non ricorrere ancora alle parole di Rimbaud davanti a certe tele dell'ultimo Romiti: “Nelle ore d'amarezza immagino sfere di zaffiro, di metallo. Sono padrone del silenzio. Perché mai una parvenza di spiraglio dovrebbe illividire all'angolo della volta?”.

Tutto questo e molto altro di simile e di diverso si può ritrovare nelle opere estreme di Romiti, in quelle tempere, abbandonate poi, nei primi anni Novanta, e negli acrilici, che sono l'evoluzione più coerente e finalmente lirica dei capolavori delle stagioni precedenti, che proseguono e rinnovano, variandone soltanto la nota, in una sempre più tesa parabola. Non ci sono tradimenti, né cali di tensione, nell'arte di Romiti, che ha saputo essere ancora, pienamente se stesso diventando un altro. Del resto, *Je, est un autre*, come aveva rivelato il poeta<sup>11</sup>.

Alvordville

Opere

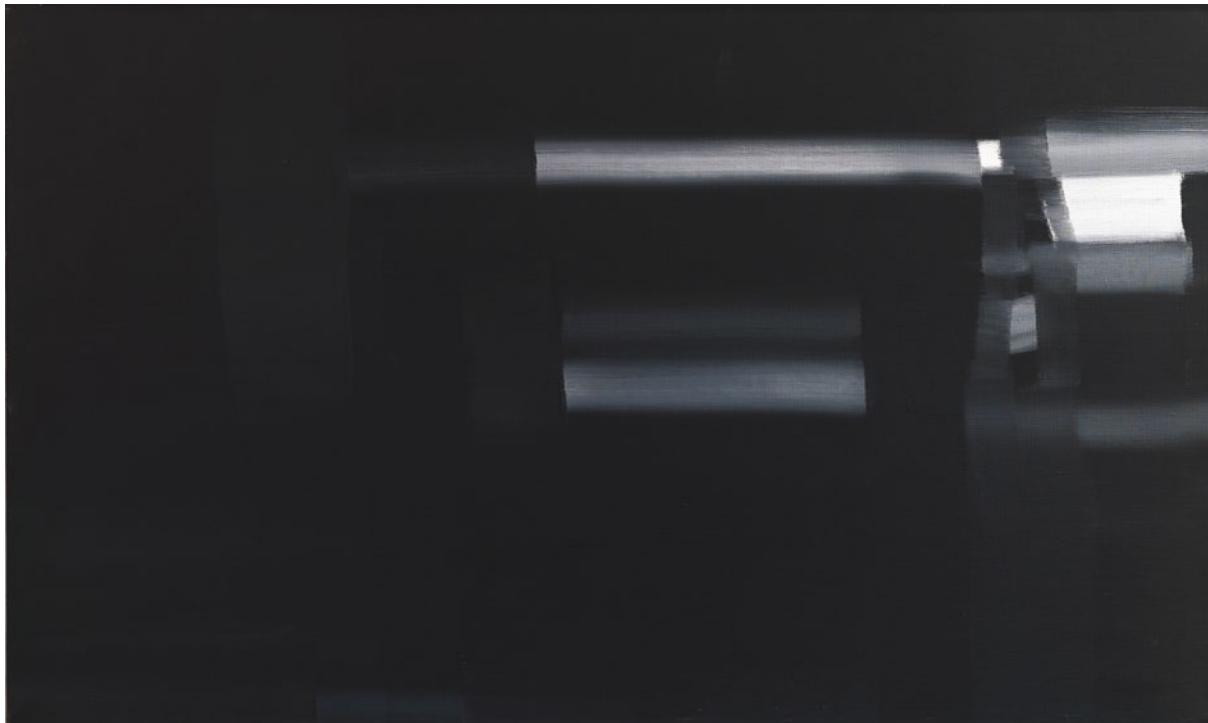


