



Goffredo Godi

Paesaggi mediterranei

Paysages méditerranéens - Mediterranean landscapes

Paisajes mediterráneos - Mittelmeerlandschaften - Средиземноморские пейзажи

catalogo a cura di
Immacolata Marino

presentazione di
Stefano Gallo

note critiche estratte da testi di
Gino Agnese - Carlo Fabrizio Carli
Dario Micacchi - Franco Simongini

Istituto Italiano di Cultura - Strasbourg

19 aprile
18 maggio
2012



Istituto Italiano di Cultura - Strasbourg
7, rue Schweighaeuser – F – 67000 Strasbourg
renseignements :
tél. 03 88 45 54 00
fax 03 88 41 14 39
website www.iicstrasburgo.esteri.it
email iicstrasburgo@esteri.it

Goffredo Godi
www.goffredogodi.it

Goffredo Godi e quanti hanno collaborato alla realizzazione del catalogo, dedicato all'amico Gino Agnese, esprimono vivo ringraziamento all'Istituto Italiano di Cultura - Strasbourg e alla sua direttrice, dott.ssa Luisa Violo, per aver reso possibile l'esposizione delle opere.

Si ringrazia, inoltre, la dott.ssa Mireille Cassone e quanti hanno contribuito alla traduzione dei testi.

Su l'immediatezza di Godi

Vorrei dire subito la mia impressione. A me sembra che chiunque per un momento venga distolto dall'ambiente della sua vita – da quel contatto con la pressante invadenza degli oggetti e delle “operazioni” entro la cui rete implacabilmente la quotidianità ci tiene – e sia posto di fronte ai dipinti di Godi, alle sue piccole tele dai vivaci colori sulle quali affiorano sintetiche raffigurazioni del mondo – paesaggi, persone, cose: campioni della natura –, non possa sottrarsi a un certo sentimento d’incanto. È la sorpresa, la meraviglia e subito dopo il senso un po’ di mistero che si prova per quanto riesce a catturarci, a farci preda di una diversa visione, di un diverso pensiero. È quel che succede sempre di fronte alle opere d’arte, di qualsiasi concezione e fattura esse siano l’esito: dalle più astratte o concettuali a quelle al contrario, come i dipinti di Godi, più vicine alla riconoscibilità del mondo visibile che ci circonda; ma a condizione che vi sia quel qualcosa che chiamiamo arte, che è in grado di trasferirci in una dimensione simbolica o immaginaria dell’esperienza.

I quadri esposti in questa mostra rappresentano bene i soggetti cari al maestro. Vediamo soprattutto paesaggi, poi nature morte e rappresentazioni di persone nella natura. Ma compaiono anche due di-

pinti nei quali le figure sono state sottoposte a processi d’astrazione che hanno consentito la costruzione d’intrecci dinamici. Già questo aspetto, quantitativamente secondario nell’attività di Godi, che si è voluto tuttavia documentare, lascia intendere che la formazione del suo linguaggio è stata più stratificata di quanto a un primo sguardo potrebbe apparire. Ma anche un’osservazione attenta dell’insieme delle sue opere non può non stimolare chi le guarda a interrogarsi sull’apparente semplicità d’espressione di cui esse si avvalgono.

Il fatto è che l’immediatezza con la quale le immagini di Godi giungono al fruitore trae in inganno. L’immediatezza degli effetti suggestiona, coinvolge, allievi; e insieme nasconde il linguaggio che tali effetti genera. È interessante che anni fa un esperto d’arte come Franco Simongini, che per la televisione nazionale ha filmato tanti colloqui con artisti, attraverso i quali è stato in grado di mostrare e rendere comprensibile il fondo della ricerca espressiva di ciascuno, abbia introdotto una mostra di Godi a Roma collocando nel suo testo l’osservazione di due caratteristiche apparentemente contraddittorie. Con raffinata sensibilità, infatti, egli guardava a Godi come a un personaggio di quel grande scrittore svizzero di

inizio novecento che fu Robert Walser, «camminatore accanito, amante della natura». «Anche Walser – dice Simongini – figlio dell'inquietudine e della malinconia, amava la quiete, la profonda calma dell'anima, l'immutabilità della natura, la stabilità delle cose». E concludeva il suo scritto con queste parole: «La pittura di Godi così rassicurante, idillica in apparenza, nasconde inquietudini, tremori, osessioni, come se tutta quella bellezza folgorata dalla luce estiva fosse precaria, sull'orlo di scomparire, e celasse nelle sue spire il seme stesso della distruzione».

A sostegno della complessità insita nell'immediatezza di espressione e rappresentazione del linguaggio di Godi vorrei portare anche un altro esempio e indizio. All'inizio della collezione d'arte negli ambienti della Quadriennale di Roma, a Villa Carpegna, proprio all'inizio dunque di un'esposizione che presenta opere dell'arte di ricerca più radicale, è collocata una veduta di Godi. Il suo paesaggismo mimetico naturalmente un po' stride in un luogo dominato da opere che si allontanano sia dalle forme che dalle tecniche della tradizione, ma si può avvertire che regge il confronto. Vale a dire che, condotto a questa prova del fuoco, il linguaggio di Godi rivela di basarsi su una struttura di segni dotata di una propria autonoma forza espressiva, in grado di sostenere il compito, oggi arduo per l'arte, di farsi immagine tradizionalmente realistica. Se ne era senza dubbio reso conto Il Presidente della Quadriennale, Gino Agnese, conoscitore dell'arte contemporanea e studioso in particolare del Futurismo, da sempre appassionato e attento sostenitore della produzione di Godi, che aveva voluto acquisire la tela ed esporla nella collezione.

Le immagini della realtà oggi ci giungono dai media della riproduzione tecnica e ci sommergono; già

alla fine dell'Ottocento l'Impressionismo e il Simbolismo furono le prime vie di fuga di fronte all'affermarsi nella società industriale di un'immagine strettamente legata al valore economico della merce e al sistema della comunicazione. La figurazione mimetica di Godi non può non fare i conti con la presenza di questa seducente duplicazione del mondo proposta anzitutto dall'immagine stampata, che giunge in una certa misura a precostituire nell'uomo contemporaneo il filtro estetico della ricezione visiva dell'ambiente in cui vive. Infatti il linguaggio di Godi, se da un lato deve confrontarsi con l'astrazione, dall'altro compete di fatto anche con le attrattive dell'immagine prodotta dai media.

All'astrazione oppone l'immediatezza "viva" delle cose e della natura. Se l'astrazione può raggiungere esiti di grande e originale qualità estetica nella sua rielaborazione aniconica del modo, ecco che le barche e il mare, gli alberi e le montagne, gli oggetti e i prodotti della natura disposti sul tavolo che vediamo nei quadri di Godi, risvegliano in noi l'esperienza viva e concreta del mondo. C'è meno gioco in questo "naturalismo" per le declinazioni raffinate dei puri segni della pittura e anche, certo, per l'interiorizzazione della vita, ma la suggestione d'immediata presenza degli spazi e delle cose della realtà conquista il fruttore e guadagna un risultato di fondo molto importante nella dimensione dell'arte contemporanea: sottrae l'opera alla considerazione "artistica", cioè al discorso puramente estetico sulle forme. Le immagini di Godi richiamano l'attenzione e suscitano emozione per quel che immediatamente mostrano; come dicevamo, in secondo piano rimane il livello del "come" mostrano. Invece, con l'immagine pubblicitaria, e più in generale

con l'immagine-merce, le rappresentazioni di Godi sembrano giocare la loro partita grazie a una duplice operazione: per un verso esse accettano di competere con quelle sul piano dell'evidenza, in quanto sono rappresentazioni che non si ritraggono di fronte al compito di mostrare le cose, le figure, il mondo. C'è questa semplicità della visione che avvicina alle sue opere, che le rende capaci d'una comunicazione immediata. Per un altro verso, invece, esse dalle immagini-merce si distaccano. La differenza nasce all'interno della pittura: dalle rapide stesure del colore, dal modo secondo cui Godi costruisce i piani della rappresentazione, dalla disarticolazione dell'unità dell'immagine che col colore vi realizza.

Perché se guardiamo più attentamente i suoi dipinti, subito ci accorgiamo che la felice immediatezza nella restituzione delle apparenze visive è ottenuta con un percorso delle stesure cromatiche – e dunque dei piani dalla cui sintesi chi guarda deduce la realtà – che ha affinità con il linguaggio astratto. La peculiarità della pittura di Godi sta nella sua singolare sintesi di realtà e astrazione. L'astrazione serve a costruire una suggestione di immediatezza che non si avvalga solo della riconoscibilità delle cose, ma provenga proprio dagli scarti tra i piani, dai tagli che i colori e loro toni generano nella scena, dal movimento cui l'occhio è chiamato per fare emergere dall'insieme delle percezioni visive questa o quell'altra forma e così giungere a riconoscere per messe a fuoco successive i particolari del brano di realtà rappresentato.

La semplicità apparente del linguaggio di Godi risiede in un peculiare uso della lezione astratta che recupera l'elementarità di stesura del colore e la sua struttura frammentaria per ottenere effetti mimetici di più intensa e immediata ricezione. Se si osser-

va una qualsiasi delle opere in mostra, per esempio *Barche di pescatori*, ci si accorge che la forza rappresentativa del quadro è generata proprio dalla frammentaria costruzione per piani di colore sia degli spazi, sia degli oggetti in esso disseminati, sia dell'ambiente naturale nel suo insieme. La viva immediatezza della scena in fondo non deriva dalla facile riconoscibilità dei diversi motivi figurativi, ma dalla rapida sintesi dei distinti piani di colore secondo cui Godi realizza la rappresentazione. È questa struttura di segni, che rimane nascosta a chi si lascia catturare solo dal loro esito raffigurativo, a nutrire le rappresentazioni di Godi del loro spirito felice, che, come osservava Simongini, contiene in sé tanto il sentimento dell'eterno che il presentimento della fine.

Dal punto di vista della storia dell'arte, direi che il “naturalismo fremente” della pittura Godi si differenzia sia dai modi dell'Impressionismo che dell'Espressionismo. Dai primi, perché non si serve della sintesi ottica dei colori. L'immediatezza visiva delle sue forme essenziali e vivaci è data dalle relazioni sintetiche che si stabiliscono tra i diversi piani di colore, senza mai pervenire a soluzioni di fusione. Anche il riferimento all'esempio di Cézanne non calza bene, perché ciò che caratterizza i quadri di Godi è il risalto intenso dei particolari della veduta. Se si guarda, per esempio, la *Natura morta* del 2006, immediatamente si è richiamati dalle dissonanti stesure cromatiche delle quali sono fatti i frutti e gli ortaggi alla percezione della loro esistenza. Allora si penserebbe alla presenza nella sua pittura di una carica espressionista. Ma si faccia il confronto con Soutine e ci si renderà conto che la soggettività con cui Godi si avvicina ai suoi motivi nulla ha a che fare con la volontà di stravolgerli da cima a fondo con l'impero di un pathos interiore. Le sue rappresentazioni la-

sciano avvertire una vibrazione, direi un tremito esistenziale; ma è tutt'altra cosa rispetto al ruolo che la manifestazione dell'interiorità gioca generalmente nell'Espressionismo.

Godi ha ricevuto una buona formazione artistica. Vivendo da ragazzo a Ercolano, vicino a Napoli, ha assorbito subito, nella sua giovanile vocazione alla pittura, la tradizione ottocentesca ancora ben viva della rappresentazione dal vero all'aria aperta, che aveva avuto in Marco De Gregorio proprio a Ercolano una personalità di particolare spicco. Sappiamo che al porto del Granatello incontrò una delle figure più forti del naturalismo napoletano del primo Novecento, Luigi Crisconio, che a tale tradizione si richiamava. E che studiò negli anni trenta all'importante Scuola di incisione su corallo "Maria José del Belgio", a Torre del Greco. Immacolata Marino, nella sua tesi di laurea dedicata al maestro, ha ricostruito in modo molto particolareggiato l'itinerario di Godi e le sue relazioni con l'ambiente artistico napoletano, riversando queste preziose conoscenze anche nel sito web a lui dedicato. Dalle poche opere salvatesi della sua prima produzione emerge una pittura di forte modellato plastico, ottenuto con sicura costruzione dei piani per via di chiaroscuro. Penso anzitutto ai ritratti del padre (1941) e della madre (1945) dell'artista. Ritornato a casa dopo il servizio militare in guerra, e iscrittosì nel 1946 all'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove seguirà l'insegnamento di Emilio Notte, artista di grande rilievo nazionale che aveva vissuto con esperienze dirette anche la stagione del Futurismo, le sue opere mostrano subito un nuovo assetto, in cui sono i colori, articolandosi nei piani, a divenire l'elemento costruttivo della scena.

Credo che Godi sia stato Godi fin da quel momento, che la sua pittura già dalla fine degli anni quaranta si sia insediata per intima vocazione nel gioco dei piani colorati e dei rapporti tonali, rivolgendosi alla realtà e cercando di renderne con vigore e nettezza di passaggi il complesso delle suggestioni sensoriali. Ma l'insegnamento di Notte, che era maestro capace di far crescere per la propria via la personalità dei suoi allievi e che per questa sua qualità ha formato a Napoli tanti e tanto diversi artisti, sicuramente ha avuto un ruolo centrale nel trasmettere al giovane Godi la lezione della costruttività del colore, risalente a Cézanne, che egli stesso aveva a fondo assimilato e rielaborato poi nelle soluzioni astratte. E c'è anche da fare attenzione a un'altra circostanza. Nel 1952, per l'interessamento di Notte, Godi diviene assistente di Domenico Spinosa, che insegnava al Liceo artistico. Svolgerà questo compito per tre anni, poi Spinosa passerà all'Accademia e Godi comincerà la sua stagione di professore al Liceo artistico, prima a Napoli, poi a Roma dal 1970. Bene, Spinosa proprio in quel momento, agli inizi degli anni cinquanta, stava avviando la sua peculiare ricerca sull'immersione e lo sfangiamento dell'immagine della cosa (oggetti dell'ambiente domestico prevalentemente) nella materia dei colori. Una sua via, pittoricamente sensibilissima, all'esperienza dell'Informale. Ora, la mia impressione e ipotesi è che nella costruzione dei piani di Godi sia trapassato qualcosa del sentimento di tenerezza e di vitalità del colore-materia che guidava Spinosa, divenendo un'acquisizione del giovane artista che accompagnerà l'evoluzione continua del suo linguaggio. Se guardiamo infatti al modo secondo cui Godi realizza la stesura dei colori da cui originano i piani della sua rappresentazione, ci si ri-

vela l'evidenza di segni impressi rapidamente, con movimenti riconoscibili che hanno un ruolo nel generare quella successione di scarti e di discontinuità nel tessuto pittorico che conferisce immediatezza e vivacità alla visione. Ebbene, questo movimento interno alla pittura, da cui deriva in buona parte anche il senso di vibrazione che i dipinti di Godi trasmettono, a me sembra che possieda qualcosa dell'esistenzialità tipicamente espressa dai modi dell'Informale e propria anche del linguaggio di Spinosa. Ciò che incanta del realismo di Godi non dipende forse proprio dalla leggerezza con cui si compongono insieme i suoi segni, rivelando di appartenere alla comune vita della materia pittorica che si mostra immediata nella stessa vece dei piani?

Guardiamo Godi dipingere. Guardiamo le fotografie che ce lo presentano da giovanissimo fino ad oggi, con quell'espressione aperta del volto che rivela proprio la felicità di vedere e di partecipare così alla vita. Che cosa ci mostrano le sue vedute? Che cosa guardando e dipingendo, guardando sempre col pennello alla mano, ci ha fatto vedere? Simongini lo ha già detto. Provo a dirlo anch'io.

Quel sorriso incantato di Godi non prelude ad una pittura che effonda sentimento, ma neanche a una distaccata osservazione. Con queste parole egli ha disegnato il suo profilo di pittore dal vero: «Preferisco dipingere dal vero perché mi dà la possibilità di analizzare, scoprire ed evidenziare i ritmi che si nascondono nella natura e forniscono all'uomo, che inconsapevolmente accetta, sostanze liriche capaci di irrobustirgli lo spirito fino alla formazione della personale coscienza». I ritmi, dunque. Ed ecco la vibrazione, infatti, che ogni critico del suo lavoro ha avvertito levarsi dal suo naturalismo; ed il movimento

dei piani, fondamentale sotto l'evidenza della rappresentazione. Non si tratta di rappresentare una relazione empatica con la natura, di proiettare cioè qualcosa della spiritualità del soggetto che sia suscitata dal confronto con la natura e venga riflessa su di essa; la veduta di Godi non è del genere di quella di Friedrich. E tuttavia l'artista vuol cogliere qualcosa del mondo cui guarda, qualcosa della vita che si nasconde in esso, più in profondità della superficie delle cose, dove l'uomo possa trovare il nutrimento per sé perché di quella vita anch'egli è parte. È un vedutismo dunque che ha una motivazione e una guida spirituale, ma che sa di dover cercare guardando, senza avvicinarsi troppo ai motivi per non riversarvi un sentimento di origine soggettiva, senza rimanere troppo lontano da essi per non perdere la ragione umana di quella osservazione. La mia impressione è che Godi facendo parte di quell'esperienza – e di quella cultura – che ha attraversato la guerra e le si è proiettata oltre rimanendone segnata, ha sentito che prima dell'essere c'è l'esistere, che all'essere l'uomo può giungere solo passando tra i sentieri dell'esistere, che il nutrimento dell'eternità della natura dunque, e il nutrimento che questo sentimento può dare, si possono attingere avvertendo a fondo quanto tutto sia "esposto" al divenire. E trasferendo questo in pittura, a me pare che quel contatto con la vitalità del colore-materia, cioè quell'assimilazione d'una essenza di Informale rielaborata nella resa dell'immediatezza vitale della veduta, sia l'altra faccia di tale sua matrice – per esperienza di vita – "esistenzialista".

Stefano Gallo

*Docente di Storia dell'Arte Contemporanea presso
l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"*



1941 - *Mio padre*



1936 - *Nonna Mariuccia*



1945 - *Il sorriso negli occhi di mia madre*



Natale 1943, per non dimenticare

Uomo dolce e remissivo, uomo di passaggio, quasi un estraneo, nell'orizzonte di palazzoni a dodici piani di ferro e cemento armato, in un nuovo quartiere sulla Tiburtina, Godi ha il passo leggero, le ali di un angelo che è sceso tra noi per servire, guardare, apprendere, non chiedere nulla, ma soltanto offrire solare anelito di libertà e poesia. Non sono parole retoriche, queste mie, per l'amico pittore (e in quanto pittore, che esprime una sua dimensione della realtà, soprattutto egli è amico di chi guarda i suoi quadri).

È una pittura un po' desueta nel panorama artistico di oggi, proprio per la sua serena smemoratezza d'ogni cosa e conoscendolo ho pensato a lui come un personaggio di quel grande scrittore svizzero ai primi del '900 che fu Robert Walser, poeta indifeso, camminatore accanito, amante della natura (dove scorgeva la presenza divina) perché per lui un paesaggio "richiama al cuore tutti i paesaggi"; mentre i suoi discorsi più seri li faceva con gli alberi, diceva: "il volto della terra è sempre lo stesso, essa si mette e si toglie le maschere". Anche Walser figlio dell'inquietudine e malinconia, amava la quiete, la profonda calma dell'anima, l'immutabilità della natura, la stabilità delle cose.

Goffredo Godi sembra fuggire la realtà più complessa, lo vedo in fuga per la dissociazione dagli uomini, ora che in lui c'è rinuncia e annullamento nelle cose, si fa servitore e vagabondo per vivere più appartato. Venendo ai suoi quadri, Godi si può definire un pittore tradizionale? Certo, i suoi paesaggi rientrano in una cultura se non proprio napoletana, sicuramente aggiornata su Maestri (tanto per fare due nomi) Cézanne e Morlotti. La biografia di Godi ci dice che ha studiato a Napoli con Emilio Notte, ha frequentato gli studi di pittori come Crisconio e Ciardo, ma occorre sottolineare anche la sua collaterale, riservata esperienza astratta per oltre dieci anni.

Adesso che torna ad esporre, Godi ci presenta il suo linguaggio segreto, i suoi geroglifici della natura, la sua geografia spirituale: sotto il verde abbacinato dal sole meridionale ha nascosta la sua tacita ribellione ad un certo mondo rumoroso e caotico di oggi. Se notate con attenzione ravvivata la trama della sua pennellata, non è certo tradizionale, scoprirete che segue il ritmo di un codice tutto personale, linee zigzaganti, a freccia, a diagramma statistico, a modulo ripetitivo, oppure tanti cerchietti, ghirigori, con un alfabeto

preciso: mass media, televisione, fotografia, ci bombardano ogni giorno di messaggi, occhi che s'aprano e si chiudono folgoranti e ossessivi sulla nostra vita.

La pittura di Godi così rassicurante, idillica in apparenza, nasconde inquietudini, tremori, ossessioni, come se tutta quella bellezza folgorata dalla luce estiva, fosse precaria, sull'orlo di scom-



1949 - *Le terme urbane di Ercolano*



1955 - *Periferia industriale*

parire, e celasse nelle sue spire il seme stesso della distruzione.

E Godi continua a cercare nella pittura una sorta di terapia personale, un luogo quieto dove nascondersi, mimetizzarsi, parlando con le foglie e gli alberi.

Franco Simongini

dal catalogo "I geroglifici della natura", Roma, 1993



1955 - *Vestigia di Ercolano*



1959 - *La Montecatini*

Potrebbe sembrare sottilmente ironica, ma è invece francescana e poetica l'umiltà di Goffredo Godi, questo pittore che sceglie sempre di accomodarsi in terza, in quarta o in quinta fila quando invece, per i suoi paesaggi inondati di luce, per i suoi ritratti intensi di sentimento, per certi fiori felici di offrirsi alla sua tavolozza, gli toccherebbe il posto d'onore. Ma questo è Godi: un uomo che va con la sua piccola barca nel gran mare tempestoso dell'arte, bordeggia le coste della tradizione, talvolta azzardando verso l'ignoto che è oltre l'orizzonte e mai invidiando i colleghi che, attraversando lo stesso mare, lo salutano impettiti dall'alto di questo o di quel transatlantico.^[1]

Goffredo Godi viene da una lontananza che, per i luoghi e per i tempi, si specchia abbastanza nelle pagine del romanzo che dette la fama a Michele Prisco: "La provincia addormentata", del 1949. Gli stessi scenari vesuviani, gli stessi anni Trenta. Ma mentre i personaggi del compianto amico Prisco si muovono nelle atmosfere della piccola borghesia, i ricordi di Godi affondano negli affetti, nei quotidiani affanni, nelle allegrie di gente diversa; operai, piccoli artigiani, venditori ambulanti,

braccianti. Nelle pagine di Prisco si sbircia il "salotto buono" sempre avvolto dalla penombra, con le poltroncine protette dalle fodere. E quando invece Godi racconta della sua adolescenza, o della prima giovinezza, ecco che giungono da quelle distanze così remote le immagini di case povere ma tristi. E di vicoli, e di figure orgogliose capaci d'impeninarsi per contraddirsi rischiosamente il conformismo; e di tram sferraglianti, nel vento del Miglio d'Oro, verso Napoli.