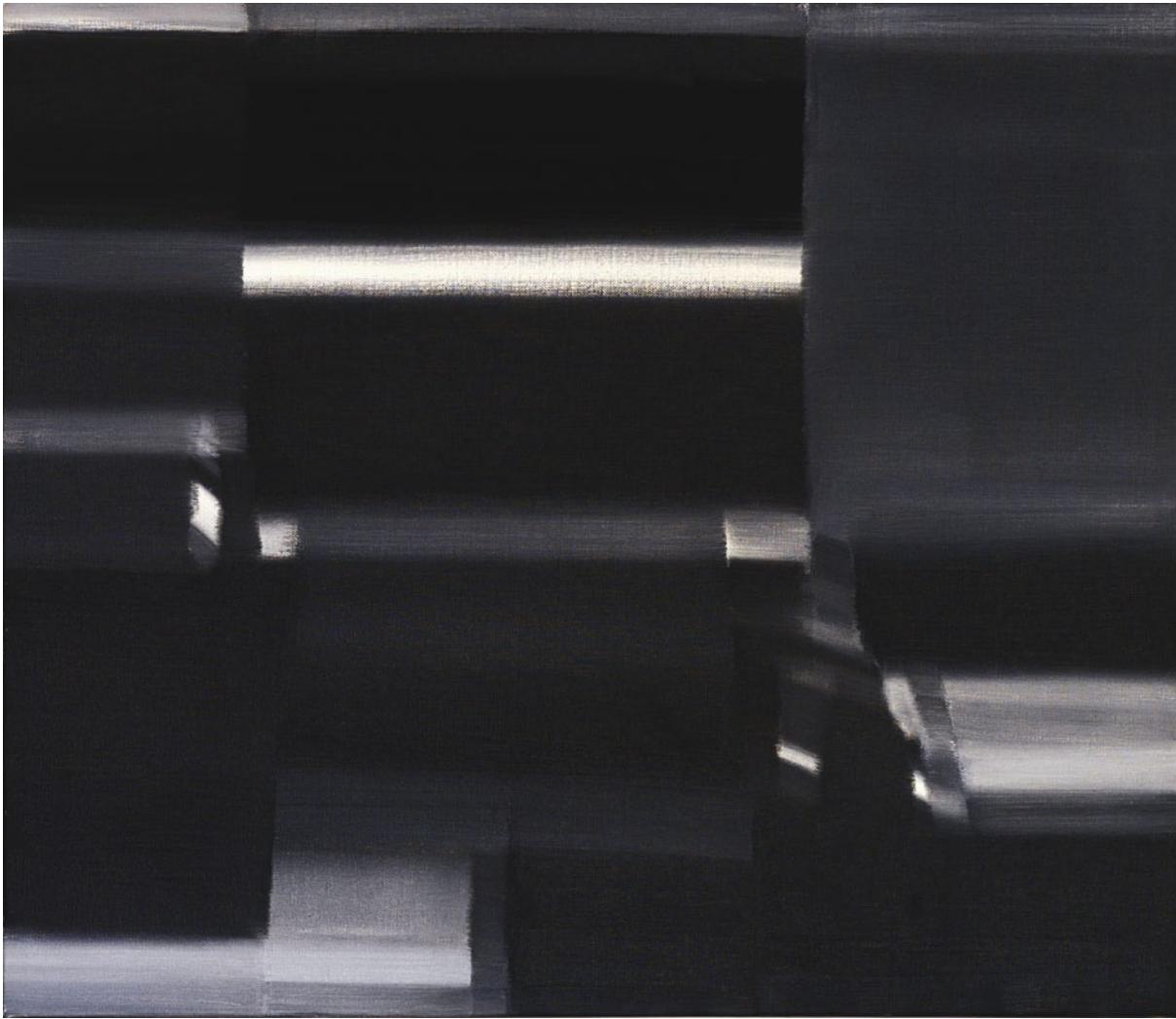




Macelleria, 1949 - *Olio su carta*, cm 70x50 collezione privata

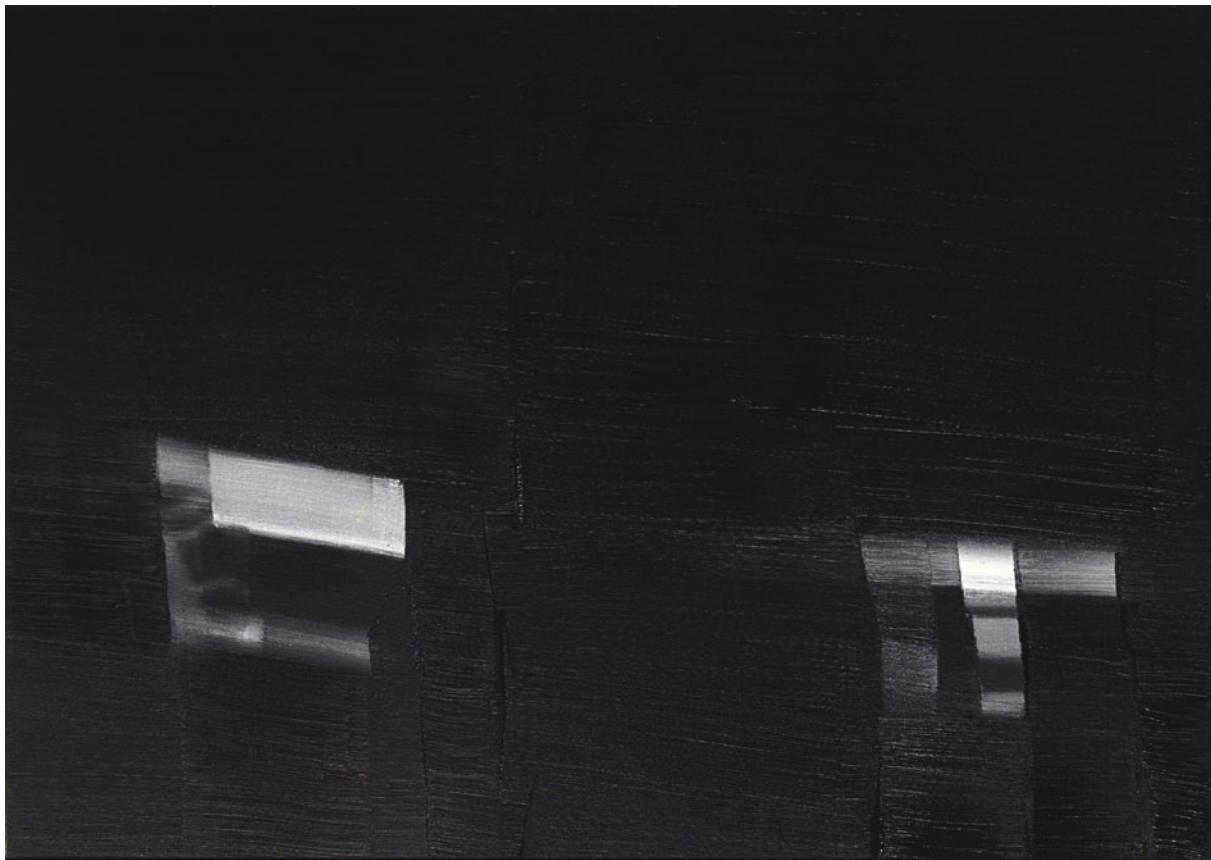
Composizione, 1975 - *Olio su tela*, cm 60x100 collezione privata





Composizione, 1975 - *Olio su tela*, cm 65x75 collezione privata





Composizione, 1979 - *Olio su tela*, cm 70x100 collezione privata

ACRILICI

Composizione in rosso, 1992 - *Acrilico su tela*, cm 60x50 collezione privata





Composizione (La cucina di Vulcano), 1993 - *Acrilico su tela*, cm 50x40 collezione privata





La strada verso il cielo, 1993 - Acrilico su tela, cm 50x35 collezione privata





Acrilico grigio nero e verde blu, 1993 - *Acrilico su tela*, cm 50x60 collezione privata

Composizione con firma viola, 1993 - *Acrilico su tela*, cm 50x60 cat. S. R. Opere recenti, tav 6 (con cornice cm 53x62) collezione privata



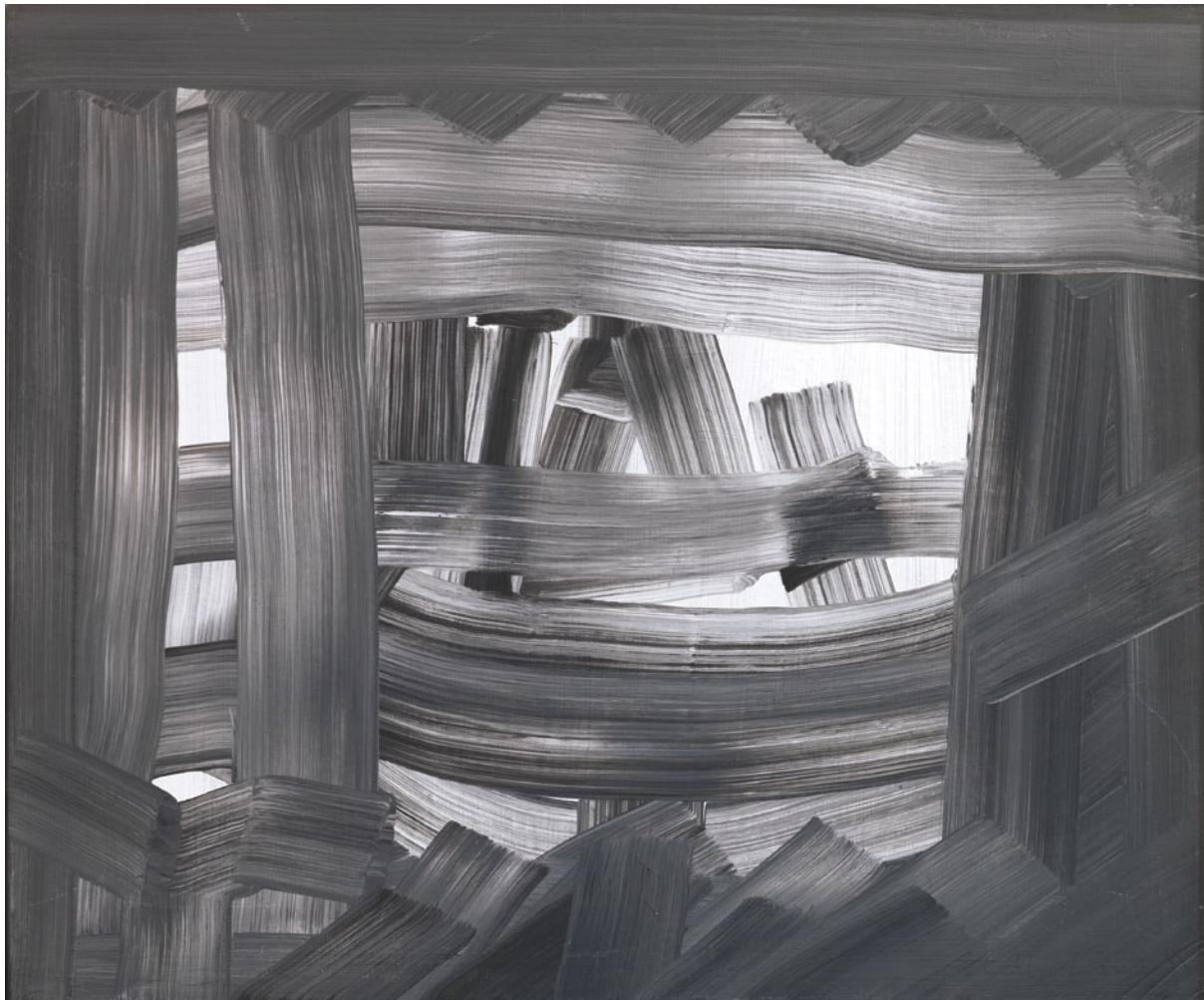


Obelischii bianchi (su fondo nero), 1993 - *Acrilico su tela*, cm 60x70 collezione privata

ACRILICI

Composizione grigio nero, 1993/94 - *Acrilico su tela*, cm 60x50 collezione privata





Composizione grigio nero, 1994 - *Acrilico su tela*, cm 50x60 collezione privata

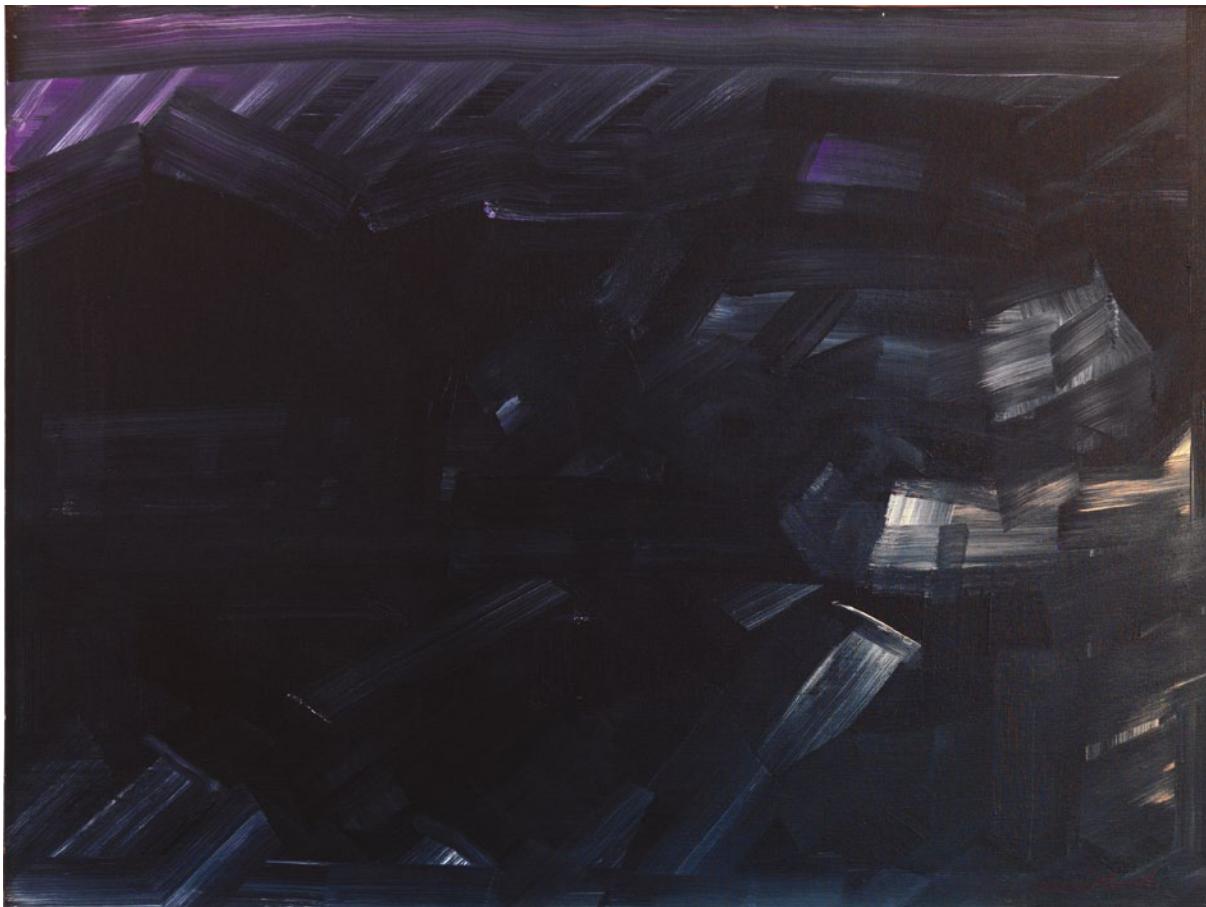
Composizione (col riquadro bianco), 1994 - *Acrilico su tela*, cm 50x60 collezione privata





Composizione (il filo giallo), 1994 - Acrilico su tela, cm 65x60 collezione privata

Composizione in nero e grigio a destra, 1994 - *Acrilico su tela*, cm 60x80 collezione privata





Composizione scura, 1994 - *Acrilico su tela*, cm 60x80 collezione privata

Trofeo nero su base viola, 1994 - *Acrilico su tela*, cm 50x70 cat. Bergamini 1985, tav. 32 (con cornice cm 55x75) collezione privata