Figli della povertà che teneva alla dignità, i ragazzi, allora erano presto avviati al lavoro. O per dir meglio, alla "fatica". I più fortunati rubavano il mestiere agli artigiani, giorno per giorno, ora per ora. Godi, in calzoni corti, lo rubò a un artista che era stato a Parigi ma presto si era sentito perduto tra le iperboli della *ville Lumière* e se n'era tornato a Napoli: Luigi Crisconio. Il furto, diciamo così, avvenne nell'area portuale del Granatello, dove Crisconio andava a dipingere e dove il ragazzo Goffredo Godi lo scorse e ne seguì le mosse per alcune mattine. Più che ai paesaggi che Crisconio andava dipingendo, Goffredo fu attento al maneggio dei pennelli, ai modi degl'impiastri, soprattutto alla cassetta del pittore, vero

scrigno delle meraviglie, dal quale e nel quale Crisconio estraeva e riponeva tela, tavolozza, colori, pennelli, solventi e quant'altro gli occorreva. Ad occhio ne prese le misure, mandò a mente la disposizione dei comparti, osservò bene il tutto e dopo pochi giorni ne fece per sé una uguale. E così, con i calzoni corti, Godi precipitò nell'avventura che tuttora lo mantiene fresco di sentimenti e di energie.^[2]

La pittura di questo schivo *petit maître* (come lo definì Carlo Barbieri) è amata e ricercata da una piccola galassia di collezionisti, verso la quale ha mantenuto affettuosa gratitudine, ma al tempo stesso soltanto scampoli di memoria, preso com'è dal suo fare arte, che tra progetto ed esecuzione lo cattura del tutto senza scampo; perduto com'è dentro il suo cavalletto, stabile o da viaggio; posseduto com'è dalla passione per la pittura, che non gli dà tregua e lo chiama al solito e sempre nuovo incontro con la natura, signora sfrontata in apparenza e invece gelosa della sua più preziosa bellezza, fatta di ritmi e geometrie che si svelano tra le fronde o tra le rocce o tra i petali d'una rosa, o tra le incertezze d'un orizzonte.^[3]

Godi infatti non ha mai avuto il tempo e la voglia di curare un suo archivio e quel che conserva (cataloghi, fotografie, ritagli, nominativi, indirizzi) gli è stato messo da parte dal caso o dalle premure dei suoi familiari. Per esempio, seppe per fortuita combinazione che Sonia Delaunay nel '76 aveva elogiato i suoi paesaggi esposti nella galleria di Fiamma Vigo a Venezia e mai avrebbe saputo che due maestri della critica d'arte del Novecento discussero d'un suo paesaggio da presentare alla Biennale di Venezia se non glielo avessi rivelato io, che

di quell'interesse trovai traccia per caso in un libro (Carteggio Longhi-Pallucchini, Edizioni Charta, Milano, 1999, p. 326).^[2]

Una vita modesta, appartata, e felice; e costellata di occasioni d'oro, incredibilmente trascurate. Invitato alla Quadriennale romana del '56, Godi vede acquistato un suo paesaggio, "Il Bosco di Portici", da una galleria americana. Gli scrivono da New York la "Salomons" e la "World House" del ben noto signor Mayer, chiedono foto di alte opere per avviare un rapporto; che però svanisce in un mulinello di ritardi, lettere perdute, equivoci di traduzione, banali dimenticanze. E lì, alla Quadriennale, quello stesso "Bosco di Portici", che ora è in America chissà dove, viene notato da un grande critico, Francesco Arcangeli, che ne scrive al numero uno dei critici dell'epoca, Roberto Longhi, affinché inviti Godi alla Biennale di Venezia. Al centro di tanta attenzione Godi, che non ha mai conosciuto Arcangeli né Longhi, lontani mille miglia dalla sua operosa separatezza.^[3]

Godi è uno di quegli artisti rimasti sulle rive del torrente che porta con sé la clamante folla dei pittori, degli scultori, dei critici, dei galleristi, degli affaristi che hanno nella mira la notorietà. È un appartato, felice *Candide* votato alla pittura. Le sue gioiose battaglie - nello studio o più spesso negli scenari naturali - non gli lasciano tempo da dedicare all'ingegneria del successo.^[2]

Godi ha insegnato per molti anni; eppure si considera uno studente delle Belle Arti, corso di pittura. Aspetta che sorga il sole, che spunti il giorno, per sperimentare i pensieri con i quali, dissentendo e consentendo, si è addormentato la sera. «E se correggo la prospettiva? Ma no, il quadro potrei la-

sciarlo così, perché è più che finito. Oppure, soltanto, potrei accentuare quel tono e ridurre quello scorcio. Sempre che il tempo non cambi, sempre che l'ombra non si estenda, sempre che una nuvola non mi tradisca». Persino alcuni dei paesaggi più belli di Goffredo Godi - come quelli dipinti a Ischia, a Procida o sulla costa tirrenica a sud di Napoli - nacquero da incertezze e da conflitti. Ogni giorno è per Godi il primo giorno di scuola.^[1]

Maestro del paesaggio è Goffredo Godi, un artista fortificato da una poetica modestia, la quale ancora oggi lo esorta, lo induce, lo incalza alla sperimentazione, alla ricerca dell'*optimum*, che in pittura ti seduce e ti sfugge, mutevole com'è di attimo in attimo, sempre in movimento com'è sul carro delle ore. Questa ricerca, intendiamoci, è tutt'altro che un brancolare nel buio, poiché avviene nel ben definito campo di una figurazione di derivazione impressionistica, nell'ambito d'una maniera alla quale Godi si tiene fedele (sia pure con qualche incursione compiuta in altri modi e domini pittorici) dalla seconda metà degli anni Cinquanta: cioè da quando era ancora vicino ad Emilio Notte, che l'aveva guidato nell'Accademia di Napoli.^[4]

E così il pittore Godi, nella tradizione del "plein air", se ne va di buon'ora nei parchi, o in riva al mare, o nei Fori a caccia di queste recondite armonie. Basta un nulla, una nuvola passeggera o un refolo di maestrale, e tutto cambia, dal rosso della rosa all'ombra che l'agave regala al muro. E allora, altri impasti sulla tavolozza e la caccia riprende in tesa osservazione, sperando che alfine la signora Natura si conceda, nella luce giusta e con almeno un po' della sua grazia.^[3]

Ma pur operando tra i confini sicuri di un universo prescelto, il conseguimento dell'*optimum*, o del miglior risultato possibile, resta tuttavia un'avventura: inebriente sì, ma incerta fino all'ultimo, e sfibrante. Le nuvole corrono nel cielo, le foglie e i fiori secondano percettibilmente i giochi del sole e del vento, la luce si dona alle colline con grazia imprevedibile, le ombre si allungano e si scoriciano vicino al cavalletto e più lontano, dove la solita siepe leopardiana qualcosa dal guardo esclude. E Godi, pittore *en plein air*, ha un bel daffare nella scena mutevole della natura; la quale le si offre come ineguagliabile seduzione, come ineffabile ispirazione, ma anche come termine dialettico, come avversaria che non vuole farsi catturare, perché essa è matrigna e dominatrice (ancora Leopardi) e dunque non accetta d'essere imprigionata in un rettangolo di tela.

Ecco perché i paesaggi di Godi suggeriscono ognuno l'idea d'una battaglia vinta, d'una competizione conclusa, d'una vittoria riportata dal pittore. Il quale poi alla fine, nel fiammeggiare dei suoi inconfondibili verdi, nell'ammirevole varietà dei suoi azzurri e nel concerto delle terre e dei gialli, nasconde misteriosi segni, che possono sembrare antiche chiavi, o lettere dell'alfabeto, o simboli matematici: e sono invece, tutt'insieme, le formule segrete per mezzo delle quali Godi, questo Crisconio del Due mila, ha piegato il paesaggio alla doma della sua invenzione.^[4]

Chi dipinge più *en plein air*, con tanto coraggio, così dal vivo, con tanta sicurezza? Sono gli ultimi scampoli di una pittura di robusto mestiere, che indaga la natura accogliendo refoli di poesia. La indaga in modo incalzante nei paesaggi trentini e in

maniera più analitica in quelli del litorale romano, con esiti meno vibranti ma più compiuti. Una pittura che basta a se stessa, quella affettuosa di Goffredo Godi.^[5]

Godi cerca le «*recondite armonie*», i ritmi segreti, le misteriose geometrie che la natura nasconde e, carpite queste ascose forme, le ripropone poi sulla tela secondo il suo criterio, secondo la sua pittura. Ma non è tutto. Nei migliori quadri di Godi, altre



1955 - *Il Bosco di Portici*



1968 - *Scorgendo il mare*

«*recondite armonie*» si aggiungono a quelle che l'artista ha strappato alla natura; e scoprirlle dà soddisfazione allo spirito.^[1]

Gino Agnese, estratto da:

“*Recondite armonie*”, catalogo, Furore d’Amalfi, 1991^[1]

“*Felice di dipingere*”, catalogo, Napoli, 2002^[2]

“*Godì, ottant’anni*”, Roma, 21 settembre 2000^[3]

“*Maestro di paesaggi*”, *Il Tempo*, 30 giugno 1993^[4]

“*La felice pittura di Goffredo Godì*”,
catalogo, Forio d’Ischia, 2007^[5]



1955 - *Padule di Resina*



1970 - *Aria di sole*

Goffredo Godi l'ho incontrato da sempre alle mostre, riservato, sorridente, dolcissimo; sapevo vagamente che faceva il pittore: lui mai che dicesse di sé una parola, che chiedesse qualcosa. Certo è che delle vicende della pittura sapeva tutto ma nell'ambiente artistico ci stava e lo attraversava con un suo enigma, con un suo segreto. Poi, un giorno, per interessamento dell'amico comune Bruno Canova, c'è stato l'incontro a studio e la sorpresa grande, la rivelazione di un pittore diverso dagli altri, solare, mediterraneo, dotato di un'impressionante naturalezza e di uno stile costruttivo «en plein air» non impressionistico ma fortemente strutturato, con dei colori trapassati di luce che sembrano coagulare rapidamente da una colata dell'immaginazione: insomma, un rapporto esaltante con la natura che è un ritrovamento di una certa idea serena e luminosa del mondo che Goffredo Godi si porta dentro.

Una volta vista la pittura di Goffredo Godi si intende così la sua riservatezza come il suo enigma. Goffredo Godi intende il rapporto con la natura e con la particolare natura mediterranea nella luce terribile dell'estate piena come un rapporto molto puro, e che da niente deve essere inquinato.

Ha un metodo severo ed esatto, tutto suo, per portare lo sguardo alla massima ricettività e trasparenza contemporaneamente alla massima incandescente di quella immaginazione di un mondo sereno, diamante di luce, che si porta dentro. È una tensione dell'energia che non è facile da raggiungere e che se non c'è non si verifica lo «stato di grazia» nel rapporto con la natura.

Si potrebbe dire che Goffredo Godi viva in attesa dei mesi folgoranti dell'estate. Dipinge dal vero sul motivo cosmico, paesistico, ambientale; ma si è caricato per mesi e mesi e con tutto quello che ha visto e sentito. Quando il sole è allo zenith dà le sue risposte con una «scrittura» di colore rapida e infallibile nel tono e nel valore di luce.

I luoghi sono assieme naturali e mentali: le pendici vesuviane e le apparizioni del mare nel giro d'un piccolo golfo o tra le piante della costa calabrese. Il sole fuori ma anche il sole che «ditta» dentro. La struttura fuori e la struttura dentro. La luce al massimo: il soggetto al minimo. Le ombre sono anch'esse colore-luce con una qualità strutturale. La volumetria del motivo paesistico, con o senza figure, è assai spiccata e aggetta da grandi masse tonali come da colate rapprese sulle quali

ha vitalistica evidenza materica la velocità della mano che accenna ad alberi, arbusti, rocce emergenti o oggetti della presenza umana sempre molto immersa.

Goffredo Godi ha con la struttura del paesaggio meridionale e mediterraneo un rapporto ossessivo ma gioioso, del tipo moderno che Paul Cézanne ebbe con la montagna «Sainte-Victoire» dipinta e ridipinta per cercare di fissarne la struttura volumetrica con «taches» di colore-luce.

L'ambizione costruttiva e lo stile costruttivo dell'immagine di natura, per forza di colore-luce, fanno la modernità di Goffredo Godi e la naturalezza rara e assoluta della sua autenticità.

Ma non è soltanto il motivo del paesaggio meridionale che Goffredo Godi identifica col suo mondo, ma qualunque cosa dipinge assume quel carattere di ritrovamento di un'identità, eterno e assoluto.^[1]

C'è un piccolo dipinto di Mario Mafai, sul finire degli anni venti, che raffigura il lungotevere di Ripetta, case e alberi, proprio nel tratto dopo l'Ara Pacis, ed è lo stesso punto di vista scelto da Goffredo Godi che ha preferito, però, inseguire la straordinaria avventura della luce romana sulla massa delle foglie nuove di maggio dei platani che subito curvano, quasi fossero braccia, verso l'umidità del Tevere. Il piccolo dipinto di Mafai è nitido, scolpito nelle forme «alla maniera di Derain» - Mafai era fresco del viaggio a Parigi - ma la luce dolcissima che riverbera dal rosso e dall'ocra dei muri è già «romana», mafiana. In quegli anni c'era ancora un mito e un culto di Roma con la luce sua. Oggi, un lirico puro come Goffredo Godi, che gioisce e si abbraccia secondo il capriccio del sole vedendo conti-

nuamente minacciata quella struttura di luce mentale/cosmica alla quale vuol dare concretezza dipingendo dal vero, dipinge Roma senza più mito e culto di Roma. Col cavalletto lambito dal flusso delle automobili, il gran casino della gente che va e viene; e, poi, c'è il vento che spinge la tela come vela di barca.

La scelta imperiosa di dipingere in piena luce solare è tremenda per un pittore e ancor più tremenda è la volontà di esaltare l'invisibile struttura della natura in piena luce meridiana. La pittura moderna, a cominciare da van Gogh e da Cézanne, ha combattuto e vinto delle grandi battaglie nel sole per l'evidenza vitale della materia degli uomini e delle cose. La figura di van Gogh che va a dipingere sotto il sole, con la cassetta dei colori a spalla, è stata dipinta da Francis Bacon come quella di un eroe moderno.

Goffredo Godi è sereno, positivo, costruttivo, strutturale, ama il sole come i ragazzi amano la spiaggia d'estate; ma per dipingere Roma, oggi, ci vuole una volontà terribile, modernissima e un po' antica. Ve lo immaginate voi un uomo, un pittore che parte la mattina coi suoi strumenti e cerca Roma come si cerca un volto e un corpo molto amato e desiderato, e per dire a tutti che nonostante tutto è ancora bello e da gioia e voglia di vivere e di costruire per quella armonia che in tanti secoli tante immaginazioni creatrici hanno messo assieme con piante e case, con strade e piazze, col fiume e con gli alberi. Sì, questo pittore che se ne va a dipingere Roma tutti i giorni, per mesi, deve proprio avere una volontà un po' vangoghiana. Dire che tra il pittore e il colore verde - tutti i possibili verdi non della chimica ma dell'immagina-

zione - ci sia un rapporto speciale è dir poco: è soprattutto con i toni del verde che cattura la luce e la rimanda nello spazio per fare l'immagine calma, serena, molto strutturata. Il groviglio delle foglie dei platani in prospettiva aerea è dipinto con una sicurezza assoluta di occhio e di mano, ma sottintende una confidenza lunga e molto amorosa con lo spazio e le cose romane. Perché Goffredo Godi è posseduto da una vera e propria ossessione lirica del verde e lo ha dipinto in infinite varianti sulla costa tirrenica meridionale; ma questo suo verde dei paesaggi romani, pure così aspro, così selva, così antigiardino, è un verde molto romano per la luce e per le tonalità che riverbano gli altri colori attorno.

Certo, la natura meridionale del suo sguardo è insopprimibile, ma l'architettura/natura di Roma lo ha costretto a un'amorevole sfida, a un cimento pittorico tra armonia e invenzione che muove dall'umiltà dello sguardo e arriva alla costruzione orgogliosa. La grande veduta dal Pincio, con il lago di luce della piazza del Popolo e l'infinito variare tonale della città fino all'orizzonte penetrato al limite delle possibilità visive, è una piccola, straordinaria vittoria pittorica sul sole di Roma. Tale vittoria sul sole ritorna in certi bellissimi fiori e piccoli, antichi ponti sul Tevere toccati con una strabiliante giustezza di tono/materia. Ma, si potrebbe dire, sono dei paesaggi fortunati, «miracolati». Ebbene, no, sono la creazione consapevole di una tenacia e di una volontà cézanniana.

È vero che la natura di Goffredo Godi giganteggia nelle vedute romane; ma si piega anche, si fa docile (la bellissima curva dei rami verso le acque

del Tevere e l'articolazione mirabile tra piante e masse di travertino della piazza del Popolo). Goffredo Godi è un pittore curioso, non si contenta della Roma del gran teatro romano antico/barocco; ma cerca certi luoghi della periferia dove l'antico sta con il nuovo magari orrido nuovo. Qui vien fuori un altro pittore di colore assai caldo, quasi patetico, che sul bagliore di un frammento di acquedotto romano inserisce lo squillo rosso di un'automobile e riesce così a rendere quel senso di corpo infranto, devastato, corrotto che ha la grande periferia romana, città nella città.^[2]

Al di là dei giorni e delle ore punta a un carattere sintetico dell'immagine, pure nella gran varietà degli elementi naturali. Anche i colori, di gran varietà e ricchezza, sono ricondotti a un'armonia generale di contrasti e di accordi musicali.^[1]

Goffredo Godi pensa che il sole sia non soltanto il rivelatore della bellezza delle cose ma anche il dispensatore, attraverso l'occhio e la mano del pittore, di quella gioia che sempre misteriosamente emana da quel che è costruito col senso della bellezza, della grazia, dell'armonia, per non essere consumato subito ma per durare e lasciare semi nel cuore e nell'immaginazione degli uomini.^[2]

Come faccia Goffredo Godi a tenere inalterata questa gran luce che fa la trasparenza del mondo è il suo enigma di lirico puro e intransigente, in un tempo in cui calano grandi e paurose ombre e il mondo è tornato a farsi maledettamente opaco.^[1]

Dario Micacchi, estratto dai cataloghi:

“*Il mondo in piena luce*”, Napoli, 1983^[1]

“*La vittoria sul sole*”, Roma, 1985^[2]



1951 - Raderi archetipi



1957 - La città industriale



1959 - Case sulla strada ferrata

Accade spesso di dover constatare come i bilanci storico-critici dell'arte del '900, negli assetti fin qui delineati, siano provvisori e carenti, certo bisognosi di verifica. E questo non tanto riguardo ai protagonisti, che hanno sostanzialmente ricevuto la loro sistemazione, quanto relativamente alle figure di contorno ai grandi, per le quali qualche notorietà appare francamente usurpata e molti torti e disattenzioni restano ancora da risarcire.

Goffredo Godi appartiene a quest'ultimo gruppo: "petit maître", come è stato ripetutamente e autorevolmente riconosciuto, gode di una pubblica fama assai minore di quella che gli spetta. Certo, il pittore (classe 1920) ha avuto i suoi esegeti autorevoli, da Carlo Barbieri a Dario Micacchi, da Franco Simongini a Riccardo Notte, compresa perfino la ventura di richiamare l'attenzione del grande Arcangeli; ha esposto nelle maggiori rassegne nazionali, a cominciare dalle Quadriennali, e, a un certo punto, ha avuto anche qualche importante vendita all'estero; ma davvero non gli hanno giovato una riservatezza e una sorta di pudore caratteriale, come pure una certa flemma o indolenza meridionale, che poi indolenza propriamente non è, in quanto Godi lavora con costanza e impegno, ma sol-

tanto la pittura l'interessa e non la promozione di sé, dei suoi quadri, e, per così dire, il mercato.

Vissuto a lungo alle pendici del Vesuvio, affascinato da ragazzo dalla pittura di Crisconio (più esattamente: dalla vista di Crisconio che dipingeva "en plein air", con tanto di tela, cavalletto, tavolozza e cassetta dei colori); allievo della scuola d'incisione su Corallo di Giuseppe Palomba, discepolo di Cammarano; Godi fu infine, dopo la guerra e la prigione, non giovanissimo ma valente allievo di Emilio Notte all'Accademia di Napoli, assai caro al maestro. Si evocano questi dati non certo per interferire con i regesti biografici, ma per indicare come il mondo pittorico di Godi sia vitalmente innestato nel ceppo dell'arte napoletana del primo trentennio del Novecento. L'urgenza di dipingere dal vero, la predilezione tematica per i paesaggi e ultimamente per le marine, il gusto di una freschezza cromatica, di una solarità serena e ferma talvolta fino all'incantamento (forse, a ben vedere, sono qui da scorgere l'estremo inveramento della tradizione posillipista, come pure le radici del superamento di una mera vocazione naturalistica), costituiscono altrettanti contrassegni di tale radicamento partenopeo.

Che più specificatamente può racchiudersi nella formula di un cézannismo filtrato attraverso la più umorale e sanguigna attitudine di Notte. Eppure, appena si approfondisca la vicenda di Godi le cose si configurano più complesse: questo pittore, apparentemente tutto sereno e solare, ha conosciuto le sue inquietudini e molteplici, vitali curiosità intellettuali.

Anche a prescindere dai primissimi esordi adolescenziali nel clima e nelle cadenze linguistiche del secondo Futurismo (con ogni probabilità recepito sulla base di un ingenuo entusiasmo per il nuovo), va ricordato nel suo itinerario un più prossimo decennio di esperienza astratta assai importante per l'acquisizione di un linguaggio sintetico e costruttivo, che ha conosciuto, da parte dell'artista, il vertice di adesione nelle tele degli anni Ottanta e Novanta, per rifluire in una maggiore adesione al vero fenomenico, inclinante ad una definizione del dettaglio, ad una pittura più descrittiva insomma, nelle opere più recenti.

E poi la curiosità, si diceva; gli ulteriori echi ed influssi, anch'essi fondamentali: il tonalismo di Melli e di un po' tutta l'eredità, storicizzata e negli estremi esiti tuttora al tempo operante, della Scuola Romana (Godi si trasferisce nella Capitale agli inizi degli anni Settanta); quel costruire il quadro pennellata su pennellata; tono su tono: verde su verde, ocra su ocra (e osservando con attenzione un quadro di

Godi viene fatto di meravigliarsi che in natura - e in pittura - possano esistere tante tonalità di verdi e di ocre).

Il nostro artista affronta la tela d'impeto, senza la mediazione dell'impianto disegnativo; è il colore che definisce le forme, restituendo l'impatto visivo ed emozionale dell'impressione retinica. Riesce spontaneo che in un contesto contemporaneo una pittura di questo tipo si collochi sulla linea di confine tra figurazione e informale: vi leggi così, l'eco di Fausto Pirandello, specie nelle figure di bagnanti e soprattutto di Morlotti nei paesaggi: del resto, anche la pennellata di Godi rivela una sua, talvolta rilevata, consistenza materica.

Circostanza tutta peculiare, i paesaggi - specie in quelli di risoluzione maggiormente sintetica - appaiono "qua e là cosparsi di misteriosi segni, nascosti come camaleonti tra le foglie", come ha scritto con felice intuizione Gino Agnese. E qui certamente - nell'apparentemente casuale e invece coerentissimo, necessario zigzagare della pennellata rapida, sintetica, costruttiva - da ravvisare il più riconoscibile e perdurante influsso dell'ormai lontana vicenda astratta, e, con ogni probabilità, l'aspetto più stimolante della pittura di Goffredo Godi.

Carlo Fabrizio Carli, dal catalogo
"Superamento lirico del naturalismo", Napoli, 2002



1968 - *Il porto del Granatello*



1973 - *Sul molo del Granatello*



1981 - *Il porto del Granatello*



1959 - *L'antro del mostro Scilla*



1960 - *Antropomorfismo*



1960 - *Villa Faggella*



1961 - *Capo d'Orlando*

De l'immédiateté de Godi

Je voudrais d'emblée donner mon impression. Si vous sortez un moment quelqu'un de son environnement habituel - de ce contact envahissant avec les objets et les "affaires" d'un quotidien implacable qui nous emprisonne - si vous le mettez devant les peintures de Godi, devant ses petites toiles aux couleurs vives, où affleurent des représentations synthétiques du monde - paysages, personnes, choses, échantillons de la nature - il ne pourra échapper à une sorte d'enchantement. Surprise, émerveillement, et tout de suite après une sorte d'impression de mystère devant la capacité du peintre à s'emparer de nous, par sa vision différente, sa pensée autre. C'est ce qui arrive toujours devant les œuvres d'art, quelles que soient leur conception et leur facture : des plus abstraites, des plus conceptuelles à celles qui, comme les peintures de Godi, sont les plus proches du monde visible qui nous entoure ; à condition, toutefois, qu'il y ait ce quelque chose nommé art, qui nous transporte dans une dimension symbolique ou imaginaire de l'expérience.

Les tableaux ici exposés sont fort représentatifs des sujets de prédilection du maître. Nous voyons surtout des paysages, puis des natures mortes et des personnes représentées dans la nature. Mais il y a également deux tableaux où les figures ont été soumises à des processus d'abstraction qui ont

conduit à la construction d'entrelacs dynamiques. Aspect peu documenté dans l'œuvre de Godi, mais dont la présence était importante : il montre que la formation de son langage a été plus complexe qu'il ne semble au premier coup d'œil. De toute façon, si l'on observe attentivement l'ensemble de ses œuvres, on ne peut qu'être poussé à s'interroger sur l'apparente simplicité de leur expression.

Le fait est que l'immédiateté des images de Godi peut induire en erreur. L'immédiateté des effets suggestionne, entraîne, réjouit ; en même temps elle dissimule le langage généré par ces effets. Il y a quelques années, le spécialiste de l'art Franco Simongini avait réalisé pour la télévision nationale une série d'interviews d'artistes, qui lui ont permis de montrer et faire comprendre en profondeur la recherche expressive de chacun. Dans l'introduction à une exposition de Godi à Rome, Franco Simongini en avait souligné deux caractéristiques apparemment contradictoires. D'un côté sa sensibilité raffinée lui faisait regarder Godi comme un personnage du grand écrivain suisse du début du XX siècle, Robert Walser, « marcheur acharné, amoureux de la nature ». « Walser aussi - dit Simongini- fils de l'inquiétude et de la mélancolie, aimait la paix, le calme profond de l'âme, la nature immuable, la stabilité des choses ». Et il concluait son texte par

ces mots : « La peinture de Godi, si rassurante, en apparence si idyllique, cache des inquiétudes, des tremblements, des obsessions, comme si toute cette beauté foudroyée par la lumière de l'été était précaire, sur le point de disparaître, et cachait dans ses anneaux le germe même de la destruction ».

Je vais vous donner un autre exemple de la complexité qui se niche dans l'immédiateté d'expression et de représentation du langage de Godi. À l'entrée de la collection d'art qui se trouve dans les locaux de la Quadriennale de Rome, à la Villa Carpegna, au tout début donc d'une exposition qui présente des œuvres des plus expérimentales, là est placé un paysage de Godi. Le mimétisme de son art paysager détonne naturellement dans un lieu où dominent des œuvres qui s'éloignent des formes et des techniques traditionnelles, mais on se rend compte qu'il supporte la comparaison. Ce qui revient à dire que, soumis à cette ordalie, le langage de Godi révèle ses secrets : il est basé sur une structure de touches qui possède une force expressive bien à elle, autonome, capable de supporter la mission, bien ardue pour l'art aujourd'hui, de devenir image d'un réalisme traditionnel. C'est sans doute ce qu'avait compris le Président de la Quadriennale, Gino Agnese, grand connaisseur d'art contemporain et spécialiste du Futurisme en particulier, dès le début admirateur passionné et attentif de la production de Godi : il tenait à acquérir la toile et à l'exposer dans sa collection.

Les images du réel nous arrivent aujourd'hui par l'intermédiaire de la reproduction technologique, et nous en sommes submergés ; dès la fin du XIX siècle, l'Impressionnisme et le Symbolisme furent une façon d'échapper, dans une société industrielle, à une image étroitement liée à la valeur marchande et au

système de la communication. Le mode figuratif mimétique de Godi ne peut pas ne pas tenir compte de cette séduisante duplication du monde que propose surtout l'image imprimée. Cette dernière est, dans une certaine mesure, l'élément qui préconstitué, pour l'homme contemporain, le filtre esthétique à travers lequel il perçoit son environnement. En effet, le langage de Godi doit d'une part se mesurer avec l'abstraction, mais d'autre part il est en compétition avec les charmes de l'image produite par les médias.

À l'abstraction il oppose l'immédiateté "vivante" des choses et de la nature. L'abstraction peut, bien sûr, atteindre une grande qualité esthétique, une originalité certaine dans sa réélaboration non iconique du monde ; mais voilà que les barques et la mer, les arbres et les montagnes, les objets et les produits de la nature disposés sur une table que nous voyons dans les tableaux de Godi réveillent en nous l'expérience vivante et concrète du monde. Il y a dans ce "naturalisme" moins de place pour le raffinement des variations des pures touches de peinture, ni pour l'intériorisation de la vie ; mais l'impression de présence immédiate des espaces et des choses du réel conquiert le récepteur et obtient un résultat de fond primordial dans la dimension de l'art contemporain : elle soustrait l'œuvre à la considération "artistique", c'est-à-dire au discours purement esthétique sur les formes. Les images de Godi attirent l'attention, suscitent l'émotion par ce qu'elles montrent dans l'immédiat. Comme nous le disions, le niveau du "comment" elles le montrent reste secondaire. Inversement, par rapport à l'image publicitaire et, de façon générale, à l'image marchande, les représentations de Godi jouent leur rôle par une double opération : d'un côté elles ac-

ceptent la compétition au plan de l'évidence, car ce sont des représentations qui acceptent la mission de montrer les choses, les figures, le monde. Une simplicité de la vision qui rapproche de ces œuvres, qui leur donne une capacité de communication immédiate. Mais d'un autre côté, elles s'éloignent des images marchandes. La différence naît à l'intérieur même de la peinture : de la pose rapide des couleurs, de la manière qu'a Godi de construire les plans de la représentation, de sa façon de désarticuler l'unité de l'image à travers la couleur.

Car un regard plus attentif sur ses peintures nous révèle que cette heureuse immédiateté avec laquelle il restitue les apparences visuelles, il l'obtient par une traversée du chromatisme - et donc des plans dont la synthèse permet au spectateur de déduire le réel - qui a des affinités avec le langage abstrait. La particularité de la peinture de Godi réside dans la synthèse singulière qu'il réalise entre le réel et l'abstrait. L'abstrait sert à construire une impression d'immédiateté qui ne dérive pas seulement de la possibilité de reconnaître les choses, mais qui provient justement des écarts entre les plans, des coupures que les couleurs et les tons produisent dans la scène, du mouvement que doit faire l'œil pour faire émerger de l'ensemble des perceptions visuelles une forme ou une autre et arriver ainsi, par mises au point successives, à reconnaître les détails du morceau de réalité qu'elles représentent.

L'apparente simplicité du langage de Godi réside dans un usage particulier de la leçon abstraite : en récupérant l'élémentarité de la palette et la fragmentation de sa structure, il obtient des effets mimétiques plus intenses et plus immédiatement perceptibles. Si l'on observe n'importe laquelle des œuvres exposées, par exemple *Barques de pêcheurs*, on s'aperçoit que la force

de représentation du tableau réside dans la construction fragmentaire par plans de couleurs des espaces comme des objets qui y sont disséminés, et de l'environnement naturel dans son ensemble. L'immédiateté enlevée de la scène ne vient pas, au fond, de ce que l'on reconnaît facilement les différents motifs figuratifs, mais de la synthèse rapide des plans de couleur distincts selon lesquels Godi réalise la représentation. C'est cette structure de touches, qui échappe à celui qui se laisse prendre par la seule figuration, qui nourrit les représentations de Godi de façon si heureuse : comme l'observe Simongini, elle contient en soi tant le sentiment d'éternité que le pressentiment de la fin.

Du point de vue de l'histoire de l'art, je dirais que le "naturalisme frémissant" de la peinture de Godi se distingue autant des techniques de l'Impressionnisme que de l'Expressionnisme. Des premières parce qu'il n'utilise pas la synthèse optique des couleurs. L'immédiateté visuelle de ses formes essentielles et alertes est donnée par les relations synthétiques établies entre les divers plans de couleur, sans jamais arriver à des solutions de fusion. Même la référence à Cézanne n'est pas pertinente, car les tableaux de Godi sont caractérisés par un relief intense dans les détails. Si l'on regarde, par exemple, la *Nature morte* de 2006, on est immédiatement interpellé par la dissonance de l'exécution chromatique des fruits et des légumes, qui conditionne la perception de leur existence. On pourrait alors penser à la présence dans sa peinture d'une charge expressionniste. Mais comparez avec Soutine, et vous verrez que la subjectivité de l'approche de Godi n'a rien à voir avec une volonté de bouleverser ses motifs de fond en comble par un pathos intérieur. De ses représentations émane une vibration, je dirais même

un frémissement existentiel ; mais c'est bien autre chose que le rôle joué par la manifestation de l'intériorité dans l'Expressionnisme.

Godi a reçu une bonne formation artistique. Ayant passé son enfance à Herculaneum, près de Naples, il a été imprégné, dès le début de sa jeune vocation de peintre, par la tradition du XIX siècle encore bien vivante, celle de la représentation d'après nature, en plein air, incarnée de façon remarquable, à Herculaneum précisément, par Marco De Gregorio. Nous savons qu'il rencontra à Porto del Granatello l'une des figures les plus fortes du naturalisme napolitain du début du XX siècle, Luigi Crisconio. Nous savons aussi qu'il fit des études, dans les années Trente, à la fameuse École de gravure sur corail "Marie José de Belgique", à Torre del Greco. Immacolata Marino, dans le diplôme de Master qu'elle a consacré au maître, a reconstruit de façon détaillée l'itinéraire de Godi et ses relations avec le milieu artistique napolitain ; elle a publié ces précieuses informations sur le site web qui lui est consacré. De sa première production ne restent que quelques œuvres, qui révèlent une peinture au fort modélisé plastique, obtenu par une sûreté dans la construction des plans grâce au clair-obscur. Je pense surtout aux portraits, celui du père (1942) et celui de la mère (1945) de l'artiste. Rentré chez lui après son service militaire à la guerre, il s'inscrivit en 1946 à l'Académie des Beaux-Arts de Naples, où il suivra l'enseignement de Emilio Notte, artiste de grande importance au plan national, qui avait vécu en direct la saison du Futurisme ; l'équilibre de ses œuvres s'en ressent immédiatement, les couleurs deviennent l'élément constructeur de la scène, en s'articulant dans les plans.

Je crois que c'est à ce moment-là que Godi devient Godi : dès la fin des années 40, sa peinture s'installe, par vocation intime, dans le jeu des plans colorés et des rapports de tonalités ; elle s'adresse alors au réel et cherche à en rendre, avec vigueur et netteté dans les passages, la complexité des suggestions sensorielles. Notte était un maître capable de pousser dans sa voie personnelle chacun de ses élèves, et c'est en vertu de cette qualité qu'il a formé à Naples tant d'artistes si différents. Son enseignement a certainement joué un rôle fondamental pour transmettre au jeune Godi la leçon du constructivisme de la couleur, remontant à Cézanne, qu'il avait lui-même assimilée à fond et réélaborée ensuite en solutions abstraites. Il faut aussi tenir compte d'une autre circonstance. En 1952, grâce à Notte, Godi devient l'assistant de Domenico Spinosa, qui enseignait au Lycée Artistique. Il y travaillera pendant trois ans, puis Spinosa passera à l'Académie et Godi commencera sa période d'enseignement au Lycée Artistique, d'abord à Naples, puis à Rome à partir de 1970. C'est précisément à ce moment-là, au début des années Cinquante, que Spinosa commençait sa recherche si particulière sur l'immersion et l'effrangement, dans la matière des couleurs, des images de la chose (essentiellement des objets domestiques). Sa façon à lui, picturalement très sensible, de se diriger vers l'expérience informelle. J'ai l'impression et fais l'hypothèse que, dans la construction des plans de Godi, quelque chose est passé du sentiment de tendresse et de vitalité envers la couleur-matière qui guidait Spinosa ; le jeune artiste en fera l'acquisition, ce sentiment accompagnera l'évolution continue de son langage. Si nous regardons, en effet, la façon dont Godi pose les couleurs, ce qui crée les plans de

sa représentation, on voit se révéler à l'évidence des touches rapides, avec des mouvements reconnaissables qui ont un rôle dans la création de cette succession d'écart et de discontinuités dans le tissu pictural d'où la vision tire son immédiateté et sa vivacité. Eh bien, ce mouvement interne dans la peinture, qui est à l'origine, en grande partie, de l'impression de vibration transmise par les peintures de Godi, me semble posséder quelque chose de l'existentialisme typique de la peinture Informelle et qui appartient également au langage de Spinosa. Ce qui enchanter dans le réalisme de Godi ne dépend-il pas de la légèreté dans la composition de ses touches, révélant leur appartenance, peut-être, à la vie commune de la matière picturale qui se révèle immédiatement dans l'exécution rapide des plans ?

Regardons peindre Godi. Regardons les photos qui le présentent de sa prime jeunesse à aujourd'hui, avec ce visage ouvert qui exprime le bonheur de voir et de participer ainsi à la vie. Que nous montrent ses paysages ? Que nous a-t-il fait voir en regardant et en peignant, en regardant avec, toujours, son pinceau à la main ? Simongini l'a déjà dit. C'est ce que j'essaie de dire moi aussi.

Le sourire émerveillé de Godi n'annonce pas une effusion de sentiment dans sa peinture, mais pas davantage une observation détachée. Voilà comment il a tracé son profil de peintre d'après nature : « Je préfère peindre d'après nature car cela me donne la possibilité d'analyser, de découvrir et de mettre en évidence les rythmes qui se cachent dans la nature et qui fournissent à l'homme - qui les accepte inconsciemment - des substances lyriques capables de fortifier son esprit jusqu'à la formation de sa conscience personnelle ». Les rythmes, donc. Et voilà, en effet, la vibration dont

tous les critiques ont perçu le mouvement se dégageant de son naturalisme ; et le mouvement des plans, fondamental sous l'évidence de la représentation. Il ne s'agit pas de représenter une relation empathique avec la nature, de projeter quelque chose de la spiritualité du sujet qui serait suscité par la confrontation avec la nature et se reflèterait sur elle ; Godi n'est pas Friedrich dans ses paysages. Et cependant l'artiste veut saisir quelque chose du monde qu'il observe, quelque chose de la vie qui s'y cache, en profondeur, sous la surface des choses, là où l'homme pourrait trouver une nourriture pour lui-même car il est lui aussi une part de cette vie. C'est donc une peinture qui a une motivation et une direction spirituelle, mais qui sait qu'elle doit chercher en regardant, sans trop s'approcher des motifs pour ne pas tomber dans un sentiment d'origine subjective, sans en rester trop loin non plus pour ne pas perdre la raison humaine de cette observation. Godi a participé à l'expérience - et à la culture - qui a traversé la guerre et s'est projetée au-delà en restant marquée : mon impression est donc qu'il a senti que, avant l'être, il y a l'exister, que l'homme ne peut arriver à l'être qu'en empruntant les sentiers de l'exister, que la nourriture de l'éternité de la nature, donc, et la nourriture que ce sentiment peut donner, on peut les puiser dans la prise de conscience profonde de combien tout est "exposé" au devenir. Et si l'on transfère ceci en peinture, il me semble que ce contact avec la vitalité de la couleur-matière, c'est-à-dire cette assimilation d'une essence de l'Informel réélabore dans le rendu de l'immédiateté vitale du paysage, c'est l'autre face de cette matrice qui est la sienne - à travers l'expérience de vie -, et qui est "existentialiste".

Stefano Gallo
Professeur d'histoire d'art contemporain à



1961 - *Paesaggio oltre gli arbusti*



1961 - *Seguendo le nuvole*



1961 - *Sole d'agosto*



1967 - *Scrutando l'orizzonte*

Godi, homme doux et discret, homme de passage, presque étranger à cet horizon de tours de fer et de béton à douze étages, dans ce nouveau quartier de Rome sur le Tiburtina, Godi a le pas léger, les ailes d'un ange descendu parmi nous pour servir, regarder, apprendre... Sans rien demander, il offre un souffle de liberté et de poésie. C'est à l'ami peintre (et peintre, ô combien, qui exprime son interprétation de la réalité, et qui par-dessus tout est ami de celui qui regarde ses tableaux), que je dédie sincèrement ces quelques mots.

Sa peinture est un peu décalée dans le panorama artistique actuel, essentiellement de par sa sereine amnésie de toute chose. Connaissant Godi, il évoque en moi un personnage de ce grand écrivain Suisse du début du XXe siècle, Robert Walser, un poète sensible, marcheur acharné et amoureux de la nature. Pour lui, un paysage “rappelle au cœur tous les paysages” et la présence divine qui les anime. Ses discours les plus sérieux il les tient avec les arbres, disant que “le visage de la terre est toujours le même, elle change simplement de masques”. Walser aussi, fils de l'inquiétude et de la mélancolie, aime la paix, le calme profond de l'âme, la nature immuable et la stabilité des choses.

Goffredo Godi semble fuir la complexe réalité de la modernité, je le vois fuir la discorde des hommes, renoncer aux choses matérielles, se faire serviteur et vagabond pour vivre à l'écart. En ce qui concerne son art, peut-on définir Godi comme un peintre traditionnel ? Certes, ses paysages s'intègrent dans une histoire culturelle, qui, si elle n'est pas vraiment Napolitaine, évoque certainement la lignée de maîtres comme Cézanne et Morlotti, pour ne citer qu'eux. En effet, Godi a étudié à Naples avec Emilio Notte, il a fréquenté les études de peintres comme Crisconio et Ciardo, mais il faut également souligner ses dix ans d'expériences abstraites très personnelles.

A l'occasion de cette nouvelle exposition, Godi nous livre son langage secret, ses hiéroglyphes de la nature, sa géographie spirituelle : ici, sous un vert aveuglé par le soleil méridional, il cache sa rébellion tacite face à un monde bruyant et chaotique. En observant avec attention sa trame picturale, certes assez peu traditionnelle, on découvre un rythme, un code personnel, fait de lignes en zigzag, de flèches, de diagrammes statistiques, de formules répétitives et de gribouillis, le tout formant un alphabet très précis. Mass média, télévision, photographie, tous nous bombardent chaque jour

de messages multiples et intenses, un monde qu'il explore et crypte en contrastes foudroyants, obsédants, sur notre vie.

La peinture de Godi, si rassurante, si idyllique en apparence, cache ses inquiétudes, ses tremblements, ses obsessions, comme si toute cette beauté, foudroyée par la lumière de l'été, était précaire, sur le point de disparaître, comme

si elle cachait dans ses anneaux le germe même de sa destruction.

Godi continue à chercher dans la peinture une sorte de thérapie personnelle, un endroit tranquille où se cacher, se camoufler, en parlant avec les feuilles et les arbres.

Franco Simongini

du catalogue "I geroglifici della natura", Rome, 1993



1952 - *Incontro alla fontana*



1955 - *Croci di case*

Goffredo Godi choisit de se mettre en troisième ou en quatrième position alors qu'il mériterait une place d'honneur pour ses paysages baignés de lumière, pour ses portraits aux sentiments intenses, pour certaines fleurs heureuses de s'offrir à sa grande palette. L'humilité de ce peintre pourrait sembler finement ironique, mais elle est au contraire franciscaine et poétique. Mais Godi est ainsi : c'est un homme qui avance sur son petit bateau sur l'océan agité de l'art, en longeant les côtes de la tradition, quelquefois en se hasardant vers l'inconnu situé au-delà de l'horizon ; il n'envie jamais ses confrères qui, en traversant les mêmes flots, le saluent en plastronnant depuis les hauteurs de tel ou tel paquebot.^[1]

Goffredo Godi vient d'un pays lointain proche, par ses lieux et sa temporalité, du monde de Michele Prisco, dans son roman qui le célèbre : « La provincia addormentata » [ndt : « la province endormie », cette œuvre n'a pas été traduite en français] de 1949. Les mêmes paysages du Vésuve, les mêmes années Trente. Cependant, tandis que les personnages de notre regretté et ami Prisco évoluent dans le monde de la petite bourgeoisie, les souvenirs de Godi plongent dans les affections humaines, les angoisses quotidiennes, les joies de gens différents :

ouvriers, petits artisans, vendeurs ambulants, tâcherons. Dans les pages de Prisco, on aperçoit le « salon bien comme il faut » toujours nappé de pénombre, avec les fauteuils protégés d'une housse. Au contraire, quand Godi raconte son adolescence ou sa tendre enfance, les images qui reviennent alors, de si loin, sont celles de maisons pauvres, mais tristes, de ruelles, de figures fières, capables de se cabrer pour s'opposer dangereusement au conformisme et des crissements de trams dans le vent du littoral du Miglio d'Oro, vers Naples.

Des enfants de la pauvreté qui tenaient à la dignité ; les enfants étaient à l'époque vite mis au travail ou plus précisément à la « besogne ». Les plus chanceux dérobaient des heures de boulot aux artisans, jour après jour, heure après heure. Godi, en culotte courte, prit la place d'un artiste, Luigi Crisconio, qui était allé à Paris mais qui s'en était retourné à Naples, vite perdu au milieu des excès de la *Ville Lumière*. Le vol, appelons-le ainsi, fut perpétré dans la zone portuaire de Granatello, où Crisconio allait peindre. Le jeune Goffredo Godi le suivit et observa ses faits et gestes durant quelques matinées. Goffredo fut attentif, plus qu'aux paysages que Crisconio croquait, au manège des pinceaux, aux mélanges et surtout à la mallette du

peintre, une véritable boîte à merveilles. Crisconio en extrayait et posait la toile, la palette, les couleurs, les pinceaux, les solvants et tout ce dont il avait besoin. Godi en prit à vue de nez les dimensions, retint la disposition des compartiments, observa bien l'ensemble et quelques jours plus tard en fit une identique pour lui. Et ainsi Godi plongea, en culotte courte, dans l'aventure qui, encore, aujourd'hui lui fait conserver la fraîcheur de ses sentiments et lui insuffle son énergie. [2]

La peinture de ce petit maître (comme le définit Carlo Barbieri) réservé est appréciée et recherchée par un petit monde de collectionneurs. Si Godi a pour ces derniers une gratitude affectueuse, il ne leur réserve que quelques bribes de mémoire. Car il est en effet pris par son art, entre des projets et des réalisations ne lui autorisant guère d'échappatoire ; il est perdu derrière son chevalet, fixe ou de voyage ; il est possédé par la passion de la peinture qui ne lui laisse aucun répit et qui l'appelle vers la rencontre habituelle et toujours nouvelle avec la nature. Cette dame Nature, en apparence effrontée, est en fait jalouse de sa plus précieuse beauté, elle est faite de rythmes et de géométries qui se révèlent entre les frondaisons, les rochers, les pétales d'une rose, ou parmi les incertitudes d'un horizon. [3]

Godi n'a effectivement jamais eu le temps, ni l'envie, de s'occuper de ses archives et il doit tout ce qu'il possède (catalogues, photographies, coupures de journaux, noms, adresses), au hasard, ou à la bienveillance de ses proches. C'est par hasard qu'il sut, par exemple, que Sonia Delaunay avait en 1976 fait l'éloge de ses paysages exposés à la galerie de Fiamma Vigo à Venise. De même, il n'aurait jamais su, si je ne lui avais pas dit, que deux critiques d'art

du XXème siècle, réputés, discutèrent de l'un de ses paysages à présenter à la Biennale de Venise. J'avais trouvé une trace de cet intérêt, par hasard, dans un livre (Carteggio Longhi-Pallucchini, Éditions Charta, Milan, 1999, p.326). [2]

Une vie modeste, retirée, heureuse et constellée d'occasions en or, incroyablement délaissées. Une galerie américaine acheta un de ses paysages « Il Bosco di Portici » [ndt : « Le bois de Portici »] à la Quadriennale de Rome où il avait été invité en 1956. Il reçut des courriers de New York, de la part de « Salomons » et de « World House » - qui appartenaient au célèbre Monsieur Mayer -, lui demandant des photos d'autres œuvres pour constituer un dossier, mais cela rejoignit tous les retards, les lettres perdues, les équivoques dues aux traductions, les oubli banals. Et à ce moment-là, à la Quadriennale, ce même tableau « Il Bosco di Portici » - qui se trouve maintenant je ne sais où aux États-Unis - fut remarqué par un grand critique, Francesco Arcangeli, qui en parla au numéro un des critiques de l'époque, Roberto Longhi afin qu'il invitât Godi à la Biennale de Venise. Au cœur de mille attentions, Godi ne connut jamais ni Arcangeli ni Longhi, situés à mille lieux de son isolement laborieux. [3]

Godi fait partie de ces artistes qui sont demeurés sur les rivages d'un torrent qui charrie la foule bruyante des peintres, des sculpteurs, des critiques, des galeristes et des hommes d'affaires qui recherchent la notoriété. Godi est un *Candide*, discret, heureux, qui se consacre entièrement à sa peinture. Ses batailles joyeuses - dans son atelier ou, plus souvent en extérieur - ne lui laissent pas le loisir de se consacrer aux techniques du succès. [2]

Godi a enseigné pendant de nombreuses années, et pourtant il se considère comme un étudiant des Beaux-Arts, section peinture. Il attend que le soleil se lève, que le jour pointe pour expérimenter les pensées avec lesquelles, bon an mal an, il s'est endormi la veille au soir. « Et si je corrigeais la perspective? Mais non, je pourrais bien laisser le tableau ainsi, car il est largement fini. Ou bien, je pourrais seulement accentuer ce ton ou réduire ce raccourci. À condition que le temps ne change pas, à condition que l'ombre ne s'étende pas, qu'aucun nuage ne me trahisse. » Même certains des plus beaux paysages de Goffredo Godi - comme ceux qu'il a peints à Ischia, à Procida ou sur la côte tyrrhénienne, au sud de Naples - sont nés d'incertitudes et de conflits. Chaque jour est, pour Godi, son premier jour d'école.^[1]

Goffredo Godi est un maître du paysage, un artiste façonné par une modestie poétique qui encore aujourd'hui l'exhorté, le presse, le pousse à l'expérimentation, à la recherche de l'*optimum*, ce qui vous séduit et vous échappe dans la peinture à cause de son mouvement perpétuel sur le char des heures. Mais soyons clair, cette recherche est tout sauf un tâtonnement aveugle. Elle advient en effet dans le cadre bien défini d'une figuration dérivée des impressionnistes, dans le cadre d'un art auquel Godi demeure fidèle (malgré quelques incursions vers d'autres façons et domaines de peinture) depuis la deuxième moitié des années Cinquante, alors qu'il était encore proche d'Emilio Notte qui l'avait conduit à l'Académie de Naples.^[4]

Et ainsi, le peintre Godi, dans la tradition du « plein air », s'en va-t-il, de bon matin, dans les parcs, ou en bord de mer, ou en des lieux isolés, en

quête de ces harmonies inaccessibles. Un rien suffit, un nuage passager ou un souffle de mistral et tout change, de la couleur rouge de la rose à l'ombre que l'agave offrait au mur. Et alors, d'autres mélanges sur la palette permettent de reprendre la traque, en espérant que, finalement, Dame Nature se rende, avec un peu de sa grâce et dans la juste lumière.^[3]

Cependant, même s'il opère entre des frontières sûres d'un univers choisi d'avance, atteindre l'*optimum* ou le meilleur résultat possible, demeure une aventure certes envirante, mais éreintante et incertaine jusqu'au bout. Les nuages défilent dans le ciel, les feuilles et les fleurs relaient perceptiblement les jeux du soleil et du vent, la lumière s'offre aux collines avec une grâce imprévisible, les ombres s'allongent et se raccourcissent vers le chevalet et un peu plus loin, vers l'habituelle haie de Léopardi qui dérobe quelque chose au regard. Et Godi, peintre en plein air, est absorbé par la scène de la nature fluctuante, qui s'offre, séduction inégalable, ineffable inspiration, mais aussi terme dialectique, adversaire qui ne veut pas se laisser capturer, marâtre dominatrice (encore Léopardi) qui n'accepte pas d'être emprisonnée sur un rectangle de toile.