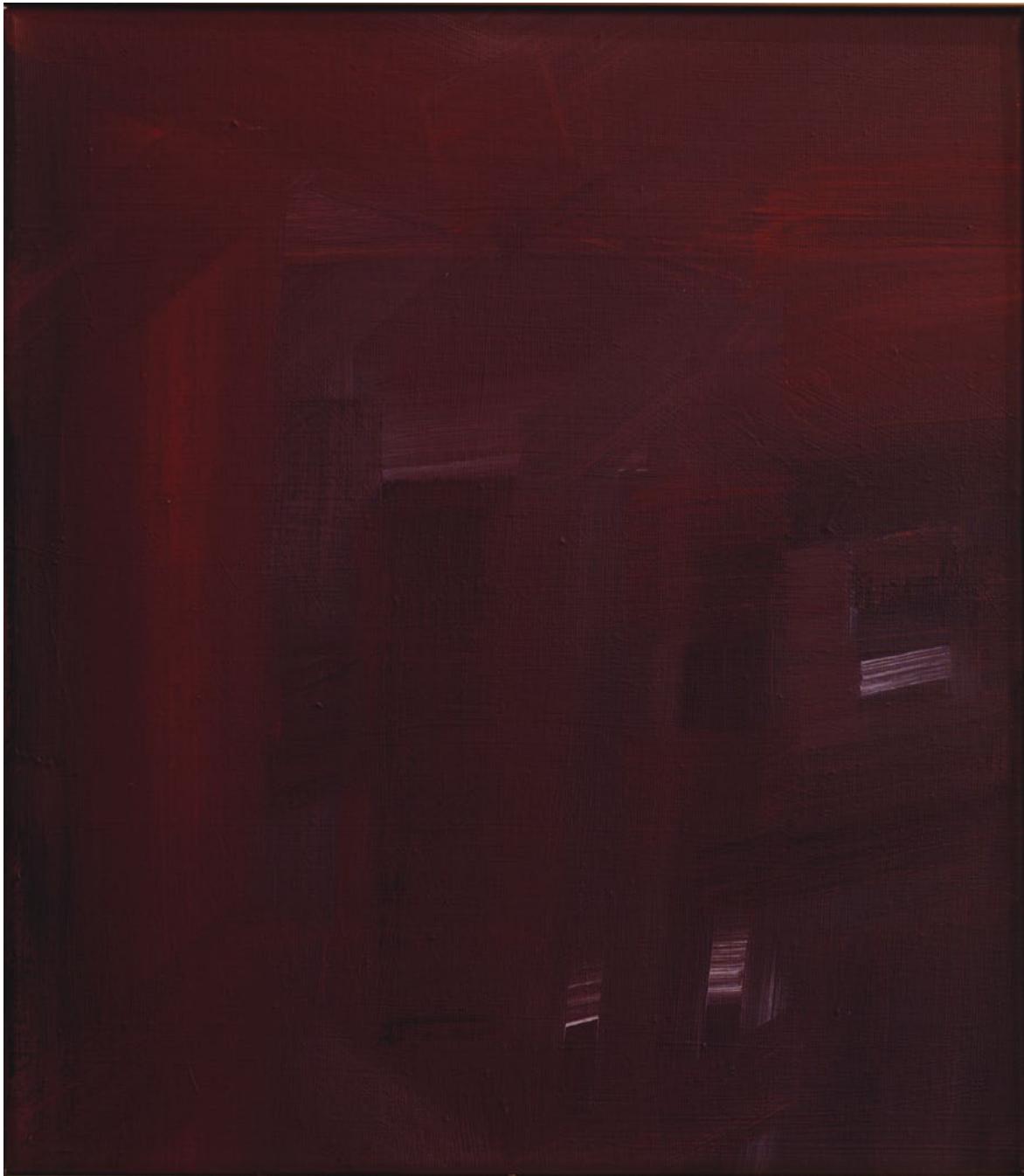




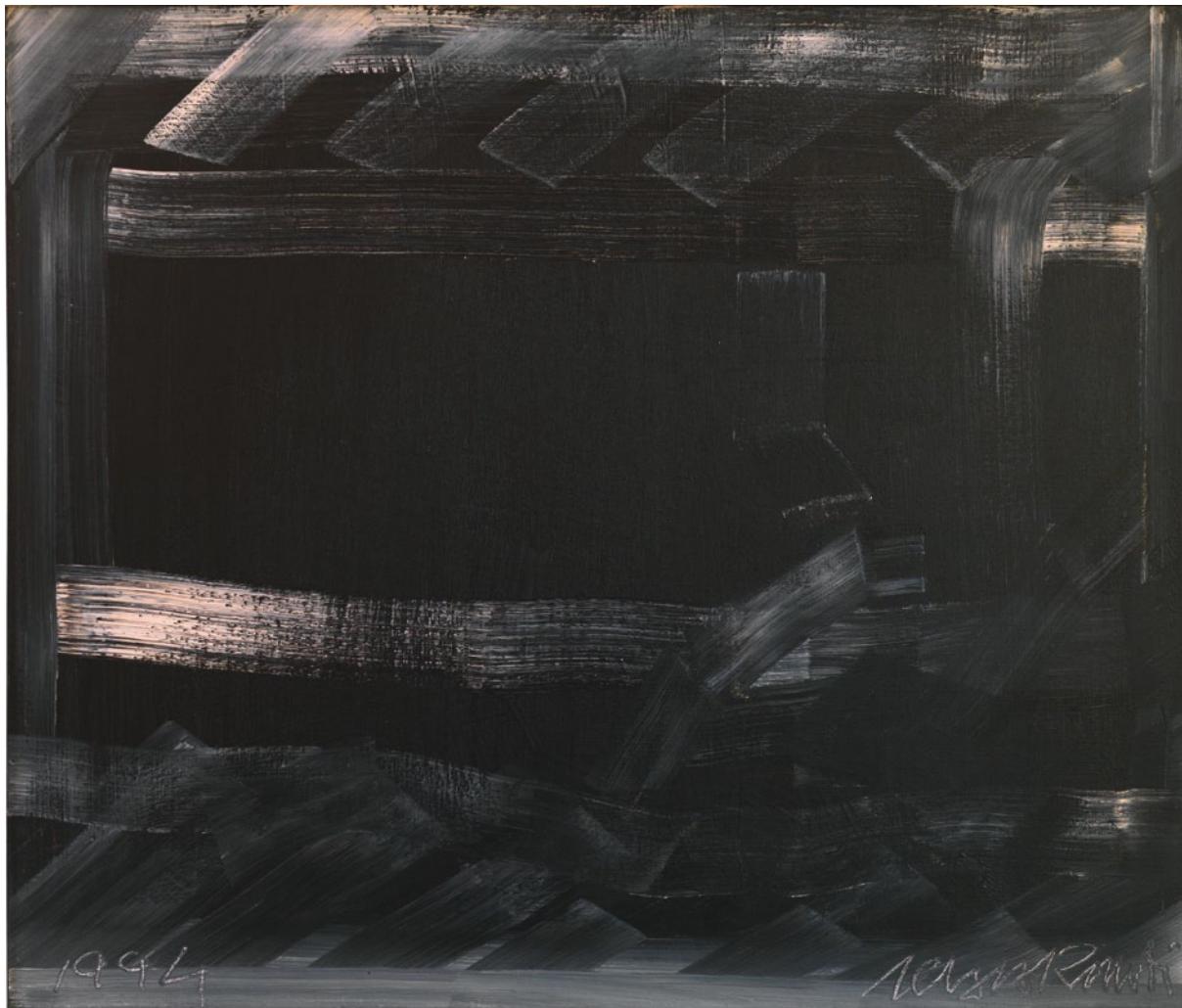
Composizione in grigio, 1994 - Acrilico su tela, cm 70x50 collezione privata