Voici pourquoi chacun des paysages de Godi suggère l'idée d'une bataille gagnée, d'une compétition terminée, d'une victoire remportée par le peintre. Godi, à la fin, dans le flamboiement de ses verts inégalables, dans l'admirable variété de ses bleus et dans le concert des terres et des jaunes, cache des signes mystérieux, qui peuvent ressembler à d'anciennes clés, ou à des lettres de l'alphabet ou à des symboles mathématiques. Les formules secrètes grâce auxquelles Godi, ce Crisconio du troi-

sième millénaire, a plié le paysage à sa dompteuse invention sont, en fait, tout cela à la fois.^[4]

Qui peint encore *en plein air*, avec tant de courage, en direct, avec autant d'assurance ? Ce sont les dernières briques d'une peinture forte, qui enquête sur la nature en recueillant des souffles de poésies. Godi mène une enquête incessante dans les paysages du Trentin, une enquête plus analytique dans les paysages du littoral romain, avec des résultats vibrants mais plus aboutis. La tendre peinture de Goffredo Godi est une peinture qui se suffit à elle-même.^[5]

Godi recherche les « *harmonies inaccessibles* », les rythmes secrets, les mystérieuses géométries que cache la nature et lorsqu'il a arraché ses formes

cachées, il les propose ensuite, nouvellement, sur la toile avec ses critères, avec sa peinture. Mais ce n'est pas tout. Dans les meilleurs tableaux de Godi, d'autres « *harmonies inaccessibles* » s'ajoutent à celles que l'artiste a arrachées à la nature. Les découvrir constitue une véritable satisfaction de l'esprit.^[1]

Gino Agnese, texte tiré de :

« *Recondite armonie* », catalogue, Furore d'Amalfi, 1991^[1]

« *Felice di dipingere* », catalogue, Naples, 2002^[2]

« *Godì, ottant'anni* », Roma, 21 septembre 2000^[3]

« *Maestro di paesaggi* », *Il Tempo*, 30 juin 1993^[4]

« *La felice pittura di Goffredo Godi* »,
catalogue, Forio d'Ischia, 2007^[5]



1953 - *La famiglia del pescatore*



1955 - *Le comari*

J'ai toujours rencontré Goffredo Godi aux expositions, réservé, souriant, très doux. Je savais vaguement qu'il était peintre, lui n'aurait jamais dit un mot sur lui, ni demandé quelque chose. Il est certain qu'il connaissait toutes les petites histoires de la peinture mais il vivait dans le monde artistique, le traversait avec ses énigmes, avec ses secrets. Puis, un jour, à cause de l'intérêt que lui portait notre ami commun Bruno Canova, il y eut la rencontre dans son atelier. À ma grande surprise, il se révéla différent des autres peintres, solaire, méditerranéen, doté d'un naturel impressionnant et d'un style constructif « en plein air » pas impressionniste mais fortement structuré, avec des couleurs transpercées de lumière qui semblent coaguler rapidement depuis une coulée de l'imagination. En somme, un rapport exaltant avec la nature qui est une découverte d'une certaine idée, sereine et lumineuse, du monde intérieur de Goffredo Godi.

Après avoir vu la peinture de Goffredo Godi, on comprend son caractère réservé et énigmatique. Goffredo Godi entend le rapport avec la nature, et avec la nature méditerranéenne si particulière, dans cette terrible lumière de plein été, comme un rapport très pur et que rien ne doit polluer.

Il a une façon sévère et précise, bien à lui, de porter le regard vers réceptivité et à la transparence

maximum mais également vers l'incandescence maximum de cette imagination d'un monde serein, ce diamant de lumière qu'il porte en lui. Il s'agit d'une tension de l'énergie qu'il n'est pas facile d'atteindre et dont l'absence empêche l'« état de grâce » dans le rapport avec la nature.

On pourrait dire que Goffredo Godi vit dans l'attente des mois aveuglants de l'été. Il peint *in situ* le cosmos, le paysage, l'environnement ; mais il s'est nourri, durant des mois et des mois, de tout ce qu'il a vu et entendu. Quand le soleil est au zénith il donne ses réponses avec une « écriture » de couleur rapide, avec des tons et des valeurs de lumière infaillibles.

Les lieux sont à la fois naturels et mentaux : les pentes du Vésuve et les apparitions de la mer, au coin d'un petit golf ou à travers les plantes de la côte calabraise. Le soleil extérieur mais aussi le soleil qui « dicte » de l'intérieur. La structure dehors et la structure dedans. Le maximum de la lumière, le minimum du sujet. Les ombres sont, elles aussi, couleur-lumière avec une qualité de structure. Dans les volumes des motifs paysagers, avec ou sans personnage, jaillissent d'imposantes masses de couleurs, telles des coulées figées sur lesquelles la main, évidente, vitaliste et rapide dans la matière, ébauche des arbres, des arbustes, des rochers qui émergent

ou des objets de la présence humaine toujours très éludée.

Goffredo Godi a un rapport obsessionnel mais joyeux avec la structure du paysage méridional et méditerranéen, une version moderne de celui qu'eut Paul Cézanne avec la Sainte Victoire, peinte et peinte à nouveau pour tenter d'en fixer la structure et les volumes avec des « tâches » de couleur-lumière.

L'ambition constructrice et le style constructeur de l'image de nature, obligatoirement de couleur-lumière, font la modernité de Goffredo Godi et le naturel rare et absolu de son authenticité.

Mais Goffredo Godi n'identifie pas uniquement le motif du paysage méridional à son monde, le sujet peint, quel qu'il soit, revêt ce caractère de retour à une identité, à l'éternel, à l'absolu.^[1]

Il existe un petit tableau de Mario Mafai, de la fin des années Vingt, qui représente le quai le long du Tibre à Ripetta, des maisons et des arbres, juste dans la portion après l'Ara Pacis. C'est le même point de vue choisi par Goffredo Godi, qui a cependant préféré poursuivre l'extraordinaire aventure de la lumière romaine dans la masse des tendres feuilles de mai des platanes qui, tout de suite, se courbent, tels des bras, vers l'humidité du Tibre. Le petit tableau de Mafai est net, avec des formes sculptées « à la manière de Derain » - Mafai revenait à peine de son voyage à Paris - mais la très douce lumière qui se réverbère de la couleur rouge et ocre des murs est déjà « romaine », typique de Mafai. Ces années-là, il y avait encore un culte de Rome et de sa lumière particulière. Aujourd'hui, Goffredo Godi peint Rome sans que plus aucun mythe ni culte de Rome n'existent. Il est un pur lyrique qui jouit et s'égare selon le caprice du soleil, qui voit cette struc-

ture de lumière mentale/cosmique, qu'il veut concrétiser en peignant *in situ*, continuellement menacée. Il peint, avec le chevalet frôlé par le flux des voitures, le grand tumulte des gens qui vont et qui viennent et puis le vent, qui pousse la toile comme une voile de bateau.

Le choix impérieux de peindre en pleine lumière solaire est terrible pour un peintre et la volonté d'exalter l'invisible structure de la nature en pleine lumière de midi est encore plus terrible. La peinture moderne, à commencer par Van Gogh et par Cézanne, a combattu et gagné de grandes batailles au soleil grâce à l'évidence vitale de la matière des hommes et des choses. La figure de Van Gogh, qui va peindre sous le soleil, avec sa mallette de couleurs à l'épaule, a été peinte par Francis Bacon comme celle d'un héros moderne.

Goffredo Godi est serein positif, constructif, naturel, il aime le soleil comme les jeunes aiment la plage l'été, mais pour peindre Rome aujourd'hui il faut une volonté terrible, très moderne et un peu ancienne. Imaginez-vous un homme, un peintre qui part le matin avec ses outils et qui cherche Rome, comme l'on cherche un visage et un corps aimé et désiré, pour dire à tout le monde que, malgré tout, il est encore beau, qu'il donne de la joie, l'envie de vivre et de construire pour cette harmonie que, des siècles durant, tant d'imaginaires créatrices ont unie à des plantes, des maisons, des routes, des places, au fleuve et aux arbres. Oui, ce peintre qui s'en va peindre Rome tous les jours, pendant des mois, doit vraiment avoir une volonté un peu à la Van Gogh. Dire qu'il existe un rapport spécial entre le peintre et la couleur verte - tous les verts possibles, pas ceux de la chimie, mais ceux de l'imagination -,

c'est peu dire : c'est surtout avec les tons de vert qu'il capture la lumière et qu'il la renvoie dans l'espace pour faire l'image calme sereine, très structurée. L'enchevêtrement des feuilles des platanes en perspective aérienne est peint avec une assurance absolue de l'œil et de la main mais il sous-entend une confiance longue et très amoureuse avec l'espace et les éléments romains. Car Goffredo Godi est possédé par une véritable obsession lyrique du vert, il l'a peint en des variantes infinies sur la côte tyrrhénienne méridionale, mais son vert des paysages romains, bien qu'il soit si âpre, si forêt, si anti jardin, est un vert très romain par la lumière et les tonalités que réverbèrent les autres couleurs environnantes.

Certes, la nature méridionale de son regard ne peut être supprimée, mais l'architecture/nature de Rome l'a toujours contraint à un défi amoureux, à un ciment de peinture entre l'harmonie et l'invention qui, depuis l'humilité du regard, arrive à la construction orgueilleuse. Le grand panorama depuis le Pincio, avec le lac de lumière de la piazza del popolo et les variations infinies de tons de la ville jusqu'à l'horizon, pénétré à la limite des possibilités visuelles, est une petite, mais extraordinaire, victoire de la peinture sur le soleil de Rome. Une telle victoire sur le soleil se retrouve dans certaines fleurs très belles, dans des petits ponts anciens sur le Tibre touchés par une stupéfiante justesse de ton/matière. Mais ce sont, pourrait-on dire, des paysages chanceux, « miraculés ». Et bien non, ils sont la création consciente d'une ténacité et d'une volonté cézannienne.

Il est vrai que la nature de Goffredo Godi domine dans les vues romaines ; mais elle s'explique également, elle devient docile (la très belle courbe des branches vers les eaux du Tibre et l'articulation

admirable entre les plantes et les masses de traver-tin de la piazza del popolo). Goffredo Godi est un peintre curieux, il ne se contente pas seulement de la Rome du grand théâtre antique/baroque ; mais il cherche certains lieux où l'antique côtoie le nouveau, même si celui-ci est horrible. C'est là qu'apparaît un autre peintre aux couleurs assez chaudes, presque pathétiques, qui insère, sur la lueur d'un fragment d'aqueduc romain, la sonnette rouge d'une voiture et qui parvient ainsi à rendre ce sens de corps brisé, dévasté, corrompu de la grande périphérie romaine, cette ville dans la ville.^[2]

Au-delà des jours et des heures apparaît un caractère synthétique de l'image, même dans la variété des éléments naturels. Les couleurs aussi, très variées et riches, portent à une harmonie générale de contrastes et d'accords musicaux.^[1]

Pour Goffredo Godi, le soleil est le révélateur de la beauté des choses. Il est aussi le répartiteur, par l'œil et la main du peintre, de cette joie qui émane toujours mystérieusement de ce qui est construit, avec beauté, grâce et harmonie, pour ne pas être consommé tout de suite mais au contraire pour durer et semer des graines dans le cœur et dans l'imagination des hommes^[2]

Comment fait Goffredo Godi pour conserver intacte cette grande lumière qui fait la transparence du monde : voici son énigme lyrique, pure et intransigeante, à un moment où baissent les grandes ombres apeurées et où le monde est devenu à nouveau opaque.^[1]

Dario Micacchi, texte extrait des catalogues :

« *Il mondo in piena luce* », Naples, 1983^[1]

« *La vittoria sul sole* », Rome, 1985^[2]



1950 - *La lavandaia*



1967 - *Ricamatrice*

Force est souvent de constater combien les sommes historiques et les critiques d'art du XX^{ème} siècle, jusqu'ici bien classées et rangées, sont provisoires et incomplètes, et nécessitent évidemment des vérifications. Pas tant en ce qui concerne les protagonistes, qui ont été largement classés, mais bien pour les personnages périphériques dont la notoriété a été usurpée et pour lesquels de nombreux torts et manques d'attention doivent encore être réparés.

Goffredo Godi appartient à ce dernier groupe : « petit maître » comme il a été reconnu de façon répétée et notoire, il jouit d'une réputation bien inférieure à celle à laquelle il a droit. Bien sûr, le peintre (né en 1920), a eu ses exégètes influents, de Carlo Barbieri à Dario Micacchi, de Franco Simongini à Riccardo Notte. Il a également eu la chance d'attirer l'attention du grand Arcangeli ; il a participé aux plus grandes expositions nationales, à commencer par les quadriennales et, à un certain moment, il a effectué aussi certaines ventes importantes à l'étranger. Cependant, il a vraiment été desservi par son caractère réservé, sa pudeur, ainsi que par une sorte de flegme ou d'indolence méridionale. Il ne s'agit pas vraiment d'indolence, vu la constance et l'ardeur du travail de Godi, mais le fait est que, seule la peinture l'intéresse, et non pas la

promotion de lui-même, de ses tableaux et, disons-le, le marché.

Ayant vécu longuement sur les pentes du Vésuve, fasciné durant son enfance par la peinture de Crisconio (plus précisément par la vision de Crisconio qui peignait en plein air, avec des toiles, son chevalet, sa palette et sa boîte de couleurs), élève de l'école de gravure sur corail de Giuseppe Palomba, disciple de Cammarano, Godi fut enfin, après la guerre et sa période de captivité, élève, pas très jeune, mais talentueux et très cher, du maître d'Emilio Notte à l'Académie de Naples. Ces précisions sont fournies, non pas pour interférer dans les biographiques, mais pour indiquer combien le monde de la peinture de Godi est lié viscéralement à la matrice de l'art napolitain des trente premières années du XX^{ème} siècle. L'urgence de peindre à partir du réel, la préférence thématique pour les paysages et dernièrement pour les marines, le goût pour une fraîcheur chromatique, une solarité sereine et ferme, allant quelque fois jusqu'à l'enchantement (peut-être, en regardant bien, qu'il faut apercevoir ici l'extrême véracité de la tradition de Posillipo, ainsi que les racines du dépassement d'une pure vocation naturaliste) constituent autant de marques de cet enracinement parthénopéen.

Lequel peut se trouver, plus spécifiquement, dans la formule d'un « cézannisme » passé au filtre de l'attitude la plus lunatique et sanguine de Notte. Et pourtant, dès que l'on approfondit la vie de Godi, les choses apparaissent plus complexes : ce peintre, apparemment si serein et solaire, a connu ses inquiétudes et de multiples et vitales curiosités intellectuelles.

Même en faisant abstraction des premiers débuts de l'adolescence dans le climat et les traits du deuxième futurisme (probablement accueilli sur la base d'un enthousiasme naïf pour la nouveauté), il faut rappeler dans son itinéraire une décennie plus proche, faite d'expériences abstraites assez importantes pour l'acquisition d'un langage synthétique et constructif. L'artiste a adhéré à ce style, essentiellement dans les toiles des années Quatre-vingt et Quatre-vingt-dix, pour se diriger avec plus de force vers un vrai phénoménisme, vers une définition du détail, vers une peinture somme toute plus descriptive, dans les œuvres plus récentes.

Et puis nous évoquions la curiosité : les influences et échos ultérieurs sont également fondamentaux. Les tons de Melli, un peu tout l'héritage du contexte historique et des dernières ventes de l'époque, cette façon de construire le tableau typique de l'École romaine (Godi déménage à la capitale au début des années soixante-dix) : coup de pinceau après coup de pinceau, ton sur ton, vert sur vert, ocre sur ocre (et en observant attentivement un

tableau de Godi on s'émerveille de l'existence, dans la nature - et dans la peinture - d'autant de tons de vert et d'ocre).

Notre artiste affronte la toile avec impétuosité, sans structure dessinée car c'est la couleur qui définit les formes, en rendant l'impact visuel et émotionnel de l'impression rétinienne. Dans un contexte contemporain, une peinture de ce genre se place spontanément à la frontière entre figuratif et informel : je vous lis ainsi l'écho de Fausto Pirandello, particulièrement dans les figures de baigneurs et surtout celle de Morleti dans les paysages : du reste, même le coup de pinceau de Godi révèle sa matière consistante, parfois saillante.

Circonstance particulière, les paysages - particulièrement pour ceux qui sont résolument synthétiques - apparaissent « de-ci de-là parsemés de signes cachés comme des caméléons parmi les feuilles », selon l'expression heureuse et inspirée de Gino Agnese. Et c'est certainement ici, - dans ce coup de pinceau rapide, synthétique, constructif qui trace un nécessaire zigzag, semblant résulter du hasard, mais qui est en fait très cohérent - que l'on décelle l'influence la plus reconnaissable et la plus durable de cette lointaine expérience abstraite et, probablement, l'aspect le plus stimulant de la peinture de Goffredo Godi.

Carlo Fabrizio Carli, texte tiré du catalogue
« *Superamento lirico del naturalismo* », Naples, 2002



1959 - *Donna allo specchio*



1960 - *Lo specchio delle vanità*



1960 - *Vanità*



1967 - *Guardarsi dentro*

On Godi's immediacy

Let me start by stating my opinion. I am under the impression that anyone being taken for but one moment from their customary context – from that contact with the pressing invasiveness of the objects and “actions” we are forced into by our inescapable daily routine – and put before Godi’s paintings, his small, canvases with vivid colours that succinctly narrate reality and the world – landscapes, people, objects: samples of nature – cannot escape from an inexplicable feeling of awe. It is surprise, wonderment, immediately followed by the touch of mystery one feels before such captivating depictions draw us into a new vision, a different thought. This always happens when we gaze at an art masterpiece, regardless of the concept or skill from which it is created: from the most abstract and conceptual works to those that mimic the visible world that surrounds us, as in Godi’s case. Of course, these works must have a little something in them known as art, something that is capable of carrying us to a symbolic and imaginary dimension of experience.

The paintings displayed in this exhibition are a good representation of the subjects the master held dearest. We mostly see landscapes, still lives and portraits of people immersed in nature. However, the

collection does include two paintings in which the subjects are portrayed in an abstract way that creates a dynamic weave. This aspect alone, quantitatively secondary in Godi’s production but nevertheless worth examining, leads us to think that his language is more stratified than it may appear at first glance. By carefully observing his whole collection, we are inevitably led to wonder about the apparent simplicity which is there to behold.

The problem is that the immediacy with which Godi’s images hit the perceiver can be misleading. The immediacy of the effects used has the power to move, involve and soothe; but at once it conceals the language that creates such effects. Interestingly enough, years ago Franco Simongini, an art critic who has interviewed many artists for national television in an attempt to explain the origins of their creative expression in a clear, intelligible way, presented an exhibition of Godi’s works in Rome and described two seemingly contradictory features of the artist. With a sophisticated sensitivity, Simongini saw Godi as a character from a book by Robert Walser, the great XX writer from Switzerland, describing him as “a keen walker, a nature lover”. “Walser too – writes Simongini – is the child of disquietude and

melancholy. He loved quiet, the profound calmness of the soul, the immutability of nature, the stability of things". He concluded his piece with these words: "Godi's painting is highly reassuring and apparently idyllic, but it hides disquietude, trepidation and obsession, as if all of that beauty, set ablaze by the light of summer, were precarious, on the verge of disappearing, as if it concealed within its coils the very seed of destruction".

To further illustrate the complexity of Godi's expressive immediacy and pictorial language I would like to cite another example, or rather a hint. Right at the beginning of the art collection displayed in Rome's Quadriennale in Villa Carpegna, that is, right at the start of an exhibition of the most radical research works, there is a view painted by Godi. Of course, his mimetic landscapes may seem a little out of context in a place where the other works on display tend to draw away from traditional forms and techniques, but it is quite clear that Godi's painting manages to hold its own here.. This means that Godi's language reveals a semiotic structure that boasts its own independent expressive force and, as such, it is more than capable of becoming a traditionally realistic image, which is no mean feat for art today. Gino Agnese, President of the Quadriennale, contemporary art connoisseur, expert in Futurism and a long-time Godi enthusiast, had realised this immediately, and acquired the canvas to display it in his collection.

Today, the images of reality we perceive are brought to us by the media and the technical reproduction used is overwhelming; even back at the end of the XIX century, Impressionism and Symbolism were the first currents in the industrial society that attempted to resist the rise of images strictly

related to the economic value of goods and to the communication system. Godi's mimetic figuration cannot avoid competing with the presence of this seductive and alluring replica of the world, offered mostly by printed images, which, to a certain extent, form an aesthetic filter between the eyes of contemporary man and the world he lives in. Indeed, if Godi's language must, on one hand, deal with abstraction, on the other hand it must also compete with the attractiveness of the images produced by the media.

The artist juxtaposes abstraction with the "vivid" immediacy of things and nature. If abstraction attains results of a high, original aesthetic quality, in his iconless revisit of the world, then the boats, the sea, the mountains, the objects and the products of nature arranged on a table that we see in Godi's paintings reawaken within us the lively and tangible experience of the world. This naturalism leaves less "room" for the sophisticated expression of the pure signs in the painting and certainly also for the interiorization of life, and instead the effect created by the immediate presence of real spaces and objects conquers the beholder and produces an extremely important, but fundamental result in the dimension of contemporary art: it removes the work from an "artistic" perspective, that is, from the purely aesthetic consideration of the form. Godi's images catch the beholder's attention and stir his emotions thanks to what can be immediately perceived; and as we pointed out before, the reason for which such images are shown remains in the background. On the contrary, Godi's paintings seem to stand out compared to advertising images and, more generally, commercial images, thanks to a double process: on one hand, they willingly compete with these on the surface level, in that

they do not shy away from showing things, figures, the world. There is a simplicity of vision about his work that draws us towards his paintings, making them capable of immediate communication. On the other hand, though, they diverge from commercial images. The difference lies in the kind of painting: from the quick brushstrokes, from the way Godi arranges the planes of perspective, from the unity of the image that is broken down through colour.

If we look closely at his paintings, we immediately see that the merry immediacy of the visual appearance is the result of a process of colour development – and therefore of the planes that summarize and offer reality to the beholder – that is profoundly akin to abstract language. What is truly outstanding about Godi's painting is his very personal take on reality and abstraction. The purpose of abstraction is to create a feeling of immediacy that does not rest only on the intelligibility of things, but is also generated by the differences between the planes, from the partitions that the colours and shades produce in the scene, by the movement the eye is compelled to make in order to let the various forms emerge from this set of visual perceptions, and thus succeed in recognising the details of the part of reality portrayed by focusing on these as they emerge.

The apparent simplicity of Godi's language lies in his unique use of abstraction; the elementary application of colour and its fragmented structure are used to obtain camouflage effects that are easily and more intensely received. If we observe any of the works on show, for instance "*Barche di pescatori*", it is quite clear that the pictorial magnitude of the work is generated precisely by the fragmented layout of the colour planes in relation to the spaces, as well as of the objects scattered within these and the natural en-

vironment as a whole. The vivid immediacy of the scene, after all, does not derive from the easy intelligibility of the different figurative subjects, but rather from the quick rendering of the different colour planes on which Godi arranges his depiction. This scaffolding of signs, hidden only to those who are unable to see beyond the depiction, nourishes Godi's subjects and their merry spirit, expressing, as Simongini once remarked, a feeling of eternity and the foreboding of the end.

From an art historian's standpoint, I would say that Godi's "vibrant naturalism" differs from the Impressionist and Expressionist schools. It differs from Impressionism in that it does not resort to the optical synthesis of colours. The visual immediacy of its vibrant, essential forms results from the synthetic relations that form between the various different colour planes, without ever truly merging. The comparison with Cézanne, again, does not fit perfectly, because what stands out in Godi's paintings is the intense emphasis on the details of the view. Take, for instance, his 2006 *still life*; the discordant chromatic combinations of the fruits and vegetables are what draws us to perceive that they exist. One may relate this to Expressionism being a driving force in his art. But again, when comparing Godi with Soutine, it is immediately clear that Godi's subjective approach to his subjects has nothing to do with the will to turn them completely inside out with the impetus of an inner pathos. His paintings give out a vibration; they let out a sort of existential restlessness, which is completely different from the role this inner expression usually plays in Expressionism.

Godi was well taught in art. He spent his childhood in Ercolano, near Naples where as a young

painter, he immediately absorbed the XIX century tradition of live painting *en plein air* that was still in fashion. Marco De Gregorio, one of the most prominent members of this school, had also come from Ercolano. We know that at the Granatello harbour he met one of the most outstanding protagonists of early XX century Neapolitan naturalism, Luigi Crisconio, who also took inspiration from the same tradition. In the thirties, Godi attended the prestigious “Maria José del Belgio” coral engraving school in Torre del Greco. In her dissertation on the master, Immacolata Marino gave a very detailed account of Godi’s development and his relations with the Naples art scene. Such precious accounts may also be found in the website opened in honour of the great master. What emerges from the few paintings that survived from his early production is a very plastic approach, the result of confident plane arrangement by means of *chiaroscuro*. The paintings that come to mind in this regard are the portraits of his father (1941) and his mother (1945). Back home, after serving in the military during the war, in 1946 he enrolled in the Fine Art Academy of Naples, under the tutelage of Emilio Notte. Notte was a very important artist in the national scene who had also been active during the Futurist season; his works immediately displayed a new structure, whereby colour, articulated through different planes, becomes the true constructive element of the scene painted.

I believe that this is when Godi truly found himself as an artist; his painting, as early as in the forties, had already become popular thanks to his vocation for playing with colour planes and shade balance, turning to reality and attempting to portray the complex array of its sensorial effects with vigour and

clear passages. Notte was a master with great skill in encouraging his students to pursue their own path, which led him to produce many diverse artists in Naples; his teachings were undoubtedly a pivotal part in teaching young Godi about colour construction, a skill which the teacher himself had learnt from Cézanne and reprocessed in his own abstract language. And there is another point that should also be held in great consideration. In 1952, through Notte’s intermediation, Godi became the assistant of Domenico Spinosa, who taught at the Art School. He held this position for three years, then Spinosa moved to the Academy and Godi began working as a teacher at the Art School, first in Naples and then, in 1970, in Rome. It was right then, at the beginning of the fifties, that Spinosa started his research on image (mostly objects taken from a homely environment) immersion and division into the matter of colour; a pictorial path taken to experience the informal. Now, my opinion and theory is that in arranging his planes, Godi took a part of the feeling of tenderness and vitality that permeates from Spinosa’s use of colour and matter, this becoming an acquisition the young artist would cherish in his language through the rest of his career. If we look at the way in which Godi lays out the colours that form the basis of the planes in his paintings, we note the presence of rapid brushstrokes, with signature movements that play a key role in generating the series of steps and discontinuity in the pictorial weave which give the vision a vibrant and immediate effect. Well, this movement within the painting, from which most of the sense of vibrancy we see in Godi originates, seems to me to possess traits from the existentiality that was traditionally expressed by the Informal and which

was also typical of Spinoza's language. Perhaps the truly mesmerising element in Godi's realism is dependent on the lightness of his semiotic composition, which immediately shows his subjects to be part of everyday life, a point that is immediately visible thanks to the quick application of the planes...

Let's watch Godi while he paints, let's look at the pictures portraying him, as a very young boy or today's man, with an openness to his face that reveals his pleasure and joy in seeing, and participating in life. What do we see when observing his works? What does he show us when he observes and paints, always observing with a paintbrush at the ready? Simongini has already given his opinion, and so I'll try to give mine.

Godi's enchanted smile is not a prelude to a kind of painting that oozes sentimentality, but neither is it a sign of disinterested observation. With these words he defined himself as a painter of truth: "I would rather paint from life for it gives me the chance to analyse, discover and bring out the rhythms concealed in nature and which provide man, who subconsciously accepts them, with lyrical substances that strengthen his soul right up until he forms his own individual conscience". Then, rhythm. This is precisely where the vibration lies, as has been noted by many a critic writing about his naturalism; and his movement of planes, a key element in the visual perception of the painting. The focus is not on producing an empathic relation with nature, that is to say, to project part of the spirituality of the subject that is produced by the comparison with nature and re-

flected in it; Godi's view is not at all akin to that of Friedrich. Nevertheless, the artist wants to grasp something from the world that looks upon us, something from the life that lies within it, something that lies under the surface level, something that nourishes man, because man is part of that life. Therefore, his *vedutismo* follows and pursues a spiritual motivation, but it knows that knowledge is sought through observation, without getting too close to the subjects in order not to create feelings from subjectivity, but not staying too far away from it either and so losing the human reasoning involved in observation. My impression is that Godi, being part of that experience – and culture – that lived through the war and came out of it bearing scars, felt that existence comes before being and that man can come to "being" only by traipsing down the meandering paths of existence; that the nourishment of the eternity of nature, and the nourishment that this feeling can give, are there for the taking by those who truly grasp how everything is "exposed" to the future. By applying this to painting, I am under the impression that the contact with the vitality of colour and matter, that is, the assimilation of an informal essence reprocessed through the vital immediacy of the view, is the other face to his matrix, which, by his life's experience, is "existentialist".

Stefano Gallo is Professor of History of Contemporary Art at Rome's Università degli Studi "Tor Vergata"



1954 - *Sogno d'estate*



1967 - *Maternità*



1983 - *Il riposo*

A sweet and docile man, a traveller, almost a stranger in the horizon of twelve-storey, iron and reinforced concrete building blocks in the new Tiburtina district, Godi treads with light steps, and the wings of an angel who has descended upon us to serve, observe, learn, without asking for anything in return but only to offer a radiant yearning for freedom and poetry. The words I spend here for my painter friend are not rhetoric (he is a painter, as he expresses his own personal take on reality, but most of all a friend of those who truly see his paintings).

His painting may be a little old-fashioned in today's art scene because of his serene forgetfulness of all things. As a friend of his, I thought of him as one of the characters of the great Swiss writer from the early XX century, Robert Walser: a defenceless poet, keen walker and nature lover (for in nature he found a divine presence) because for him it was a landscape "call all landscapes to the heart"; while his most serious dialogues were with trees: "the face of the earth is always the same, it puts on a mask and then takes it off". Walser, too, was the son of disquietude and melancholy; He loved quiet, the profound calmness of the soul, the immutability of nature, the stability of things.

Goffredo Godi seems to flee from a more complex reality, I see this escape in his dissociation from man, now that his heart deserts and annihilate things, he has turned into a servant and become a vagrant in order to lead a secluded life. Concerning his paintings, Can Godi be defined as a traditional painter? Of course, his landscapes fall into a culture that, was not completely Neapolitan, but which was undoubtedly in line with that of masters such as (to name but two) Cézanne and Morlotti. Godi's biography tells us that he studied in Naples with Emilio Notte, and that he spent time at the studios of painters such as Crisconio and Ciardo, but it is also important to mention his secondary, less known ten-year stretch as an abstract artist.

Now that he is exhibiting again, Godi presents us with his secret language, his hieroglyphs of nature, his spiritual geography: under the dazzling southern Italy sun, he has hidden his silent rebellion against today's noisy and chaotic ways. When looking closely at the weave of his brush-strokes, we realise that it is not traditional and discover that Godi follows the pace of his own personal style, zigzagging lines, arrows, diagram lines, repetitive modules, or little circles, whirls,

with a very accurate alphabet: mass media, television, photography, overwhelm us every day with messages, eyes that open and close on our life, obsessive and striking.

Godi's painting is highly reassuring and apparently idyllic, but it hides disquietude, trepidation and obsession, as if all of that beauty, set ablaze by the light of summer, were precarious, on the verge of dis-

appearing, as if it concealed within its coils the very seed of destruction. And Godi continues to search for a sort of personal therapy in painting, a quiet haven where he can blend in with nature, talk to the trees and their leaves.

Franco Simongini, from the catalogue
“I geroglifici della natura”, Rome, 1993



1995 - *Maternità*



2010 - *Maternità*

It may sound slightly ironic, but Goffredo Godi's humbleness is somewhat poetic and Franciscan; as a painter he always chooses to sit in the third, fourth or fifth row when, given his floodlit landscapes, his portraits laden with portraits and flowers happy to offer themselves to the colour palette, he surely deserves to occupy the place of honour. But this is Godi: a man sailing the stormy seas of art on a little boat, sailing close to the shores of tradition, sometimes venturing towards the unknown beyond the horizon but never envying his colleagues who wave to him boastfully from the deck of a transatlantic liner on the same sea.^[1]

Goffredo Godi comes from a long distance away, the times and places of which are precisely described in the words of the novel that made Michele Prisco famous: "La provincia addormentata", in 1949. The same period (the thirties), the same Vesuvius landscape. But while the characters in book by our late friend Prisco come from the lower middle class, Godi's memories find their roots in family, in daily grind, in the mirth of many different classes of people; workers, craftsmen, travelling salespeople, farmers. In the pages of Prisco's book we may glimpse the "high society", always surrounded by

shadow, their armchairs protected by stiff covers. Instead, when Godi tells about his adolescence, or his childhood, the images that echo towards us from his words are those of houses that are poor and sad, of alleyways, proud characters who are not afraid to stand up and scorn conformism; and, finally, of noisy trolley buses, in the wind on the Golden Mile as they hurtle towards Naples.

The children of a poor generation that set great store in dignity: in those days children would start work at an early age. Or, rather, they would start breaking their backs. The luckier ones learnt a trade from the local craftsmen, day after day, hour after hour. Godi, in short trousers, learnt his trade from an artist who had been to Paris but who had soon felt lost among the hyperbolic *ville Lumière* and had gone back to Naples: Luigi Crisconio. The lessons, so to speak, took place in the harbour area of Granatello, where Crisconio would enjoy painting and where Goffredo Godi, as a boy, noticed him and then proceeded to follow him for a few mornings. Goffredo was not so much attracted by the landscapes Crisconio painted but rather by how he handled the brush, by the way he mixed his colours and, most importantly, by the painter's toolkit, a true box

of marvels, where Crisconio kept his canvas, colours, brushes, solvents and anything else he may have needed. Godi would stare at the box to mentally calculate its measurements, and the way in which the compartments were arranged, memorise the whole set carefully and in a few days he made an identical model for himself. Thus, whilst still in short trousers, he fell into an adventure that still keeps his energy and feelings alive.^[2]

The painting of this coy *petit maître* (as Carlo Barbieri defined him) is loved and sought by a small number of collectors, to whom he is eternally and affectionately grateful, but at the same time to whom he dedicates only small parcels of his memory as he is completely absorbed when creating his art, an activity that takes all his time to devise and execute; he loses himself behind his easel, whether it be fixed or movable; he is possessed by his unfaltering passion for painting, who relentlessly calls him, summoning him to the usual but always new encounter with nature... a lady with a brazen appearance and who is instead jealous of her most precious features, which are made up of rhythms and shapes that unveil her beauty in the branches of a tree, in the rocks or in the petals of a rose, or again, amidst the uncertainties of a horizon.^[3]

Indeed Godi never had the time or the will to keep an archive, and what he does keep (catalogues, photographs, newspaper clippings, names, addresses) was accurately and lovingly preserved by his family or was kept by chance. For instance, it was by way of a fortunate coincidence that he heard that in 1976 Sonia Delaunay had spoken well of his paintings which were displayed in Fiamma Vigo's gallery in Venice, and he would never have known that two

champion critics of XX century art had argued over the presentation of one of his landscapes at the Venice Biennale if he hadn't heard it from me when I had happened to find a reference to it in a book (Carteggi Longhi-Pallucchini, Edizioni Charta, Milan, 1999, p. 326).^[2]

His was a humble and secluded life, yet happy and full of golden opportunities that were incredibly neglected. He was invited to Rome's Quadriennale in 1956; one of his landscapes, "Il Bosco di Portici", was purchased by an American gallery; "Salomons" and the famous Mr. Mayer's "World House" galleries wrote to him from New York, asking for pictures of his work in order to start a steady relationship; everything, though, died in a whirl of delays, lost letters, bad translations and simple forgetfulness. There, at the Quadriennale, the same painting "Bosco di Portici", that is now lost somewhere in America, was noted by a great critic, Francesco Arcangeli, who wrote about it to the top art critic in Europe, Roberto Longhi, asking him to invite Godi to the Venice Biennale. And so there was Godi, at the centre of so much attention, a man who had never met either Arcangeli or Longhi, who were a million miles away from the painter's industrious secluded world.^[3]

Godi is one of those artists who remains seated on the bank of a river that carries with it the noisy multitude of painters, sculptors, critics, art dealers and merchants in the pursuit of fame and little else. He is a secluded, happy *Candide* with a commitment to painting. His joyful battles - some in his studio but most amidst nature - do not leave any time for him to devote to engineering his success.^[2]

Godi taught for many years; nevertheless he considers himself as a fine art student attending the paint-

ing course. He waits for the sun to rise, for the day to start, to experiment with the thought whose pros and cons he has accurately pondered the night before. "Should I correct my perspective? I think not, the painting is as good as finished as it is. Or I could simply highlight that shade and play down that detail; as long as the weather does not change, as long as a cloud does not betray me". Even Goffredo Godi's most stunning landscapes, those painted in Ischia, Procida or along the Tyrrhenian coast south of Naples - are the result of uncertainty and conflict. For Godi every day is like the first day at school.^[1]

Goffredo Godi is a master of landscapes, a painter made stronger by his poetic modesty, which still today pushes him and leads him to experiment, to pursue the *optimum*, which in painting is both mesmerising and fleeting, as it constantly changes second after second and never stops moving, just like the clock. This kind of research has nothing to do with a wander in the dark, since it takes place in the well-defined figurative context that comes from Impressionism, a movement Godi has always been loyal to since the second half of the fifties (despite sometimes indulging in experimenting with other pictorial methods and domains), in the period in which he was still a disciple of Emilio Notte, who had been his mentor at the Academy of Fine Art of Naples.^[4]

Thus Godi as a painter, as the "en plein air" tradition requires, goes to the park very early in the morning, or to the seashore, or to the Roman forums, on a quest for these hidden harmonies. It takes very little, say, a passing cloud or a whiff of north-westerly wind and everything changes, from the red of a rose to the shadow cast by an agave against a wall. Then the colours on the palette change according-

ly and the hunt begins again, focusing on details and hoping that, Nature will surrender to the painter in the end, and show the right light and perhaps even just a touch of her beauty.^[3]

But even though he operates within the safe confines of a preordained universe, the achievement of the *optimum*, or the best result possible, remains an adventure: an intoxicating one, of course, but one that is uncertain to the very last minute and indeed exhausting. The clouds race in the sky, while leaves and flowers perceptibly follow the games of the sun and the wind; light lends itself to the hills, laying on them in an unexpectedly graceful layer, while shadows become longer or shorter and break by the easel and farther away, in a place where the same hedge cited by Leopardi hides a few details from his gaze. Godi, an *en plein air* painter, is kept busy dealing with the changing face of nature; it offers itself as an unparalleled seduction, as unspeakable inspiration, but also as a dialectic term, as a foe who will not be taken prisoner, because she is both stepmother and ruthless ruler (again Leopardi) and so refuses to be locked up on a small canvas.

This is why each one of Godi's paintings suggests the idea of a won battle, of a concluded challenge, of another victory for the painter. Paintings which, in the end, in the vibrancy of their unmistakeable greens, in the outstanding variety of their light blues and in their symphony of earths and yellows, hide mysterious signs, which may look like ancient keys, letters of the alphabet or mathematical symbols: but which, when put together, represent the secret formulas with which Godi, the new Crisconio of the XXI century, causes the landscape to bow to his taste and genius.^[4]

Who else still paints *en plein air*, so bravely and with so much presence, and with such confidence? These are the last remnants of a hardy type of painting that interrogates nature to take in gusts of poetry. And Godi continues to do so with vehemence in Trentino landscapes and more analytically along the Roman shore, with less vibrant but more composed results. Godi's affectionate painting is sufficient to itself.^[5]

Godi seeks "hidden harmonies", the secret rhythms, the mysterious shapes concealed by nature and, when he has made these secret forms his own, he brings them to the canvas according to his view

of their existence, his painting. But this is not all. In Godi's best paintings, there are other "hidden harmonies" in addition to those which the artist tears from nature, and the discovery of these brings joy to the soul.^[1]

Gino Agnese, taken from:

"Recondite armonie", Catalogue, Furore d'Amalfi, 1991^[1]

"Felice di dipingere", Catalogue, Naples, 2002^[2]

"Godi, ottant'anni", Roma, 21 September 2000^[3]

"Maestro di paesaggi", Il Tempo, 30 June 1993^[4]

"La felice pittura di Goffredo Godi", Catalogue, Forio d'Ischia, 2007^[5]



1963 - *Le quattro giornate di Napoli*



1967 - *Rappresaglia*

I always met Goffredo Godi at exhibitions, a reserved, smiling and sweet man; I vaguely knew he was a painter: he never said a word about himself, never asked for anything. Of course he certainly seemed to know everything about painting, but he would take his place and inhabit the art circle with a sense of enigma, a secret. Then, one day, our mutual friend Bruno Canova arranged our encounter in his studio and to my great surprise I met a painter who was different from anybody else. He was radiant, Mediterranean, endowed with an impressive naturalness and "*en plein air*" composition style, which was not Impressionist but highly structured, with colours hit and crossed by light that seem to clot immediately from molten imagination: in short, the painter had an exciting relationship with nature based on the retrieval of the serene and bright idea of the world that Goffredo Godi had inside.

To understand Godi's discretion and his enigma one had to be acquainted with his art. Goffredo Godi intends his relationship with nature and, more specifically, with the Mediterranean environment in the scorching summer light as pure and he allows nothing to contaminate it.

His method is unique, strict and accurate and it endows the eye of the beholder with sheer focus and

transparency, together with maximum incandescence, allowing it to imagine a peaceful world, a diamond of light, which lies within him. This energetic tension is not easy to accomplish and where it is lacking, the "state of grace" in the artist's relationship with nature just does not happen.

It is fair to say that Goffredo Godi spends his life waiting for the blazing summer months. He life-paints cosmic, landscape and environmental subjects but he spends months on end charging his imagination with everything he has seen and heard. When the sun hits the zenith he responds with quick and infallible brushstrokes in the tone and valour of light.

The locations are both natural and psychological: the slope of Mount Vesuvius and the sudden appearance of the sea in a small gulf or amongst the tree-tops of the Calabrian coast. The sun is outside but it also radiates within. There is structure on the outside but also one on the inside. Light is at its peak, while the subject is at a low. The shadows are also made of colour and light and their quality is incredibly structured. The volumes in the landscape, with or without people, are outstanding and stick out from large masses of tone as though they were clotted moulds about which the speed of the hand has vital and material evidence, as it draws trees, bush-

es, protruding rocks or objects that testify to an extremely immersed human presence.

Goffredo Godi has an obsessive yet joyful relationship with the Mediterranean and southern-Italian landscape, just like the modern relationship Paul Cézanne had with the “Sainte-Victoire” mountain, which he painted over and over again to fix its volumes with stains of colour and light.

The constructive ambition and construction style of the natural image, thanks to the colour and light, account for Goffredo Godi’s modernity, and the rare and absolute natural essence of his authenticity.

This, though, is not the only reason for the southerly passage that Goffredo Godi identifies with his world; in fact anything he paints looks like it has retrieved its identity, both eternal and absolute.^[1]

There is a small painting by Mario Mafai, from towards the end of the twenties, which portrays Lungotevere di Ripetta, houses and trees, right after the Ara Pacis. It is exactly the same point of view Goffredo Godi chose, though the latter wanted to pursue the incredible adventure that is the Roman light hitting the thick of new plane tree leaves in May that bend, as though they were arms, towards the moist air above the Tiber. The little painting by Mafai is sharp, sculpted in its forms “just like those of Derain” - Mafai was just back from Paris - but the sweetest light that springs from the red and ochre walls is already Roman or rather Mafai-like. In those years there still was a myth and a cult centred round Rome and its light. Today a pure lyricist such as Goffredo Godi, who rejoices and saddens in unison with the whims of

the sun, as he never ceases to see threats to that mental and cosmic light structure that animates his life painting, paints Rome but voids it of its myth and cult. The easel continually knocked by the passing cars, the coming and going of passers-by; and then the wind, pushing the canvas as though it was a sail.

His imperious choice of painting full sunlight is very challenging for a painter, all the more so in view of his will to highlight the invisible structure of nature under the full midday light. Modern painting, starting from Van Gogh and Cézanne, has fought and won many a battle whereby the sun was to give vital evidence of the matter people and things are made of. Van Gogh painting under the sun, his colour kit hanging from his shoulder, was painted by Francis Bacon as a modern hero.

Goffredo Godi is calm, positive, constructive and structural; he loves the sun just like young kids love the beach in the summer; to paint Rome today, though, takes an ironclad, modern will that is just a little old-fashioned. Picture a man, a painter, who sets off and wanders about Rome with his armamentarium, searching the eternal city as if it was a beloved and much-desired face or body, to tell everyone that after all, there is still beauty to be found there and that there is still joy and pleasure in living and creating for a harmony that has inspired many a creative mind to compose art with its plants and houses, streets and squares, the river and the trees. Indeed this painter who walks the streets to paint Rome every day for months on end, must have the same resolve that once moved Van Gogh. To say that between the painter and green - all possible green, not merely in chemistry, but in imagination

- there is a special relationship is stating the obvious: it is mostly through shades of green that he captures the light and sends it back into the space to form a calm, serene and very poised composition. The tangle of plane tree leaves from an aerial perspective is painted with an absolute confidence of the eyes and the hand, but it suggests a cherished and loving relationship with the space and all things Romans. Because Goffredo is possessed by a true lyrical obsession with green, which he has painted in countless variations on the southern Tyrrhenian coast; but this Roman landscape green, though harsh, wild and unkempt, is still very Roman thanks to the light and the tones that reverberate off the other colours surrounding it.

Of course the southern nature of his vision cannot be suppressed, but the Roman architecture and environment have forced him to accept a loving challenge, a pictorial contest between harmony and creation that moves from a humble gaze to end in proud construction. The great view from the Pincio, with Piazza del Popolo portrayed as a lake of light and the endless tonal variation of the city towards a horizon that is penetrated to the limit of visual possibility, is just a small, pictorial victory over the Rome sun. Such victory over the sun is recurrent in a number of beautiful flowers and small, ancient bridges on the Tiber, touched with an incredible poise in relation to tone and matter. We can say that these landscapes are fortunate, touched by a miracle. Quite the opposite, they are the conscious creation and the result of a Cézanne-like tenaciousness and will.