Composizione con rosso a sinistra, 1994 - *Acrilico su tela*, cm 52,5x65,5 collezione privata





Composizione in rosso, 1994 - *Acrilico su tela*, cm 40x35 collezione privata





Acrilico nero con luci rosa a sinistra, 1994 - *Acrilico su tela*, cm 60x80 collezione privata

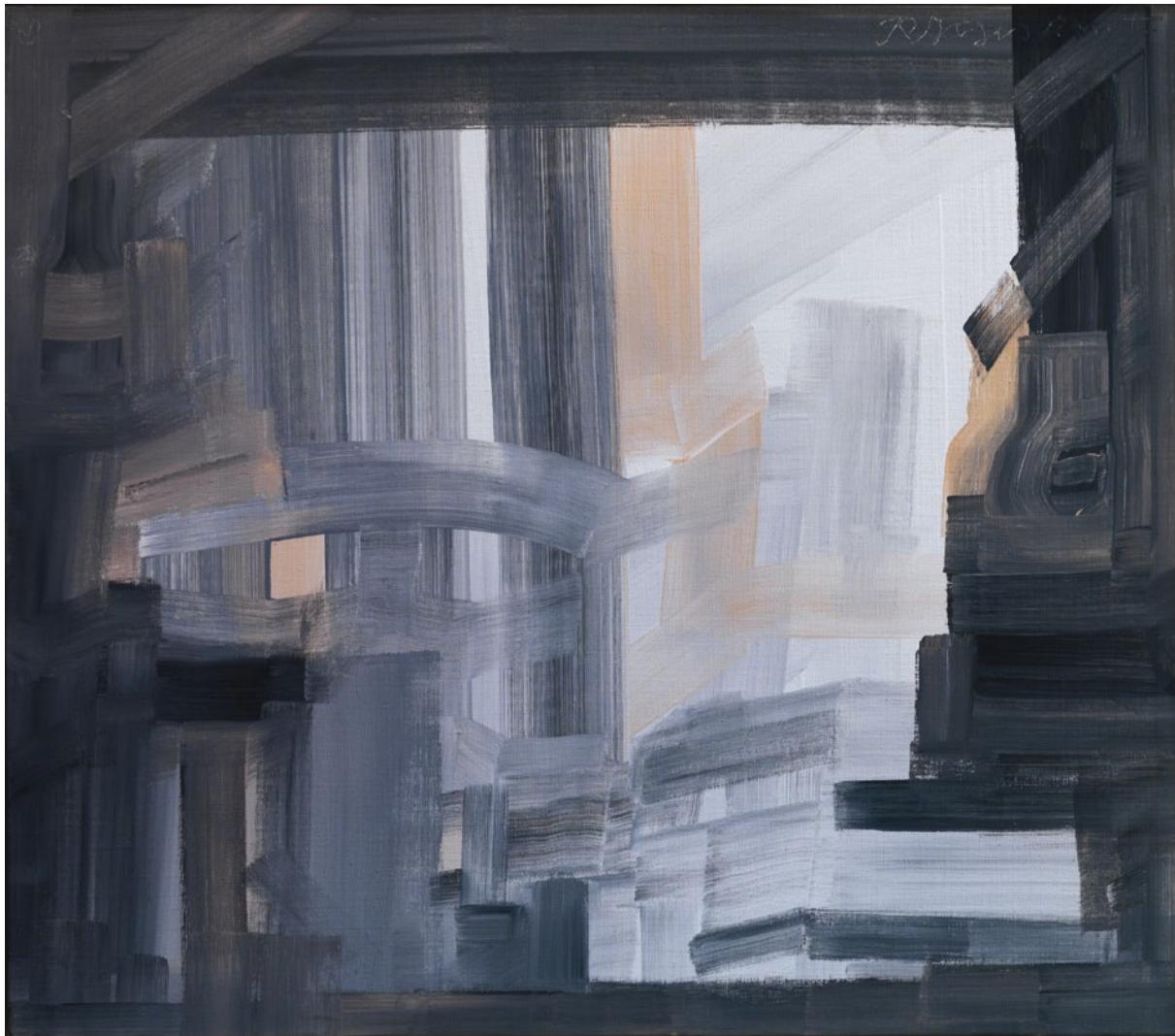




Composizione grigia con rosa in basso a destra, 1994/95 - *Areliza su tela*, cm 50x60 collezione privata



Composizione, 1995 - Acrilico su tela, cm 50x60 collezione privata



Composizione in grigio e rosa, 1995 - Acrilico su tela, cm 65x75 collezione privata

Composizione in grigio e rosa pallido, 1995 - *Acrilico su tela*, cm 50x60 collezione privata





Composizione in grigio e rosso, 1995 - Acrilico su tela, cm 70x100 collezione privata





Grande composizione con rosa a sinistra, 1995 c. - *Acrilico su tela*, cm 70x100 collezione privata