It is true that Goffredo Godi's nature towers over his Roman views; but it is also bended and tamed (the

beautiful bend in the branches towards the waters of the Tiber and the admirable intricacy of plants and travertine blocks in Piazza del Popolo). Goffredo Godi is a curious painter, he is not content with Baroque Rome and that of the ancient Roman theatre; rather, he seeks other places, more peripheral ones, where the ancient stands next to the appallingly new. Here he becomes another painter, one who uses warm, almost pathetic colours, and who, on the glare of a piece of Roman aqueduct places the loud red of a car and so manages to convey that sense of broken, devastated and corrupted body that is suburban Rome, a city within the city.^[2]

Beyond the days and the hours, his images aim to have a synthetic trait to them, even amidst the variety of natural elements. The colours, too, varied and rich, are brought back to a general harmony made of contrasts and musical combinations.^[1]

Goffredo Godi sees the sun not only as the reveller of the beauty of things but also the bringer, through his painter's eyes and hand, of a joy that mysteriously and consistently emanates from what is built with beauty, grace and harmony in mind, and which is not consumed in a moment but is made to last and plant seeds in man's heart and imagination.^[2]

How Goffredo Godi can keep this light unchanged and portray the world in transparency is his pure and die-hard enigma as a lyricist, in a time when dark and scary shadows loom ahead and the world goes back to being indelibly matt.^[1]

Dario Micacchi, taken from the catalogues:

"Il mondo in piena luce", Naples, 1983^[1]

"La vittoria sul sole", Rome, 1985^[2]



1969 - *Rastrellamento*



1986 - *Massacro*



1979 - *Il mito di Caino*

We are often made to realise how XX century art history criticism, as outlined so far, is temporary and inadequate, and certainly in need of review. This is not so much of a criticism of its key protagonists, who have more or less all been taken good care of, but rather of the minor characters, those who remained at the edge of greatness, whose fame was at times usurped and to whom a great deal of neglect and injustice has still to be compensated.

Goffredo Godi belongs to this group: a “petit maître”, as he was repeatedly and rightly acclaimed, he enjoys a much lesser fame than that which he deserves. Of course, the painter (born in 1920) has had his fair share of authoritative exegetes, from Carlo Barbieri to Dario Micacchi, from Franco Simongini to Riccardo Notte, so much so that he even caught the attention of the great Arcangeli; he has shown his paintings in the major national exhibitions, including several Quadriennale editions and, for a time, he also made a few important sales abroad; in the end, though, his discretion and a sort of reserved disposition, as well as his calm temperament and southern indolence turned against him. In truth, though, Godi was not indolent at all, in fact he worked hard and consistently; but he was only interested in painting and not in promoting his works on the market.

He lived for a long time on the slopes of mount Vesuvius and as a young boy was deeply influenced by Crisconio's painting (more precisely, he was influenced by observing Crisconio paint “en plein air”, with his canvas, easel, palette and colour kit); he was a student at Giuseppe Palomba's school of coral engraving, and was one of Cammarano's disciples; finally, after war and prison, Godi became a rather aged but valid student of Emilio Notte at the Naples Academy of Fine Art, an experience he always cherished. This information has certainly not been mentioned to interfere with the official biography, but rather to highlight how Godi's pictorial world is vitally grafted into the trunk of Neapolitan art in the first thirty years of the XX century. The urge to paint life, his predilection for landscapes and more recently seascapes, his taste for chromatic freshness, for serene and firm radiance, sometimes even to the point of enchantment (perhaps if we look closely, we can see signs of his extreme proximity to the Posillipo tradition as well as the roots that led him to overcome his mere naturalist vocation), are further signs of his partiality for the Neapolitan tradition.

More specifically, Godi can lock himself up on the path of Cézanne, filtered through Notte's rather moody and hot-tempered attitude. Still, as soon as

we scratch his art to get beneath the surface, things would appear to become more complicated: this painter, who is apparently radiant and serene, experienced disquietude and a great deal of vital intellectual curiosities.

Regardless of his earliest art created as an adolescent in the milieu and language of the second Futurist wave (that he most likely welcomed based on his naïve enthusiasm for anything new), his development was marked by a more recent decade spent experimenting with abstract art, which was very important for the artist in order to acquire a synthetic and constructive language. His work reached the peak of its abstract influence between the eighties and nineties, to finally converge in an eager participation in true phenomenology, making him more inclined to detail, to end in the rather descriptive painting that we clearly see in his most recent work.

And again, we mentioned curiosity and further echoes and influences, equally fundamental: Melli's tone balance and the whole influence of the Roman school, that was popular in the past and whose effects are still felt today (Godi had moved to the capital city at the beginning of the seventies); his composition attained stroke after stroke, tone after tone, green on green, ochre on ochre (and if we observe Godi's paintings closely, it is easy to be impressed by

the number of shades of green and ochre that nature – and painting – can offer).

The artist tackled the canvas with vehemence, without resorting to the drawn template; it is colour that defines the shapes, with a full visual and emotional impact on the retina. It is quite natural to place this art on the line between figurative art and informal art in the contemporary context: there are echoes of Fausto Pirandello in Godi's work, especially in his bathers, while Morlotti too may be seen, especially in his landscapes. After all, Godi's brushstrokes too reveal a spontaneous and sometimes borrowed material consistency.

As a truly outstanding feature, the landscapes - especially those with a rather synthetic resolution - appear, in the punctual and intuitive words of Gino Agnese, "here and there scattered with mysterious signs, hidden like chameleons among the foliage". And certainly, in the apparently random but superbly consistent zigzagging of his quick, essential and constructive brushstrokes it is possible to detect the most blatant and enduring influence of his long-past abstract experience and, most likely, the most stimulating side of Goffredo Godi's painting.

Carlo Fabrizio Carli, from the catalogue
"Superamento lirico del naturalismo", Naples, 2002



1970 - *Insurrezione*



1989 - *Rappresaglia*



2002 - *Rappresaglia*



2002 - *Ritorsione*



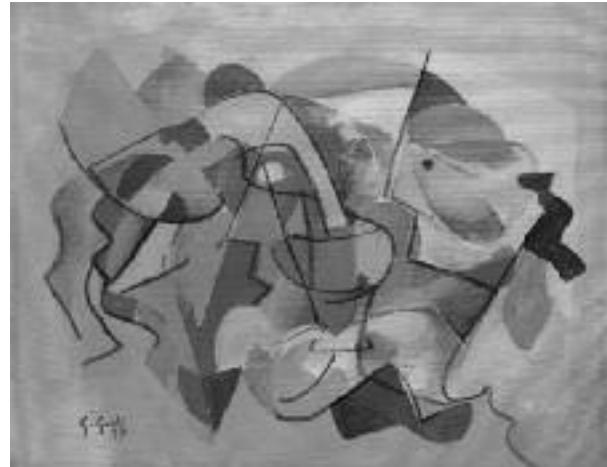
1965 - Composizione astratta



1970 - Dinamismo



1970 - Il mito di Arione



1977 - Composizione astratta

Sobre la inmediatez de Godí

Quisiera compartir rápidamente mi impresión. Yo creo que cualquiera que, por un momento, se aparte del entorno que le rodea – de ese contacto con la apremiante injerencia de los objetos y de las “operaciones” en cuya red, la cotidianeidad, nos atrapa implacablemente – y se sitúe después frente a los cuadros de Godí, ante sus pequeños lienzos de vivos colores, sobre los que afloran sintéticas representaciones del mundo (paisajes, personas o cosas: muestras de la naturaleza), se sentirá invadido, sin duda, por una cierta fascinación. Y nos quedaremos sorprendidos, maravillados e inmediatamente después nos invadirá una extraña sensación de misterio, porque logra capturarnos, porque nos hace presas de una visión diferente, de un pensamiento distinto. Es lo que siempre sucede ante las obras de arte, cualquiera que sea su concepción y forma: desde las más abstractas o conceptuales a las más opuestas, como las obras de Godí, que se acercan más al reconocimiento del mundo visible que nos rodea; siempre y cuando esté presente eso a lo que llamamos arte, que es capaz de transportarnos a una dimensión simbólica o imaginaria de la experiencia.

Los cuadros expuestos en esta muestra representan todo aquello que el maestro ama; sobre todo, vemos paisajes, bodegones y representaciones de

personas en la naturaleza. Pero aparecen también dos obras en las que las figuras han sido sometidas a procesos de abstracción, haciendo posible la construcción de tramas dinámicas. Este aspecto, cuantitativamente secundario en la actividad de Godí que, en todo caso, se ha querido documentar, da a entender que la formación de su lenguaje ha sido mucho más estratificada de lo que se podría pensar dando una simple ojeada. Asimismo, una observación atenta del conjunto de sus obras nos debería llevar a preguntarnos sobre la aparente sencillez de expresión en las que éstas se basan.

El hecho es que la inmediatez con la cual las imágenes de Godí llegan hasta el destinatario, puede llevar al engaño. La inmediatez de los efectos sugestiona, envuelve, alegra; y, al mismo tiempo, oculta el lenguaje que dichos efectos genera. Resulta interesante que, años atrás, el experto en arte Franco Simongini, quien filmó para la televisión nacional muchas entrevistas con artistas, a través de las cuales pudo exponer y hacer comprensible el trasfondo de la búsqueda expresiva de cada uno de ellos, haya realizado una introducción para una muestra de Godí en Roma, incluyendo en su texto la observación de dos características aparentemente contradictorias. En efecto, con una refinada sensibilidad,

él veía a Godi como a un personaje de ese gran escritor suizo de inicios del siglo XX que fue Robert Walser: «caminante empedernido, amante de la naturaleza». «También Walser – dice Simongini –, hijo de la inquietud y la melancolía, amaba la tranquilidad, la profunda calma del alma, la inmutabilidad de la naturaleza, la estabilidad de las cosas». Y terminaba su escrito con estas palabras: «La tan esperanzadora pintura de Godi, idílica en apariencia, esconde inquietudes, angustias y obsesiones; como si toda aquella belleza fulgurada por la luz estival fuese precaria, a punto de desaparecer, y encubriese en sus espiras el semen mismo de la destrucción».

Para sustentar la complejidad implícita en la inmediatez de expresión y representación del lenguaje de Godi, quisiera dar otro ejemplo e indicio. Al principio de la colección de arte, en las salas de la Cuadrienal de Roma, en Villa Carpegna, justo al principio de una exposición que presenta obras de arte de enfoque más radical, se ha instalado una vista de Godi. Su paisajismo mimético, naturalmente, contrasta un poco con este lugar dominado por obras que toman distancia tanto de las formas como de las técnicas tradicionales, pero puede advertirse claramente que no teme la comparación. Es decir, el lenguaje de Godi, sometido a esta prueba de fuego, nos revela que está basado en una estructura de signos dotada de una fuerza propia autónoma y expresiva, capaz de sostener la difícil tarea que el arte tiene en la actualidad, la de volverse imagen tradicionalmente realista. Sin duda, de ello se percató el Presidente de La Cuadrienal, Gino Agnese, conocedor de arte contemporáneo y estudiioso, en particular, del Futurismo, desde siempre apasionado y tenaz defensor de la producción de

Godí, quien quiso adquirir el lienzo para exponerlo en la colección.

Las imágenes de la realidad, hoy día, nos llegan a través de los medios de comunicación de reproducción técnica, sumergiéndonos en las mismas. Ya a fines del siglo XIX, el Impresionismo y el Simbolismo fueron las primeras vías de escape frente a la consolidación de una imagen estrictamente vinculada al valor económico de las mercancías y al sistema de la comunicación en la sociedad industrial. La representación mimética de Godí no puede pasar por alto la presencia de esta seductora duplicación del mundo propuesta, ante todo, por la imagen impresa, y que, en cierta medida, llega a preconcebirla en el hombre contemporáneo el filtro estético de la recepción visual del ambiente en el que vive. En efecto, el lenguaje de Godí, si por una parte debe confrontarse con la abstracción, por otra, compite de hecho también con la atracción que ejerce la imagen producida por los medios de comunicación.

A la abstracción se opone la inmediatez “viva” de las cosas y la naturaleza. Si la abstracción puede alcanzar resultados de gran y original calidad estética en su reelaboración aníonica del modo, he aquí que los barcos y el mar, los árboles y las montañas, los objetos y productos de la naturaleza colocados sobre la mesa que vemos en los cuadros de Godí, despiertan en nosotros la experiencia viva y concreta del mundo. Hay menos juego en este “naturalismo” por las declinaciones refinadas de los signos puros de la pintura y, también, sin duda, por la interiorización de la vida, pero la sugerencia de la inmediata presencia de los espacios y las cosas de la realidad conquista al destinatario, obteniendo un resultado de fondo muy importante en la dimensión del arte contem-

poráneo: aparta a la obra de la consideración “artística”, es decir, del discurso puramente estético sobre las formas. Las imágenes de Godí llaman la atención y despiertan emociones por lo que muestran de inmediato; como decíamos, permanece en segundo plano el nivel del “cómo” lo muestran. En cambio, con la imagen publicitaria y, más general, con la imagen-producto, las representaciones de Godí parecen jugar su partida, gracias a una doble operación: por un lado, éstas aceptan competir con las del plano de la evidencia, pues son representaciones que no se echan atrás frente a la tarea de mostrar las cosas, las figuras o el mundo. Esta simplicidad presente en sus obras nos acerca a ellas y les permite transmitir una comunicación inmediata. Por otro lado, en cambio, éstas se separan de las imágenes-producto. La diferencia nace en el interior de la pintura: de la rápida aplicación del color, del modo con el que Godí construye los planos de la representación y de la desarticulación de la unidad de las imágenes que realiza mediante el color.

Porque si observamos con mayor atención sus obras, nos daremos cuenta rápidamente de que la acertada inmediatez en la devolución de las apariencias visuales se obtiene a través de un recorrido de las aplicaciones cromáticas – y, por tanto, de la síntesis de los planos a partir de la cual, quien observa, deduce la realidad – que tiene afinidad con el lenguaje abstracto. La peculiaridad de la pintura de Godí radica en su singular síntesis de realidad y abstracción. La abstracción sirve para construir una sugerión de inmediatez que no recurre solo al reconocimiento de las cosas, sino que procede, precisamente, de las diferencias entre los planos, de los cortes que los colores y sus tonos generan en la

escena y del movimiento que debe realizar el ojo para hacer surgir del conjunto de las percepciones visuales esta forma u otra y, así, poder reconocer, mediante enfoques sucesivos, detalles del fragmento de la realidad representada.

La simplicidad aparente del lenguaje de Godí reside en un uso particular de lo abstracto, que recupera la elementalidad de aplicación del color y su estructura fragmentaria, para obtener efectos miméticos de mayor intensidad y recepción inmediata. Si observamos cualquiera de sus obras expuestas, por ejemplo, *Barche di pescatori* (Barca de pescadores), nos daremos cuenta de que la fuerza representativa del cuadro es generada, precisamente, por la fragmentaria construcción mediante capas de color, tanto de los espacios o de los objetos en él diseminados, como del ambiente natural en su conjunto. La viva inmediatez de la escena, en el fondo, no deriva del fácil reconocimiento de los distintos motivos figurativos, sino de la rápida síntesis de las diferentes capas de color con las que Godí realiza la representación. Y es esta estructura de símbolos, que permanece oculta a quien se deja capturar solo por su resultado figurativo, la que nutre las representaciones de Godí de su espíritu feliz, que – tal y como observaba Simongini – contiene en sí misma el sentimiento de lo eterno así como el presentimiento del final.

Desde el punto de vista de la historia del arte, yo diría que el “naturalismo agitado” de la pintura de Godí se diferencia de las formas del Impresionismo y del Expresionismo. De las primeras, porque no se nutre de la síntesis óptica de los colores. La inmediatez visual de sus formas fuertes y esenciales es fruto de las relaciones sintéticas que se establecen

entre las distintas capas de color, sin llegar jamás a soluciones de fusión. Tampoco la alusión al ejemplo de Cézanne es acertada, porque lo que caracteriza a los cuadros de Godi es el contraste intenso de los detalles de la vista. Si observamos, por ejemplo, el Bodegón de 2006, nos sentiremos atraídos inmediatamente tanto por las disonantes aplicaciones cromáticas, a partir de las cuales ha realizado los frutos y las hortalizas, como por la percepción de su existencia. En ese caso podríamos pensar en la presencia de una carga expresionista en la pintura de Godi. Pero si lo comparamos con Soutine, nos daríamos cuenta de que la subjetividad con la que Godi se acerca a sus motivos no tiene nada que ver con la voluntad de tergiversarlos de cabo a cabo con el ímpetu de un *pathos* interior. En sus representaciones se advierte una vibración, yo diría un temblor existencial; pero es algo completamente distinto del rol que la manifestación de la interioridad juega normalmente en el Expresionismo.

Godí ha recibido una buena formación artística. De niño, vivió en Ercolano, cerca de Nápoles, y ya en su juvenil vocación por la pintura absorbió rápidamente la tradición del siglo XIX, aún muy activa, de representar la realidad pintando al aire libre, forma adoptada por Marco De Gregorio, personaje de particular relieve en Ercolano. Sabemos que en el puerto de Granatello encontró a una de las figuras más importantes del naturalismo napolitano de inicios del siglo XX, Luigi Crisconio, quien se sentía atraído por esta tradición. También sabemos que Godí estudió, durante los años treinta, en la importante Escuela de Grabado sobre Coral “Maria José del Belgio”, en Torre del Greco. Immacolata Marino, en su tesis de licenciatura dedicada al maestro,

ha reconstruido de modo muy detallado el itinerario de Godí y sus relaciones con el ambiente artístico napolitano, vertiendo estas valiosas informaciones en la página web dedicada al mismo. De las pocas obras que se conservan de su primera producción, surge una pintura de fuerte moldeado plástico, obtenido con una construcción segura de los planos mediante el claroscuro. Pienso, ante todo, en los retratos de su padre (1941) y su madre (1945). Después del servicio militar y finalizada la guerra, regresó a su hogar y, en 1946, se matriculó en la Academia de Bellas Artes de Nápoles, donde asistió a la cátedra de Emilio Notte, importante artista nacional, quien también había vivido con experiencias directas la época del Futurismo, sus obras muestran un nuevo enfoque, en el que los colores, articulándose en planos, se convierten en el elemento constructor de la escena.

Creo que, a partir de ese momento, Godí fue Godí; que su pintura, ya a finales de los años cuarenta, se asentó, por íntima vocación, en el juego de las capas de colores y de las relaciones tonales, dirigiéndose hacia la realidad e intentando trazar con vigor y nitidez el conjunto de las sugerencias sensoriales. La enseñanza de Notte, que era un maestro capaz de hacer que sus alumnos desarrollasen su propia personalidad y que, gracias a esta cualidad, ha formado a diversos artistas napolitanos, seguramente ha desempeñado un papel central en el aprendizaje del joven Godí respecto a su capacidad constructiva del color, que se remonta a Cézanne, y que él mismo asimilará y reelaborará, más tarde, en soluciones abstractas. Pero no debemos pasar por alto otra circunstancia. En 1952, a partir del interés manifestado por Notte, Godí se convierte en asistente de Domenico Spinosa, que enseñaba en el

Liceo artístico. Desempeñará esta tarea durante tres años, después, Spínola pasará a la Academia y Godí comenzará su temporada de profesor en el Liceo Artístico, primero en Nápoles y luego en Roma, a partir de 1970. Spínola, justo en ese momento, a principios de los años cincuenta, comenzaba su peculiar búsqueda de la inmersión y la ruptura de la imagen del objeto (sobre todo, objetos del ambiente doméstico) en la de materia de los colores. Un camino, pictóricamente muy sensible, hacia la experiencia de lo Informal. Al respecto, mi impresión e hipótesis es que, en la construcción de los planos de Godí se ha filtrado algo del sentimiento de ternura y vitalidad del color-materia que guiaba a Spínola, volviéndose una adquisición del joven artista, que lo acompañará en la evolución continua de su lenguaje. De hecho, si observamos el modo con el que Godí realiza la aplicación de los colores, de la cual surgen los planos de su representación, quedan al descubierto signos impresos rápidamente, con movimientos reconocibles que tienen un rol en la generación de esa sucesión de diferencias y discontinuidades en el tejido pictórico, confiriendo inmediatez y vivacidad a la visión de todo ello. Pues bien, este movimiento interno en la pintura, del que deriva buena parte de la sensación de vibración que las pinturas de Godí transmiten, en mi opinión, posee algo del existencialismo típicamente expresado por las formas de lo Informal y que es propio del lenguaje de Spínola. Lo que fascina del realismo de Godí, ¿no depende, acaso, de la ligereza con la que se componen conjuntamente sus signos, manifestando su pertenencia a la común existencia de la materia pictórica, que se muestra inmediata en la rápida aplicación de los planos?

Observemos a Godí mientras pinta. Observemos las fotografías en las que aparece desde su juventud hasta nuestros días, con esa expresión abierta del rostro que evidencia la felicidad que siente al ver y participar así en la vida. ¿Qué nos muestran sus visitas? ¿Qué es lo que, observando y pintando, mirando siempre con el pincel en la mano, nos ha hecho ver? Ya lo dijo Simongini, pero ahora yo también quiero intentar explicarlo.

Esa encantadora sonrisa de Godí no evidencia una pintura que derrama sentimiento, ni tampoco una indiferente observación. Él mismo ha dibujado su perfil de pintor de la realidad con las siguientes palabras: «Prefiero pintar a partir de la realidad porque me da la posibilidad de analizar, descubrir y evidenciar los ritmos que se ocultan en la naturaleza y ofrecen al hombre – quien inconscientemente acepta – sustancias líricas, capaces de robustecerle el espíritu hasta alcanzar la formación de la conciencia personal». Así es, los ritmos. Y he aquí la vibración, en efecto, que los críticos de su obra han advertido que emerge de su naturalismo; y el movimiento de los planos, fundamental bajo la evidencia de la representación. No se trata de representar una relación empática con la naturaleza, de proyectar algo de la espiritualidad del sujeto que surja de la confrontación con la naturaleza y que se refleje en ésta; la visión de Godí no es del estilo de la de Friedrich. Y, sin embargo, el artista quiere captar algo del mundo que observa, algo de la vida que se esconde en él, que va más allá de la superficie de las cosas, donde el hombre puede encontrar el sustento para sí mismo, porque él también forma parte de esa vida. Se trata, por tanto, de un “vedutismo” (paisajismo) que tiene una motivación y una guía espiritual, pero que sabe que debe

buscar observando, sin acercarse demasiado a los motivos para no verter un sentimiento de origen subjetivo, sin permanecer demasiado lejos de éstos, para no perder la razón humana de esa observación. Mi impresión es que Godí, formando parte de esa experiencia – y de esa cultura – que sabe lo que es una guerra y cuyo recuerdo le ha quedado dentro, marcándole para siempre, ha sentido que antes del *ser* va el *existir*, que al *ser* el hombre puede llegar solo pasando por los senderos del *existir*, que, por tanto, el sustento de la eternidad de la naturaleza y el sustento que este sentimiento puede dar, se pueden obtener,

considerando el hecho de que todo está “expuesto” al devenir. Y trasladando todo ello al arte pictórico, yo creo que ese contacto con la vitalidad del color-materia, es decir, esa asimilación de una esencia re-elaborada de lo Informal en el resultado de la inmediatez vital de la vista, es la otra cara de su matriz – en base a sus experiencias vividas - “existencialista”.

Stefano Gallo

*Profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la
Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”*



1965 - *La bevitrice*



1966 - *Girotondo*

Hombre amable y remisivo, hombre de paisaje, casi un extraño, en un horizonte de edificios de doce pisos de hierro y hormigón, en un nuevo barrio sobre la Tiburtina, Godi camina despacio, con las alas de un ángel que ha descendido entre nosotros para servir, observar, aprender y no pedir nada, sino solo ofrecer un luminoso anhelo de libertad y poesía. Estas palabras mías no son retóricas para el amigo pintor (y como pintor, que expresa su dimensión de la realidad, él es, sobre todo, amigo de quien observa sus obras).

Es una pintura un poco inusual en el panorama artístico actual, precisamente por su tranquila desmemoria de cada cosa y, conociéndolo, he pensado en él como en un personaje de ese gran escritor suizo de inicios del siglo XX que fue Robert Walser, poeta indefenso, caminador empedernido, amante de la naturaleza (donde advertía la presencia divina) porque para él un paisaje “despierta en el corazón todos los paisajes”; mientras sus más formales discursos los hacía con los árboles, decía: “el rostro de la tierra es siempre el mismo, ella se pone y se quita las máscaras”. También Walser, hijo de la inquietud y melancolía, amaba la tranquilidad, la profunda calma del alma, la inmutabilidad de la naturaleza, la estabilidad de las cosas.

Goffredo Godi parece escaparse de la realidad más compleja, lo veo huir por la disociación de los hombres, ahora que en él hay renuncia y anulación en las cosas, se vuelve servidor y vagabundo para vivir más apartado. Pensando en sus cuadros, ¿es posible definir a Godi como un pintor tradicional? Sin duda, sus paisajes entran dentro de una cultura que si no es definida como típicamente napolitana, al menos, se orienta hacia Maestros (solo por citar dos nombres) como Cézanne y Morlotti. La biografía de Godi nos dice que estudió en Nápoles con Emilio Notte y que trabajó en los talleres de pintores como Crisconio y Ciard, pero también es necesario subrayar su colateral y reservada experiencia abstracta durante más de diez años.

Ahora que vuelve a exponer, Godi nos presenta su lenguaje secreto, sus jeroglíficos de la naturaleza, su geografía espiritual: bajo el verde encandilado por el sol meridional ha escondido su tácita rebelión ante el mundo ruidoso y caótico de hoy. Si observan con atención, a corta distancia, la trama de su pincelada no es precisamente tradicional. Descubrirán que sigue el ritmo de un código completamente personal, líneas zigzagueantes, en forma de flecha, en diagrama estadístico, en módulo repetitivo, o bien, numerosos círculos, ribetes, con un alfabeto

exacto: los medios de comunicación, la televisión o la fotografía nos bombardean día tras día con mensajes, ojos que se abren y se cierran, fulminantes y obsesivos, sobre nuestra vida.

La pintura de Godí, tan tranquilizadora, aparentemente idílica, esconde inquietudes, ansiedades, obsesiones, como si toda aquella belleza iluminada por la luz estival fuese precaria, a punto de desapa-

recer, y encubriese en sus espiras el semen mismo de la destrucción.

Y Godí sigue buscando en la pintura una especie de terapia personal, un lugar tranquilo donde esconderse, camuflarse, hablando con las hojas y los árboles.

Franco Simongini, del catálogo
“I geroglifici della natura”, Roma, 1993



1973 - *Minatori*



1974 - *L'inatteso*

Podría parecer sutilmente irónica pero, en cambio, es franciscana y poética la humildad de Goffredo Godi, este pintor que elige siempre acomodarse en tercer, cuarto o quinto lugar cuando, en cambio, por sus paisajes inundados de luz, por sus retratos intensos de sentimiento, por ciertas flores felices de ofrecerse a su paleta, merecería un puesto de honor. Pero así es Godi: un hombre que navega con su pequeña barca por el gran mar agitado del arte, bordeando las costas de la tradición, a veces, aventurándose hacia lo desconocido, que está más allá del horizonte y jamás envidiando a sus compañeros que, pasando por el mismo mar, le saludan erguidos desde lo alto de este transatlántico o de otros.^[1]

Goffredo Godi viene de una lejanía cuyos lugares y tiempos se reflejan bastante en las páginas de la novela que le dio fama a Michele Prisco: “La provincia addormentata” (La provincia adormecida), de 1949. Los mismos escenarios vesubianos, los mismos años treinta. Pero mientras los personajes del difunto Prisco se mueven en las atmósferas de la pequeña burguesía, los recuerdos de Godi se hunden en los afectos, en las preocupaciones cotidianas, en las alegrías de gente distinta: obreros, pequeños artesanos, vendedores ambulantes, braceros.

En las páginas de Prisco se echa un vistazo a lo que en italiano se llama el “*salotto buono* (la *crème de la crème*) siempre envuelto en la penumbra, con sus butacas protegidas por fundas. En cambio, cuando Godi habla sobre su adolescencia o primera juventud, llegan de aquellas distancias tan remotas las imágenes de casas pobres, melancólicas. Y de callejones y figuras orgullosas, que son capaces de enfurecerse para enfrentarse arriesgadamente al conformismo; y de tranvías rechinantes, en el viento del Miglio d’Oro, hacia Nápoles.

Hijos de una pobreza con dignidad, a los muchachos, en aquella época se les ponía inmediatamente a trabajar. O, mejor dicho, se les hacía que conociesen lo que es la “fatiga”. Los más afortunados robaban el oficio a los artesanos, día tras día, hora tras hora. Godi, en pantalón corto, se lo quitó a un artista que había estado en París pero que, rápidamente, se sintió perdido entre las hipérbolas de la *ville Lumière* y regresó a Nápoles: Luigi Crisconio. El robo, digámoslo así, se produjo en el área portuaria de Granatello, donde Crisconio iba a pintar y donde el muchacho Goffredo Godi lo descubrió y siguió sus pasos durante algunas mañanas. Más que en los paisajes que Crisconio pintaba, Goffredo se concentró en el modo en que manejaba los

pinceles o realizaba las mezclas y, sobre todo, en la caja del pintor, un auténtico cofre de maravillas, del cual y en el cual Crisconio extraía y guardaba lienzos, paletas, colores, pinceles, disolventes y todo lo que necesitaba. Copió sus medidas a ojo, memorizó la colocación de los compartimientos, observó bien todo y, pocos días después, se hizo una igual. Y así, en pantalón corto, Godi se precipitó hacia la aventura que, aún hoy, le nutre de sentimientos y energías.^[2]

La pintura de este esquivo *petit maître* (como lo definió Carlo Barbieri) es amada y estimada por una pequeña galaxia de coleccionistas, hacia la cual Godi ha demostrado una afectuosa gratitud pero, al mismo tiempo, solo retazos de memoria, tan ocupado por su arte que, entre proyecto y ejecución le absorbe por completo sin escapatoria; tan perdido detrás de su caballete, fijo o portátil; tan poseído por su pasión por la pintura, que no le da tregua y le convoca al encuentro habitual y siempre nuevo con la naturaleza, señora desvergonzada en apariencia y, a su vez, celosa de su más bonita belleza, hecha de ritmos y geometrías que se revelan entre hojas y rocas, entre pétalos de rosas o entre las incertidumbres de un horizonte.^[3] Godi, en efecto, nunca ha tenido el tiempo ni las ganas de elaborar un archivo personal y el que conserva (catálogos, fotografías, recortes, nombres, direcciones, etc.) le fue apartado por obra del destino o por la premura de sus familiares. Por ejemplo, supo por casualidad que Sonia Delaunay, en 1976, había elogiado sus paisajes expuestos en la galería de Fiamma Vigo, en Venecia; y jamás se hubiera enterado de que dos maestros críticos del arte del siglo XX discutieron sobre un paisaje suyo para presentar en la Bienal de Venecia,

de no habérselo contado yo que tuve conocimiento de ello, por casualidad, en un libro (*Carteggio Longhi-Pallucchini*, Ediciones Charta, Milán, 1999, p. 326).^[2]

Una vida modesta, discreta y feliz; y constelada de grandes oportunidades, increíblemente desaprovechadas. Invitado a la Cuadrienal de Roma en 1956, Godi supo que una galería de arte americana había comprado una de sus obras, “*Il Bosco di Portici*”. Le escribieron desde Nueva York las galerías “Salomons” y “World House” del famoso señor Mayer, solicitándole fotografías de otras obras para entablar una relación que, sin embargo, se desvaneció debido a numerosos retrasos, cartas perdidas, errores de traducción y banales olvidos. Y allí, en la Cuadrienal, esa misma obra “*Bosco di Portici*”, que ahora está en alguna parte de Norteamérica, llamará la atención de un gran crítico, Francesco Arcangeli, que le escribió al número uno de los críticos de la época, Roberto Longhi, para que invitara a Godi a la Bienal de Venecia. Y en el centro de tanta atención, está Godi, quien jamás ha conocido a Arcangeli ni a Longhi, tan alejados de su voluntario y fructífero aislamiento.^[3]

Godí es uno de esos artistas que han quedado en las orillas del torrente que lleva consigo la clamorosa multitud de los pintores, escultores, críticos, galeristas y hombres de negocios que tienen como objetivo la notoriedad. Es un apartado, feliz *Candide* entregado a la pintura. Sus alegres batallas – en el taller o más a menudo en los escenarios naturales - no le dejan tiempo para dedicarse a la ingeniería del éxito.^[2]

Godí ha enseñado durante muchos años; y no obstante, se considera un estudiante de Bellas Artes, del curso de pintura. Espera que salga el sol, que

amanezca, para experimentar los pensamientos con los cuales, disintiendo y consintiendo, se ha dormecido la noche anterior. «¿Y si corrijo la perspectiva? Mejor no, podría dejar el cuadro así, queda más acabado. O bien, podría solo acentuar ese tono y reducir ese escorzo. Siempre que el tiempo no cambie, siempre que la sombra no aumente, siempre que una nube no me traicione». Incluso algunos de los paisajes más bonitos de Goffredo Godi - como aquellos pintados en Ischia, en Procida o sobre la costa tirrena del sur de Nápoles- han nacido de incertezas y conflictos. Para Godi, cada día es como el primer día de clase. ^[1]

Goffredo Godi, maestro del paisaje, es un artista fortificado por una poética modestia que, aún hoy, le exhorta, le induce, le lleva a la experimentación, a la búsqueda del *optimum*, que en pintura te seduce y te huye, mutable como es, de segundo en segundo, siempre en movimiento subido al carro de las horas. Esta búsqueda, puedo afirmarlo, es todo lo opuesto a ir a tientas en la oscuridad, ya que tiene lugar en el definido campo de una representación de derivación impresionística, en el ámbito de un estilo al que Godi se mantiene fiel (a pesar de alguna incursión realizada en diferentes modos y dominios pictóricos) desde la segunda mitad de la década de los años cincuenta: es decir, cuando aún estaba cerca de Emilio Notte, que lo había guiado mientras estuvo en la Academia de Nápoles.^[4]

Y así, el pintor Godi, inmerso en la tradición del “*plein air*”, se va temprano a los parques, a las orillas del mar, o a los Foros, en busca de estas recón-ditas armonías. Es suficiente un suspiro, una nube pasajera o una ráfaga del Mistral, para que todo cambie, desde el rojo de la rosa hasta la sombra que

el agave ofrece a la pared. Y entonces, surgen otras mezclas sobre la paleta y la búsqueda empieza de nuevo observando atentamente, esperando que, al final, la señora Naturaleza se entregue, en su justa luz y, al menos, con un poco de su gracia. ^[3]

Pero aun trabajando entre los confines seguros de un universo preelegido, la consecución del *optimum* o del mejor resultado posible es, no obstante, una aventura: embriagadora pero incierta hasta el último momento, y agotadora. Las nubes se mueven en el cielo, las hojas y las flores acompañan perceptiblemente los juegos del sol y del viento, la luz se ofrece a las colinas con gracia imprevisible, las sombras se extienden y se acortan cerca del caballete y más lejos, donde el habitual seto “leopardiano” le oculta algo a la mirada. Y Godi, pintor *en plein air*, sabe bien lo que hacer en la escena cambiante de la naturaleza, que se le ofrece como una incomparable seducción, como inefable inspiración pero, también como término dialéctico, como adversaria que no quiere dejarse capturar porque ésta es madrasta y dominante (de nuevo Leopardi) y, por tanto, no quiere ser prisionera en un rectángulo de lienzo.

He aquí el motivo por el que los paisajes de Godi evocan, cada uno de ellos, la idea de una batalla ganada, de una competición terminada, de una victoria representada por el pintor. Quien, al final, en el resplandor de sus inconfundibles verdes, en la admirable variedad de sus azules y en el concierto de sus marrones y amarillos, esconde misteriosos signos, que pueden parecer antiguas claves o letras del alfabeto, o símbolos matemáticos: y son, en cambio, todos juntos, las fórmulas secretas mediante las cuales Godi, este Crisconio del dos mil, ha doblegado el paisaje bajo la doma de su invención. ^[4]

¿Quién pinta más *en plein air*, con tanto coraje, tan real y con tanta seguridad? Son los últimos retazos de una pintura de gran oficio, que indaga la naturaleza acogiendo ráfagas de poesía. La indaga de manera apremiante en los paisajes de Trento y de forma más analítica en aquellos del litoral romano, con resultados menos vibrantes pero más acabados. La afectuosa pintura de Goffredo Godi es una pintura autosuficiente.^[5]

Godi busca las «recónditas armonías», los ritmos secretos, las misteriosas geometrías que la naturaleza esconde y, una vez sonsacadas estas formas ocultas, las vuelve a proponer en el lienzo

según su criterio, según su pintura. Pero esto no es todo. En las mejores obras de Godi, otras «recónditas armonías», se suman a las que el artista ha robado a la naturaleza; y descubrirlas reconforta el espíritu.^[1]

Gino Agnese, extraído de:

“Recondite armonie”, catálogo, Furore d’Amalfi, 1991^[1]

“Felice di dipingere”, catálogo, Nápoles, 2002^[2]

“Godi, ottant’anni”, Roma, 21 de septiembre de 2000^[3]

“Maestro di paesaggi”, *Il Tempo*, 30 de junio de 1993^[4]

“La felice pittura di Goffredo Godi”, catálogo, Forio d’Ischia, 2007^[5]



1968 - *L'occhio indiscreto*



1969 - *Gli amanti*

Siempre he encontrado a Goffredo Godi en las muestras, reservado, sonriente y tierno; sabía vagamente que era pintor, aunque él jamás habló de sí mismo ni pidió nada. Es cierto que él, de las vicisitudes de la pintura, sabía todo pero en el ambiente artístico permanecía y se movía con misterio, secretamente. Después, un día, por interés de un amigo en común, Bruno Canova, se produjo el encuentro en el estudio y la gran sorpresa, la revelación de un pintor distinto a los demás, exuberante, mediterráneo, dotado de una impresionante naturaleza y de un estilo constructivo «en plein air» no impresionista pero fuertemente estructurado, con colores traspasados de luz, que parecen cuajar rápidamente de una colada de la imaginación: en conclusión, una relación exaltante con la naturaleza, que constituye esa idea serena y luminosa del mundo, que Goffredo Godi lleva en su interior.

Cuando se conoce la pintura de Goffredo Godi se comprende tanto su discreción como su misterio. Goffredo Godi percibe la relación con la naturaleza y, en particular, con la naturaleza mediterránea en la luz terrible del verano pleno como una relación muy pura, que debe permanecer incontaminada.

Posee un método riguroso y exacto, muy personal, para llevar la mirada a la máxima receptibilidad

y transparencia, al nivel incandescente más elevado de esa imaginación de un mundo sereno, como un diamante de luz, que lleva dentro. Es una tensión de la energía que no es fácil de alcanzar y que si no existe, no se produce el «estado de gracia» en la relación con la naturaleza.

Se podría decir que Goffredo Godi vive a la espera de los meses resplandecientes del verano. Pinta del natural sobre el motivo cósmico, paisajístico, ambiental; pero se ha cargado durante meses y meses y con todo aquello que ha visto y oído. Cuando el sol alcanza su cenit da sus respuestas con una «escritura» de color rápida e infalible en el tono y en el valor de la luz.

Los lugares son naturales y mentales: las pendientes del Vesubio y las apariciones del mar en el interior de un pequeño golfo o entre las plantas de la costa calabresa. El sol fuera pero, también, el sol que «dicta» dentro. La estructura de fuera y la de dentro. La luz al máximo, el sujeto al mínimo. Las sombras son, también ellas, color-luz con una calidad estructural. La volumetría del motivo paisajístico, con o sin figuras, queda muy resaltada y remarcada por grandes masas tonales y por filtradas condensaciones sobre las cuales tiene vital evidencia material la velocidad de la mano que delinea ár-

boles, arbustos, rocas emergentes u objetos de la presencia humana, siempre muy inmersa.

Goffredo Godi mantiene una relación obsesiva pero alegre con la estructura del paisaje meridional y mediterráneo, del estilo moderno que Paul Cézanne establecía con la montaña «*Sainte-Victoire*» pintada y repintada para tratar de fijar su estructura volumétrica con «*taches*» de color-luz.

La ambición constructiva y el estilo constructivo de la imagen de la naturaleza, a fuerza de color-luz, conforman la modernidad de Goffredo Godi y la naturaleza inusual y absoluta de su autenticidad.

Pero Goffredo Godi no solo identifica el tema del paisaje meridional con su mundo, sino que, cualquier cosa que pinte, asume ese carácter de hallazgo de una identidad, eterna y absoluta.^[1]

Hay una pequeña obra de Mario Mafai, de finales de la década de los años veinte, que representa las ramblas del Tíber de Ripetta, casas y árboles, justo en el tramo después de la Ara Pacis, y es el mismo punto de vista elegido por Goffredo Godi que, sin embargo, ha preferido perseguir la extraordinaria aventura de la luz romana sobre la masa de hojas nuevas de mayo de los plátanos que rápidamente se doblan, como si fuesen brazos, hacia la humedad del Tíber. La pequeña obra de Mafai es nítida, esculpida bajo las formas «a la manera de Derain» -Mafai acababa de volver de su viaje a París- pero la dulce luz que irradia del rojo y del ocre de los muros es prácticamente «romana», «mafiana». En aquellos años, aún existía el mito y el culto de Roma hacia su luz. Hoy, un lírico puro como Goffredo Godi, que disfruta y se entristece según el capricho del sol, viendo continuamente amenazada esa estructura de luz mental/cósmica a la que quiere dar forma concreta

pintando del natural, pinta la ciudad de Roma ya sin mito ni culto; con el caballete rozado por el flujo de los coches, el gran ajetreo de la gente que viene y que va y, después, el viento que empuja el lienzo como si fuera la vela de un barco.

La decisión imperiosa de pintar a pleno sol es tremenda para un pintor pero, aún más tremenda, es la voluntad de exaltar la invisible estructura de la naturaleza bajo la luz del mediodía. La pintura moderna, comenzando por van Gogh y Cézanne, ha combatido y ganado grandes batallas en el sol por la evidencia vital de la materia de los hombres y las cosas. La imagen de van Gogh, pintando bajo el sol con su caja de colores al hombro, la retrató Francis Bacon representándola como la figura de un héroe moderno.

Goffredo Godi es tranquilo, positivo, constructivo, estructural, ama el sol al igual que los niños aman la playa en verano; pero para pintar la ciudad de Roma, hoy, se requiere una voluntad desmesurada, modernísima y algo antigua. ¿Se imaginan a un hombre, un pintor que sale por la mañana con sus instrumentos en busca de Roma como si buscara un rostro o un cuerpo amado y deseado, y para decirle a todo el mundo que, a pesar de todo, aún es bonito y da alegría y deseos de vivir y construir gracias a esa armonía que, durante muchos siglos, numerosas imaginaciones creadoras han colocado junto a plantas y casas, calles y plazas, con el río y los árboles? Sí, este artista que pinta la ciudad de Roma todos los días, durante meses, tiene que tener una voluntad algo «vangoghiana». Afirmar que existe una relación especial entre el pintor y el color verde – todos los verdes posibles no fruto de la química sino de la imaginación – no es suficiente: es, precisamente, con los tonos del verde con los que capture la luz y la

proyecta en el espacio para generar una imagen calma, serena, muy estructurada. El embrollo de las hojas de los plátanos en perspectiva aérea está pintado con una seguridad absoluta de vista y pulso, pero sobrentiende una confidencia larga y muy afectuosa con el espacio y todo lo romano. Porque Goffredo Godi está poseído por una verdadera obsesión lírica con el verde, pintándolo en infinitas variantes sobre la costa tirrena meridional; pero este verde suyo de los paisajes romanos, incluso tan hosco, tan salvático, tan anti-jardín, es un verde muy romano por la luz y las tonalidades que desprenden los otros colores de alrededor.

Es cierto, la naturaleza meridional de su mirada es irreprimible, pero la arquitectura/naturaleza de Roma le ha enfrentado a un amoroso desafío, a un cemento pictórico entre armonía e invención que moviliza la humildad de la mirada y llega a la construcción orgullosa. La maravillosa vista desde el monte Pincio, con el lago de luz de la “piazza del Popolo” y la infinita variación tonal de la ciudad hasta el horizonte penetrado al límite de las posibilidades visuales, es una pequeña pero extraordinaria victoria pictórica sobre el sol de Roma. Esta victoria sobre el sol se refleja en ciertas hermosas flores y en pequeños y antiguos puentes sobre el Tíber, pinzelados con una extraordinaria precisión de tono/materia. Pero, se podría decir, que son paisajes afortunados, «milagrosos». Pues bien, no, en realidad son la creación consciente de una tenacidad y una voluntad “cézannianas”.

Es cierto que la naturaleza de Goffredo Godi destaca en las vistas romanas; pero también se doblega, se hace dócil (la bonita curva de las ramas hacia las aguas de Tíber y la articulación admirable entre plantas y mármoles travertinos de la “piazza del Popolo”).

Goffredo Godi es un pintor curioso, no se conforma con la Roma del gran teatro romano antiguo/barroco, sino que busca ciertos lugares de la periferia donde lo antiguo comparte espacio con lo nuevo, quizás, horriblemente nuevo. Aquí surge otro pintor que utiliza colores muy cálidos, casi patéticos, que sobre el resplandor de un fragmento de acueducto romano introduce el toque llamativo rojo de un automóvil, logrando así plasmar esa sensación de cuerpo quebrado, devastado, corrupto que tiene la gran periferia romana, una ciudad dentro de la ciudad. ^[2]

Más allá de los días y de las horas, apuesta por un carácter sintético de la imagen, incluso en la gran variedad de elementos naturales. También los colores, de gran variedad y riqueza, quedan reducidos a una armonía general de contrastes y acordes musicales. ^[1]

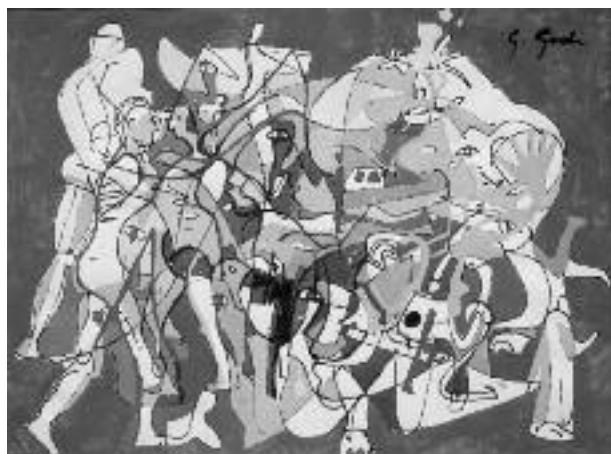
Para Goffredo Godi el sol no es solo el revelador de la belleza de las cosas sino que es también el distribuidor, a través del ojo y de la mano del pintor, de esa alegría que siempre, misteriosamente, emana de todo aquello que se ha construido con el sentimiento de la belleza, de la gracia, de la armonía, para que no se consuma rápidamente, sino que perdure y deje semillas en el corazón y en la imaginación de los hombres. ^[2]

Cómo logra Goffredo Godi mantener inalterada esta gran luz que genera la transparencia del mundo, es un enigma característico de lírico puro e intransigente, en estos tiempos en los que nos invaden grandes y atemorizantes sombras y el mundo se ha vuelto malditamente opaco. ^[1]

Dario Micacchi, extraído de los catálogos:

“Il mondo in piena luce”, Nápoles, 1983^[1]

“La vittoria sul sole”, Roma, 1985^[2]



1969 - *Gli innamorati*



1969 - *Il sospetto*



1970 - *La gelosia*



1970 - *Lo sgomento*

Amenudo constatamos que los balances históricos-críticos del arte del siglo XX, en los aspectos que hemos planteado hasta ahora, son provisionales e insuficientes, que necesitan una comprobación. Y esto no tanto respecto a los protagonistas, que han recibido sustancialmente su adecuada colocación, sino más bien en lo relativo a las figuras que acompañan a los grandes, a las que se ha robado seguramente alguna notoriedad y aún deben ser indemnizadas por las muchas ofensas y desatenciones acarreadas.

Goffredo Godi pertenece a este último grupo: "petit maître", como ha sido reiterada y acreditadamente reconocido, goza de una fama pública bastante menor de la que se merece. Es cierto, el pintor (de la quinta de los años veinte) ha tenido importantes expositores, desde Carlo Barbieri hasta Dario Micacchi, pasando por Franco Simongini y Riccardo Notte; también ha tenido la suerte de llamar la atención del gran Arcangeli, ha expuesto en las más importantes muestras nacionales, comenzando por las Cuadrienes e incluso ha vendido alguna obra en el extranjero; pero, realmente, no le ha favorecido su discreción y esa especie de carácter pudoroso, así como tampoco esa cierta calma o indolencia meridional que, en realidad, no es una in-

dolencia propiamente dicha, pues Godi trabaja con constancia y esfuerzo, pues solo le interesa la pintura y no la promoción de sí mismo, de sus cuadros ni, podríamos decir, el mercado.

Vivió mucho tiempo sobre las laderas del Vesubio, fascinado desde pequeño por la pintura de Crisconio (más precisamente, por la visión de Crisconio que pintaba "en plein air" con lienzo, caballete, paleta y caja de colores), alumno de la escuela de grabado sobre Coral de Giuseppe Palomba, discípulo de Cammarano; Godi, finalmente, después de la guerra y el cautiverio, fue un no muy joven pero hábil alumno de Emilio Notte en la Academia de Nápoles, muy apreciado por su maestro. Se evocan estos datos no para interferir con los registros biográficos, sino para indicar cómo el mundo pictórico de Godi está vitalmente atrapado en el cepo del arte napolitano desde los primeros treinta años del siglo XX. La urgencia por pintar la realidad, la predilección temática por los paisajes y, últimamente, por aquellos marinos, el gusto por una frescura cromática, por una solidaridad serena y quieta, algunas veces hasta encantadora (quizás, mirándolo bien, surge aquí la extrema adquisición de la realidad de la tradición "posillipista", al igual que las raíces de la superación de una mera vocación por el

naturalismo) constituyen otras muchas señales de este arraigo partenopeo.