Composizione, 1993 - Acrilico su tela, cm 60x80 collezione privata



Fumo di Londra, 1994 - *Acrilico su tela*, cm 50x40 collezione privata

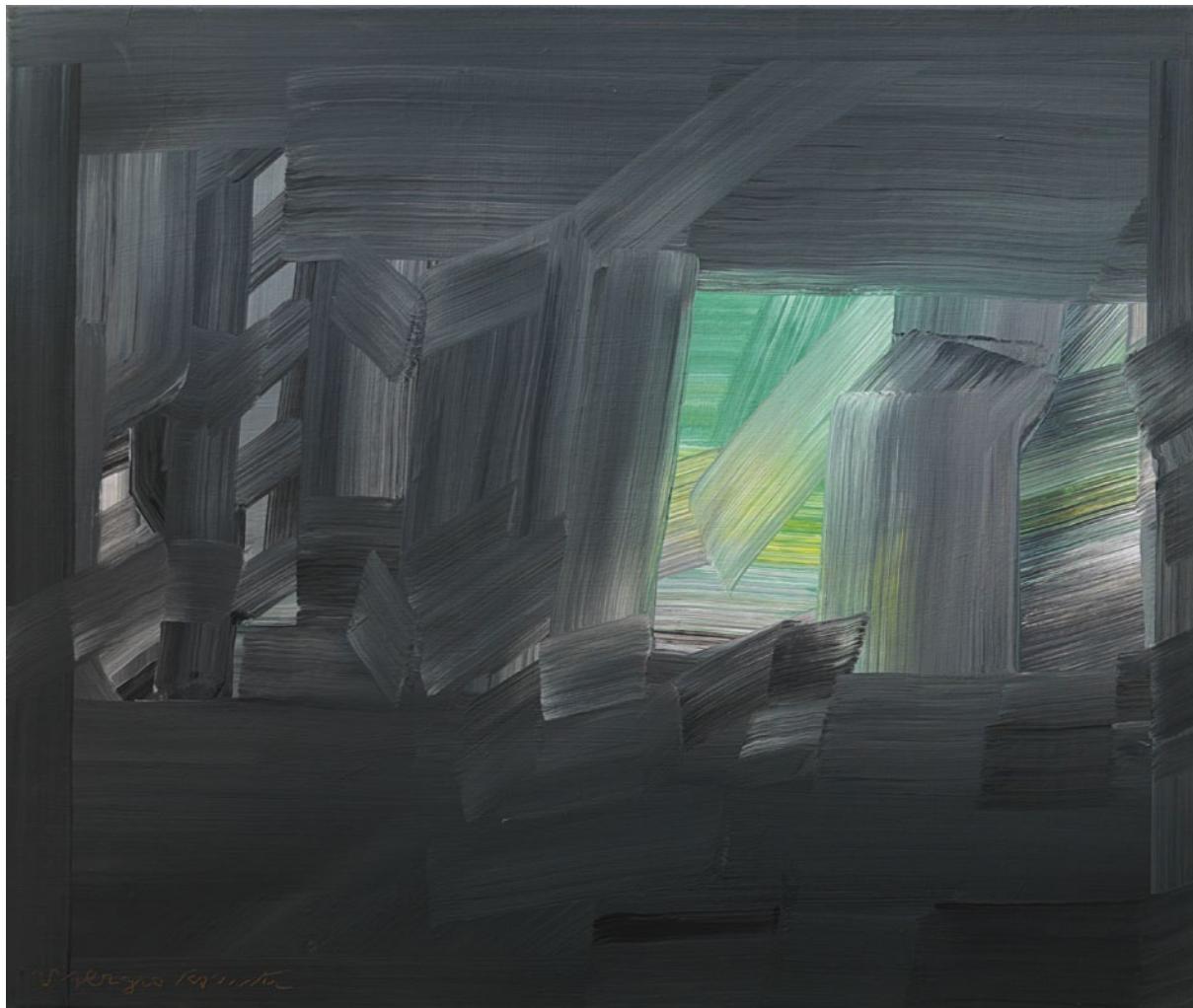
Composizione in verde e nero (il bambino), 1994/95 - *Acrilico su tela*, cm 50x70 collezione privata





Composizione grigia, 1995 - *Acrilico su tela*, cm 50x70 collezione privata

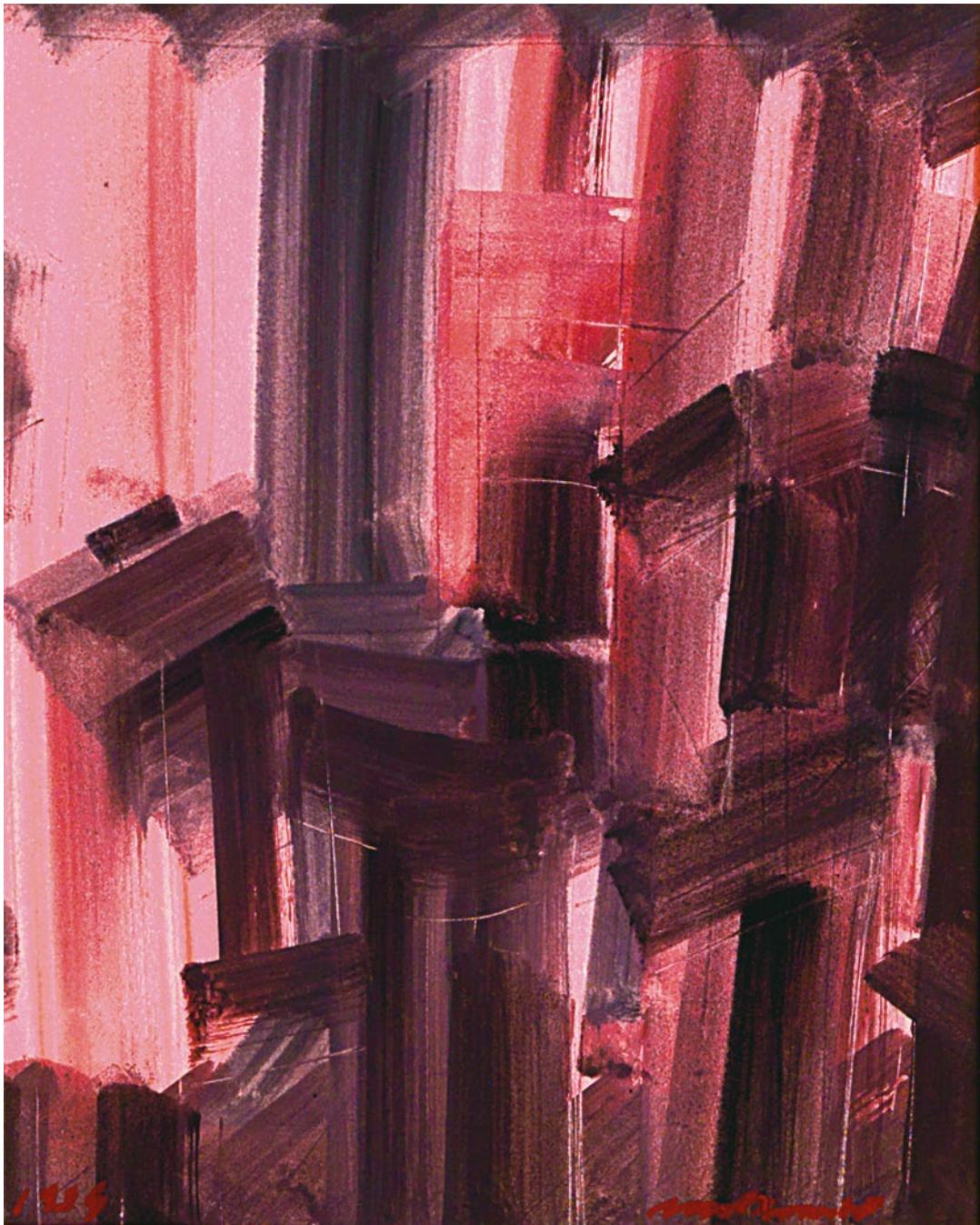
Composizione (con verde a destra), 1995 - Acrilico su tela, cm 55x65 collezione privata

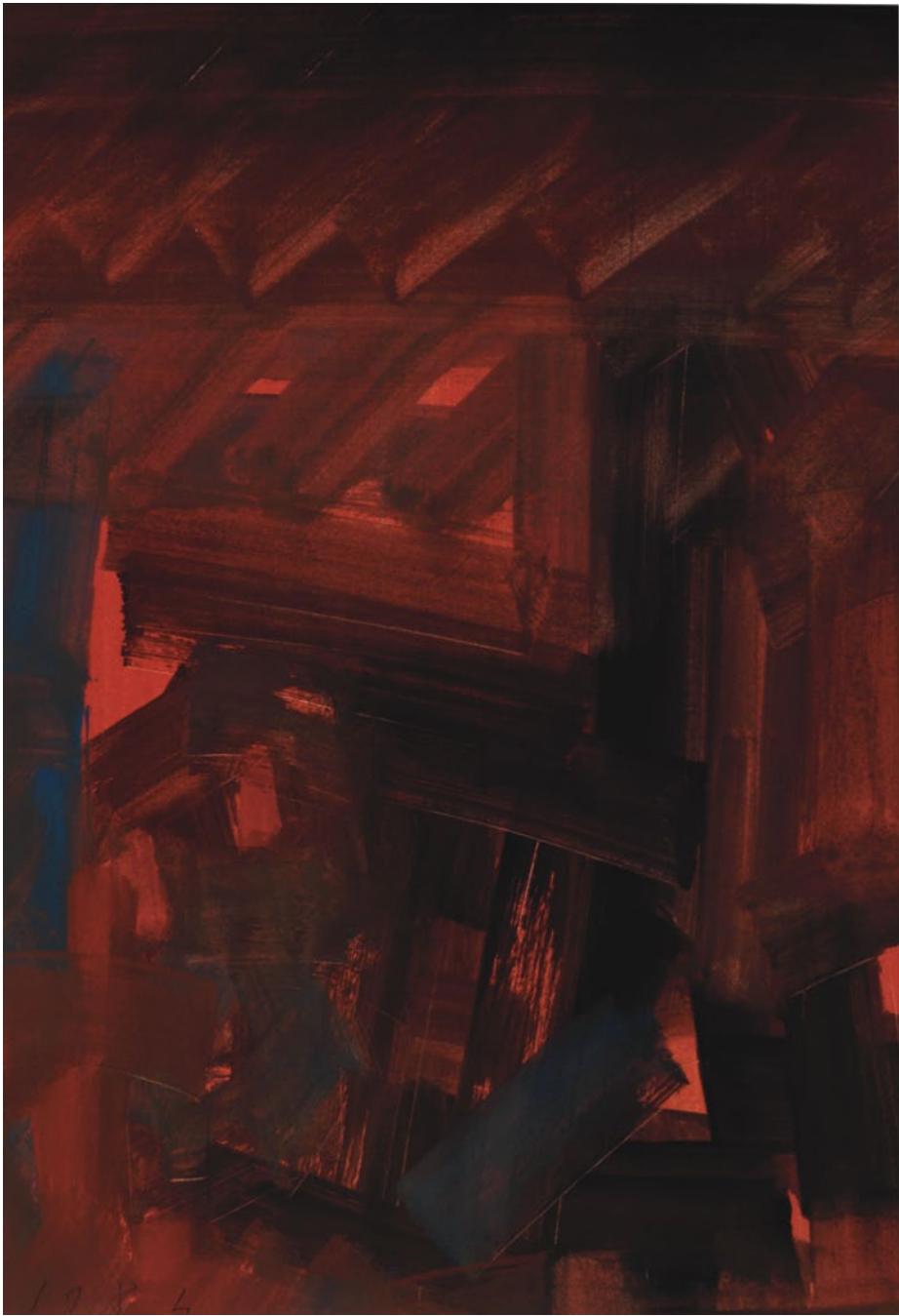




Composizione, 1995 - *Acrilico su tela*, cm 60x80 collezione privata

Tempera rosa, 1984 - *Tempera su carta*, cm 40x32 (con cornice cm 58x50,5) collezione privata





Composizione, 1984 - *Tempera su carta*, cm 45x31,5 (con cornice cm 69x55) collezione privata

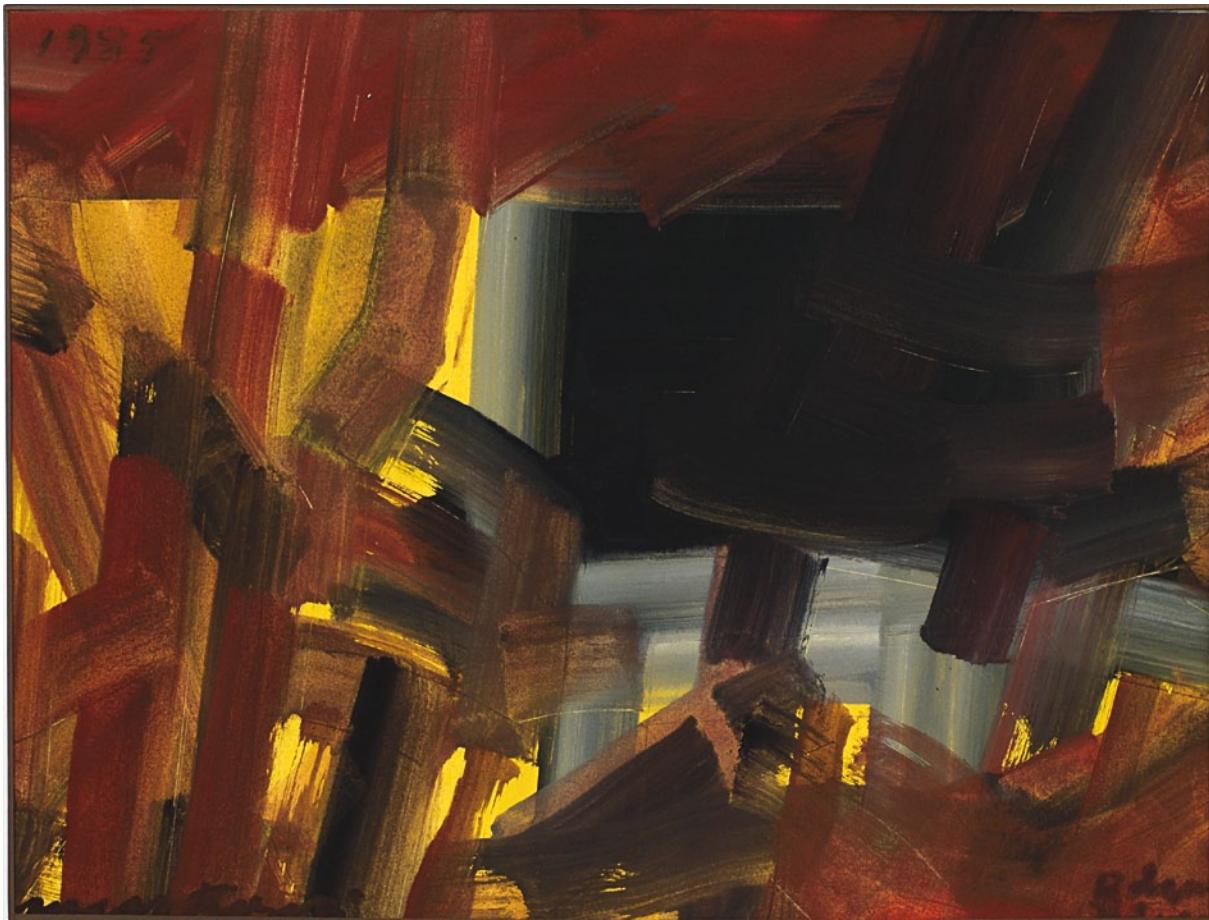
Tempera rossa e nera, 1984 - *Tempera su carta*, cm 35x47 (con cornice cm 53,7x66) collezione privata





Composizione, 1984 - *Tempera su carta*, cm 35x46 (con cornice cm 55x65) collezione privata

Composizione, 1985 - *Tempera su carta*, cm 35x47 (con cornice cm 53x65) collezione privata





Una lettera di Van Gogh, 1986 - *Tempera su carta*, cm 36x45,5 (con cornice cm 52x66) collezione privata

Pensione Italia, Grizzana, 1986 - *Tempera su carta*, cm 35,9x49,8 (con cornice cm 57x70) collezione privata





Composizione, 1989 - *Tempera su carta*, cm 50x70 (con cornice cm 73x95) collezione privata

La clessidra, 1991 - *Tempera su carta*, cm 42x56 (con cornice cm 62x72) collezione privata





Il mago di Oz, 1991 - *Tempera su cartoncino*, cm 50,3x69,5 (con cornice cm 64x82) collezione privata

Macelleria, 1993 - *Tempera su carta*, cm 42x55,9 (con cornice cm 61x75) collezione privata



# Note biografiche





Sergio Romiti, 1983

Note biografiche  
**Sergio Romiti, 1928-2000**  
MICHELA SCOLARO

Sergio Romiti nasce a Bologna, il 14 aprile **1928**, da Zosimo, un medico chirurgo, originario delle Marche, e da Norma. Rimasto coinvolto con la madre in un grave incidente d'auto, a sette anni, subisce numerosi interventi ed è costretto a letto per lunghi mesi. Riceve matite e pastelli colorati, per passare il tempo disegna molto ma sarà soltanto un decennio più tardi, intorno al **1945/46**, che si appassionerà davvero alla pittura, al punto da mancare il diploma di maturità classica.

Esordisce già nel **1947**, con due tempere su carta presentate alla Prima Rassegna Sindacale bolognese del dopoguerra, allestita nel salone del palazzo del Podestà. In quegli stessi mesi, lo zio Eugenio F. Palmieri, giornalista e scrittore, mostra alcuni suoi lavori a Gino Ghiringhelli, che si esprimerà in termini di vivo apprezzamento. L'anno seguente partecipa alla celebre Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea, organizzata dall'Alleanza della Cultura di Bologna, che avrebbe scatenato la presa di posizione contro l'arte moderna di Togliatti e il conseguente dibattito sul figurativo vs astratto. Il giovane Romiti espone una natura morta e una figura femminile. Nel **1951** conosce Francesco Arcangeli, che lo presenta nella prima personale presso la Galleria del Milione di Milano. In maggio espone nell'ambito della collettiva *Cinquante Peintres italiens d'aujourd'hui* alla galleria La Boéthie di Parigi. Sue opere sono in mostra anche a Torino, a Basilea, poi alla Strozzi di Firenze.

Marco Valsecchi, l'anno successivo, introduce una personale con 32 opere alla Galerie du Centre d'Art Italien di Parigi. È invitato per la prima volta alla Biennale di Venezia (vi tornerà anche nel 1954, 1956, 1958, e, con una sala personale, nel 1960). Invia cinque opere e ottiene il premio internazionale Ferrania.

Alla fine di febbraio del **1954**, la galleria del Circolo di cultura di Bologna gli dedica una personale curata da Rodolfo Pallucchini. Pochi mesi dopo è invitato alla Mostra Internazionale di Pittura Contemporanea di Pittsburgh (parteciperà anche all'edizione del Bicentenario, nel 1958, e a quella del 1961) e alla VII Quadriennale d'Arte di Roma.

Nel **1959** partecipa alla V Biennale di San Paolo del Brasile (sarà presente anche all'VIII edizione). Gli impegni espositivi si moltiplicano oramai velocemente, in Italia e all'estero. Le opere di Romiti sono sempre accompagnate dalle parole dei critici più autorevoli.

Ritorna con una personale al Milione nel **1965**, presentato da Cesare Brandi, che già si era occupato della sua opera, in occasione della mostra presso la Galleria Il Fiore di Firenze (1958). Lo stesso anno vince (ex aequo con Arturo Carmassi) il 1° premio Michetti per la pittura tenuto a Francavilla al Mare. Nel **1976** la Galleria d'Arte Moderna di Bologna incarica Maurizio Calvesi di organizzare una rassegna di taglio antologico per consentire anche al pubblico più giovane una completa rilettura dell'intero percorso del maestro.

Il 12 marzo **2000** Sergio Romiti pone fine alla sua vita, con un colpo di fucile.

La città lo ricorda a un anno dalla tragica scomparsa con un'ampia retrospettiva, affidata a Pier Giovanni Castagnoli, allestita nelle sale della Galleria d'Arte Moderna.



Sergio e Giovanna Romiti, 1963



Lo studio di via Castiglione 25

CON SCRITTI A CURA DI MICHELA SCOLARO

Un ringraziamento particolare  
è rivolto a Giovanna Grassi Romiti e Famiglia.  
Si ringraziano per la collaborazione:  
Augusto Perini, Guido Salvatori,  
Giuliano Zini, UniCredit.  
Si ringrazia per la collaborazione al progetto  
Donatella Schilirò.

Referenze fotografiche	Andrea Santucci
Progetto grafico del catalogo e della mostra	Kuni Design Strategy, Bologna - <a href="http://www.kuni.it">www.kuni.it</a>
Progetto espositivo e Organizzazione generale	Adelfo Zaccanti
Allestimenti	Neon Stile, Bologna
Ufficio Stampa	Monica Tomea
Comunicazione e Media	Omnia Relations
Catalogo	BUP Bononia University Press
Assicurazione	INA Assitalia



Bononia University Press

Via Farini 37 – 40124 Bologna  
tel. (+39) 051 232 882  
fax. (+39) 051 221 019

© 2010 Bononia University Press

ISBN: 978-88-7395-584-9  
[www.buponline.com](http://www.buponline.com)  
[info@buponline.com](mailto:info@buponline.com)

Finito di stampare nel mese di novembre 2010  
Presso Labanti e Nanni Industrie Grafiche – Crespellano (BO)