Qué otra cosa, específicamente, puede encerrarse en la fórmula de un “cézannismo” filtrado a través de la más humoral y sanguínea actitud de Notte. Y, sin embargo, apenas se profundiza en la vicisitud de Godi, las cosas se configuran más complejas: este pintor, aparentemente tan calmo y exuberante, ha conocido sus inquietudes así como sus múltiples y vitales curiosidades intelectuales.

Pasando por alto los primeros exordios de la adolescencia en el clima y las entonaciones lingüísticas del segundo Futurismo (con toda probabilidad adoptado sobre la base de un ingenuo entusiasmo por lo nuevo), hay que recordar en su itinerario artístico una década más próxima de experiencia abstracta, bastante importante para la adquisición de un lenguaje sintético y constructivo, que ha conocido, por parte del artista, la cima de adhesión en sus lienzos de los años ochenta y noventa, para refluir en una mayor adhesión a la realidad fenoménica, orientada a una definición del detalle, a una pintura más descriptiva en conclusión, en las obras más recientes.

Y después se hablaba de la curiosidad; los ulteriores ecos e influjos, también estos fundamentales: la composición de tonos de Melli y un poco de toda la herencia, situada en un contexto histórico y en los resultados extremos aún hoy operantes, de la Escuela Romana (Godi se trasladó a la capital a comienzos de los años setenta); esa construcción del cuadro pincelada sobre pince-

lada, tono sobre tono: verde sobre verde, ocre sobre ocre (si observamos con atención un cuadro de Godi, nos sorprenderíamos de la cantidad de tonalidades verde y ocre que existen en la naturaleza – y en la pintura).

Nuestro artista se enfrenta al lienzo con ímpetu, sin que medie el dibujo; es el color el que define las formas, devolviendo el impacto visual y emocional de la impresión retiniana. Resulta espontáneo que en un contexto contemporáneo, una pintura de este estilo se coloque sobre la línea límite entre figuración e informalismo: se ve así el eco de Fausto Pirandello, especialmente en las figuras de bañistas y, sobre todo, el de Morlotti en los paisajes; por lo demás, también la pincelada de Godi revela su propia, a veces detectada, consistencia material.

Es una circunstancia muy peculiar que en los paisajes – especialmente en aquellos de resolución mayormente sintética - aparezcan “salpicados, aquí y allá, de misteriosos signos, escondidos como camaleones entre las hojas”, tal y como ha escrito con feliz intuición Gino Agnese. Y aquí, sin duda – en el zigzaguear de la pincelada rápida, sintética, constructiva que aparenta ser casual pero que, en cambio, es sumamente coherente y necesaria – se puede distinguir el más reconocible y duradero influjo de la ya lejana vicisitud abstracta y, con toda probabilidad, el aspecto más estimulante de la pintura de Goffredo Godi.

Carlo Fabrizio Carli, del catálogo
“*Superamento lirico del naturalismo*”, Nápoles, 2002



1962 - *Notte di festa*



1965 - *Ballerine e musicanti*



1967 - *Figure in movimento*



1975 - *Figure danzanti*



1944 - *Placco*



1945 - *Paverani*



1945 - *Ritratto di commilitone*



1954 - *La pausa nell'officina*

Über die unmittelbarkeit Godis

Ich möchte sofort über meinen Eindruck sprechen. Es scheint mir, dass ein jeder, der für einen Moment seinem alltäglichen Umfeld entzogen wird – diesem Kontakt mit der drängenden Zudringlichkeit der Gegenstände und „Tätigkeiten“, in deren Netzwerk der Alltag uns unerbittlich gefangen hält – und der vor die Gemälde Godis gestellt wird, vor dessen kleinen Leinwänden mit den lebhaften Farben, die die Welt synthetisch darstellen – Landschaften, Menschen und Gegenständen: Beispiele der Natur – sich einem gewissen Gefühl der Verzauberung nicht entziehen kann. Man verspürt Überraschung, Verwunderung und sofort danach etwas Geheimnisvolles, das uns einzufangen weiß, uns in einer anderen Vision, einem anderen Gedanken gefangen nimmt. Genau das geschieht stets, wenn man vor Kunstwerken steht, egal welche Auffassung und Ausführung diesen zugrunde liegt: von den abstraktesten oder am stärksten konzeptuellen Kunstwerken bis hin zu denen, die das genaue Gegenteil darstellen, wie die Gemälde Godis, die sich eher der Erkennbarkeit der sichtbaren Welt, die uns umgibt, annähern; aber unter der Bedingung, dass sie das gewisse Etwas besitzen, das wir Kunst nennen und das imstande ist, uns in eine symbolische und imagi-

näre Erfahrungsdimension zu versetzen. Die in dieser Vernissage ausgestellten Gemälde repräsentieren die Themen, die dem Meister am Herzen liegen, gut. Wir sehen vor allem Landschaften, dann Stillleben und Darstellungen von Menschen in der Natur. Es gibt aber auch zwei Gemälde, in denen die Gestalten einem Abstraktionsprozess unterzogen wurden, der die Entstehung dynamischer Verschlingungen ermöglichte. Bereits dieser Aspekt, der in der Tätigkeit Godis quantitativ zweitrangig ist, aber trotzdem dokumentiert werden sollte, suggeriert, dass die Entstehung seiner Ausdrucksweise mehrschichtiger ist, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Aber auch eine aufmerksame Betrachtung der Gesamtheit seiner Werke kann nicht umhin, den Betrachter zur Hinterfragung der scheinbaren Einfachheit der Ausdrucksweise, derer diese sich bedienen, anzuregen.

Tatsache ist, dass die Unmittelbarkeit, mit der die Gemälde Godis den Betrachter erreichen, täuscht. Die Unmittelbarkeit der Wirkung fasziniert, nimmt für sich ein und erfreut; und die Gesamtheit verbirgt die Ausdrucksweise, die diese Wirkungen auslöst. Es ist interessant, dass vor Jahren ein Kunstabexperte wie Simongini, der für das nationale

Fernsehen viele Interviews mit Künstlern filmte, wodurch er imstande war, den Hintergrund der Suche nach Ausdruckskraft eines jeden zu zeigen und verständlich zu machen, eine Ausstellung Godis in Rom mit einem Text einleitete, in dem er zwei offensichtlich widersprüchliche Eigenschaften beobachtete. In der Tat betrachtete er Godi mit raffinierter Einfühlksamkeit als eine Figur des großartigen Schweizer Schriftstellers Robert Walser, dem „eifrigen Wanderer, Liebhaber der Natur“ des frühen 20. Jahrhunderts. „Auch Walser“, so sagt Somingini, „Sohn der Unruhe und Melancholie, liebte die Ruhe, die tiefe Stille der Seele, die Unveränderlichkeit der Natur, die Stabilität der Dinge“. Abschließend schrieb er folgende Worte: „Die Malerei Godis, die scheinbar so beruhigend und idyllisch ist, verbirgt Unruhe, Aufregung und Besessenheit, so als wäre all die vom sommerlichen Licht angestrahlte Schönheit prekär, stünde kurz vor dem Verschwinden und verstecke in ihren Windungen den Samen der Zerstörung“.

Um die Komplexität, die in der Unmittelbarkeit der Ausdrucksweise und Darstellung der Sprache Godis liegt zu untermauern, möchte ich ein weiteres Beispiel und ein weiteres Indiz anführen. Zu Beginn der Kunstausstellung anlässlich der Quadriennale von Rom in der Villa Carpegna, somit genau zu Beginn einer Ausstellung von Werken der radikalsten Kunst der Forschung, befindet sich eine Vedute Godis.

Seine mimetische Landschaftsmalerei beißt sich selbstverständlich etwas mit einem Ort, an dem sowohl von den traditionellen Formen als auch von den traditionellen Techniken abweichende Werke vorherrschen, es ist aber spürbar, dass sie dem Vergleich

gewachsen ist. Das bedeutet, dass die Ausdrucksweise Godis bei einer genauen Prüfung zeigt, dass sie auf einer Zeichenstruktur beruht, die über eine eigene autonome Ausdruckskraft verfügt, die imstande ist, die schwierige gegenwärtige Aufgabenstellung an die Kunst, ein traditionell realistisches Bild von sich zu geben, zu erfüllen. Dessen war sich zweifellos der Vorsitzende der Quadriennale, Gino Agnese, zeitgenössischer Kunstkennner und -forscher insbesondere des Futurismus und seit jeher Liebhaber und aufmerksamer Anhänger der Malerei Godis, der das Gemälde hatte erwerben und in der Sammlung ausstellen wollen, bewusst.

Die Bilder der heutigen Realität erreichen uns über die technischen Medien und überfluten uns. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts waren Impressionismus und Symbolismus die hauptsächlichen Fluchtwege gegenüber sich immer mehr durchsetzenden Bildes, das mit dem finanziellen Warenwert und dem Kommunikationssystem der Industriegesellschaft eng verbunden war. Die mimetische künstlerische Darstellung Godis muss sich mit dieser verlockenden Kopie der Welt auseinandersetzen, die vor allem von den gedruckten Bildern angeboten wird, denen es in einer gewissen Weise gelingt, im zeitgenössischen Menschen einen ästhetischen Filter der visuellen Wahrnehmung der Umwelt, in der wir leben, vorzuprägen. In der Tat muss sich die Ausdrucksweise Godis einerseits mit der Abstraktion auseinandersetzen, andererseits konkurriert sie tatsächlich auch mit den Reizen des von den Medien erzeugten Bildes.

Der Abstraktion steht die „lebhafte“ Unmittelbarkeit der Dinge und der Natur gegenüber. Wenn

die Abstraktion in ihrer anikonischen Überarbeitung der Welt Wirkungen von großer und origineller ästhetischer Qualität erzielen kann, dann erwecken die Boote und das Meer, die Bäume und die Berge, die auf dem Tisch stehenden Gegenstände und Naturprodukte, die wir in den Bildern Godis sehen, in uns die lebhafte und konkrete Welterfahrung. In diesem „Naturalismus“ gibt es für die raffinierte Deklination der reinen Zeichen der Malerei und sicherlich auch für die Verinnerlichung des Lebens weniger Spielraum, sondern der Reiz der unmittelbaren Gegenwart der Räume und Dinge der Realität erobert den Betrachter und erzielt in der Dimension der zeitgenössischen Kunst ein sehr bedeutendes Ergebnis: Sie entzieht das Werk der „künstlerischen“ Betrachtung, d.h. der rein ästhetischen Diskussion über die Formen. Die Bilder Godis ziehen die Aufmerksamkeit auf sich und lösen Emotionen für das aus, was sie unmittelbar darstellen. Wie bereits gesagt, bleibt das Niveau des „wie“ sie es zeigen, zweitrangig. Hinsichtlich des Werbebildes dagegen, und allgemeiner gesagt, im Hinblick auf das Bild als Ware, scheinen die Darstellungen Godis dank eines zweifachen Vorgangs ihre Bedeutung zu haben: Sie akzeptieren es gewissermaßen, mit diesen auf einer Ebene der Offensichtlichkeit zu konkurrieren, denn es sind Darstellungen, die sich nicht vor der Aufgabe scheuen, die Dinge, die Figuren und die Welt zu zeigen. Da ist die Einfachheit der Vision, die an seine Werken annähert und diese einer unmittelbaren Kommunikation fähig macht. Andererseits unterscheiden sie sich vom Bild als Ware. Der Unterschied entsteht im Inneren der Malerei: durch das schnelle Auftragen der Farbe, durch die Art, an-

hand der Godi die Darstellungsebenen konstruiert, durch die der Loslösung der Bildeinheit, die er dort mit der Farbe verwirklicht.

Denn wenn wir seine Bilder aufmerksamer betrachten, bemerken wir sofort, dass die angenehme Unmittelbarkeit der Rückgabe der visuellen Wahrnehmung durch ein Verfahren des Auftragens der Farbe erzielt wird – und folglich mittels der Ebenen, aus deren Gesamtheit der Betrachter die Realität ableitet – das mit der abstrakten Ausdrucksweise Ähnlichkeit besitzt. Die Besonderheit der Malerei Godis besteht in der einzigartigen Zusammenfassung von Wirklichkeit und Abstraktion. Die Abstraktion dient der Erzeugung eines Eindrucks der Unmittelbarkeit, der sich nicht nur der Wiedererkennbarkeit der Dinge bedient, sondern auch durch die Unterschiede zwischen den Ebenen, durch die durch die Farben und ihre Farbtöne in der Szenerie verursachten Schnitte, und durch die Bewegung entsteht, die das Auge vollziehen muss, um aus der Gesamtheit der visuellen Wahrnehmungen die eine oder andere Form zu identifizieren und auf diese Weise, dank der sich daraus ergebenden Fokussierungen, die Details des dargestellten Wirklichkeitausschnitts zu erkennen.

Die scheinbare Einfachheit der Ausdrucksweise Godis beruht auf einem besonderen Gebrauch der abstrakten Interpretation, der die Einfachheit des Auftragens der Farbe und ihre fragmentarische Struktur wieder herstellt, um mimetische Effekte mit einer intensiveren und unmittelbareren Wirkung zu erhalten. Betrachtet man ein beliebiges Werk der Ausstellung, z.B. „*Barche di Pescatori*“, stellt man fest, dass die Darstellungskraft des Bildes eben durch diesen fragmentarischen Aufbau in

Farbebenen sowohl der Räume als auch der darin verteilten Gegenstände, als auch der Natur in ihrer Gesamtheit, entsteht. Die lebhafte Unmittelbarkeit der Hintergrundszene ist nicht auf die einfache Wiedererkennbarkeit der verschiedenen dargestellten Motive zurückzuführen, sondern auf die sich schnell vollziehende Synthese der unterschiedlichen Farbebenen, auf deren Grundlage Godi die Darstellung verwirklicht. Diese Zeichenstruktur, die demjenigen verborgen bleibt, der sich nur von der darstellenden Wirkung einfangen lässt, ist es, die den Darstellungen Godis ihre glückselige Stimmung verleiht, die, wie Simongini beobachtete, in sich sowohl des Gefühl des Ewigen als auch die Vorahnung des Endes beinhaltet.

Vom kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt gesehen würde ich sagen, dass der „erregte Naturalismus“ der Malerei Godis sich sowohl vom impressionistischen als auch vom expressionistischen Stil unterscheidet. Von Ersterem, da seine Malerei sich nicht der optischen Synthese der Farben bedient. Die visuelle Unmittelbarkeit ihrer wesentlichen und lebhaften Formen entsteht durch die synthetischen Verbindungen, die sich zwischen den unterschiedlichen Farbebenen etablieren, ohne jemals Verschmelzungslösungen zu erreichen. Auch die bespielhafte Bezugnahme auf Cézanne ist unangebracht, denn die Gemälde Godis sind durch die intensive Betonung der Details der Vedute gekennzeichnet. Wenn man z.B. das Stillleben aus dem Jahr 2006 betrachtet, wird man sofort durch die zur Darstellung der Früchte und des Gemüses verwendeten Farbkontraste an die Wahrnehmung ihrer Existenz erinnert. Man könnte daher von einer expressionistischen

Tendenz in seiner Malerei ausgehen. Bei einem Vergleich mit Soutine stellt man allerdings fest, dass die Subjektivität, mit der Godi an seine Motive herangeht, nichts mit der Absicht zu tun hat, diese durch und durch mit der Vehemenz eines inneren Pathos zu verdrehen. Seine Darstellungen lassen eine Vibration, ich würde sagen ein existenzielles Erzittern, verspüren. Aber es geht um etwas ganz anderes als die Rolle, die die Kundgebung der Innerlichkeit im Allgemeinen im Expressionismus spielt.

Godi erhielt eine gute künstlerische Ausbildung. Er lebte als Junge in Ercolano, in der Nähe von Neapel, und hat im Rahmen seiner jugendlichen Berufung zur Malerei sofort die noch heute sehr lebendige Tradition des 19. Jahrhunderts der Darstellung im Freien aufgesogen, die in Marco de Gregorio eben in Ercolano einen außerordentlichen Vertreter hatte. Wir wissen, dass er am *Porto del Granatello* einem der wichtigsten Vertreter des Naturalismus des frühen 20. Jahrhunderts begegnete, Luigi Crisconio, der auf diese Tradition Bezug nahm, und dass er in den 30er Jahren die bedeutende Schule für Koralengravur „Maria José del Belgio“ in Torre del Greco besuchte. Immacolata Marino hat dem Meister seine Magisterarbeit gewidmet, in der er sehr detailliert den Werdegang Godis und seine Beziehung zum künstlerischen Umfeld Neapels beschreibt und er hat dieses wertvolle Wissen auch auf einer ihm gewidmeten Internetseite veröffentlicht.

Unter den wenigen Werken aus seiner frühen Schaffensphase, die gerettet werden konnten, sticht ein stark plastisch modelliertes Werk hervor, das durch eine sichere Konstruktion der Ebenen mittels der Helldunkelmalerei entstand. Ich denke vor al-

lem an die Portraits des Vaters (1941) und der Mutter (1945) des Künstlers. Nachdem er aus dem Krieg zurückgekehrt war, schrieb er sich 1946 an der Akademie der Schönen Künste in Neapel ein, an der er die Lehrveranstaltungen des in Italien sehr bedeutenden Künstlers Emilio Nottes, der auch direkt die Epoche des Futurismus miterlebt hatte, besuchte. Seine Bilder zeigen daraufhin sofort eine neue Ordnung, bei der die Farben auf den verschiedenen Ebenen zum konstruktiven Bestandteil der Szenerie werden.

Ich glaube, Godi war Godi von diesem Augenblick an. Seine Malerei ordnete sich bereits Ende der vierziger Jahre aufgrund ihrer tiefgehenden Berufung in das Spiel der Farbbebenen und der Farbtonbeziehungen ein. Godi nahm auf die Realität Bezug und versuchte, mit Kraft und Reinheit der Pinselstriche die Gesamtheit der Sinneseindrücke zu vermitteln. Aber die Lehren Nottes, der imstande war, die Persönlichkeit seiner Schüler auf deren eigenem Weg reifen zu lassen, und der dank dieser Fähigkeit in Neapel viele und sehr unterschiedliche Künstler ausbildete, spielten sicherlich eine Schlüsselrolle bei der Vermittlung der Lehre von der Konstruktivität der Farbe an den jungen Godi, die auf Cézanne zurückgeht, den er sich selbst zutiefst zu Eigen gemacht hatte und den er später in abstrakten Lösungen umgestaltete. Und ein weiterer Umstand muss beachtet werden. Im Jahr 1952 wird Godi, dank der Bemühungen Nottes, zum Assistenten von Domenico Spinosa, der am Kunstgymnasium unterrichtete. Er wird dieser Aufgabe drei Jahre lang nachkommen, dann wechselt Spinosa an die Akademie über und Godi wird Lehrer am Gymnasium für Kunst, zuerst

in Neapel, später, ab 1970, in Rom. Genau zum selben Zeitpunkt, zu Beginn der fünfziger Jahre, begann er mit seinen extremen und charakteristischen Forschungen hinsichtlich der Darstellung der Bilder und der Gegenstände (vorwiegend Gegenstände der häuslichen Umgebung) mittels der Farbmaterie. Ein künstlerisch äußerst sensibler Weg zur Erfahrung mit dem Informellen. Nun sind mein Eindruck und meine Vermutung, dass beim Aufbau der Ebenen Godis etwas von dem Gefühl der Zärtlichkeit und Lebenskraft der Farbe-Materie, das Spinosa begleitete, auf den jungen Künstler übergegangen ist und zu einer Errungenschaft wurde, die die kontinuierliche Entwicklung seiner Ausdruckweise begleitete. Betrachten wir die Art und Weise, mit der Godi die Farbe aufträgt, und mittels welcher die Darstellungsebenen entstehen, werden die mit erkennbaren Bewegungen rasch aufgetragenen Pinselstriche deutlich, die bei der Entstehung jener Aufeinanderfolge von Unterschieden und Unbeständigenheiten der Gemäldestruktur, die der Betrachtung Unmittelbarkeit und Lebhaftigkeit verleihen, eine gewisse Rolle spielen. Nun, diese interne Bewegung der Malerei, auf die auch zu einem Großteil der vibrierende Eindruck zurückzuführen ist, den die Bilder Godis vermitteln, scheint mir etwas von dem typischerweise in informeller Form ausgedrückten Existentialismus zu besitzen, der auch der Ausdrucksweise von Spinosa zu eigen ist. Beruht der Zauber des Realismus Godis nicht vielleicht genau auf der Leichtigkeit, mit der sich seine Zeichen zusammensetzen und ihre Zugehörigkeit zum normalen Leben der malerischen Materie, die unmittelbar beim schnellen Auftragen der Farbschichten deutlich wird, unter Beweis stellen?

Beobachten wir Godi beim Malen. Betrachten wir die Fotografien, die ihn von seinen ganz jungen Jahren bis heute zeigen, mit diesem offenen Gesichtsausdruck, der uns das Glück verrät, das Leben so zu sehen und so daran teilzuhaben. Was zeigen uns seine Veduten? Was wollte er uns mitteilen, als er betrachtete und malte, und abermals, stets mit dem Pinsel in der Hand, betrachtete? Simongini hat es bereits gesagt. Auch ich versuche, es auszudrücken.

Dieses verzauberte Lächeln Godis deutet nicht auf eine Malerei hin, die sich im Gefühl ergießt, nicht einmal auf eine distanzierte Beobachtung. Mit diesen Worten hat er sein Profil als naturgetreuer Maler umrissen: „Ich ziehe es vor, der Natur nach zu malen, denn das gibt mir die Möglichkeit, die Rhythmen zu analysieren, zu entdecken und hervorzuheben, die die Natur verbirgt und die dem Menschen, der diese unbewusst aufnimmt, lyrische Substanzen zur Verfügung stellen, die imstande sind, dessen Geist bis zur Bildung des persönlichen Bewusstseins zu stärken“. Die Rhythmen also. Und hier finden wir in der Tat die aus seinem Naturalismus hervorgehende Vibration, die jeder Kritiker in seiner Arbeit wahrnahm und die Bewegung der Ebenen, die offensichtlich für die Darstellung grundlegend ist. Es geht nicht darum, eine einfühlsame Beziehung zur Natur darzustellen, also einen Teil der Spiritualität des Gegenstandes, die aus dem Vergleich mit der Natur hervorgeht und auf diese reflektiert wird, zu projizieren. Die Vedute Godis entspricht nicht der Friedrichs. Und dennoch möchte der Künstler einen Teil der Welt, die er betrachtet, erfassen, einen Teil des Lebens, das sich in ihr ver-

birgt, unter der Oberfläche der Dinge, unter der Mensch Nahrung für sich finden kann, denn auch er ist ein Teil dieses Lebens. Es handelt sich also um eine Vedutenmalerei, der eine Motivation und ein geistlicher Leitfaden zugrunde liegt, bei der man sich aber darüber im Klaren ist, ‚sehend‘ suchen zu müssen, ohne sich zu stark den Motiven anzunähern, um kein subjektives Gefühl aufkommen zu lassen, und bei der man sich ebenso wenig zu weit von den Motiven entfernen darf, um nicht den menschlichen Sinn der Beobachtung zu verlieren. Ich habe den Eindruck, dass Godi, der Teil dieser Erfahrung und dieser Kultur ist, die den Krieg miterlebt hat und die davon geprägt wurde, sich darüber bewusst war, dass die Existenz vor dem Sein kommt, dass die Menschwerdung nur über die Pfade der Existenz erfolgen kann und dass demzufolge der Nährboden des ewigen Bestehens der Natur und der Nährboden, den dieses Gefühl darstellen kann, nur mittels der Bewusstwerdung, dass alles dem Werden „ausgesetzt“ ist, ausgeschöpft werden können.

Überträgt man diese Erfahrung auf die Malerei, erscheint es mir, dass dieser Kontakt mit der Vitalität der Farbe-Materie, d.h. diese Assimilierung eines in die Vermittlung der lebhaften Unmittelbarkeit der Vedute umgestalteten Wesens des Informellen, die andere Seite ihres „existenzialistischen“ Ursprungs - aus Lebenserfahrung - darstellt.

Stefano Gallo

*Professor für Zeitgenössische Kunstgeschichte
an der Universität von Rom „Tor Vergata“*

Ein sanfter und nachgiebiger Mann, der vorübergeht, fast ein Fremder, am Horizont der großen zwölfstöckigen Gebäude aus Eisen und Stahlbeton, in einem neuen Viertel an der Via Tiburtina. Godi hat einen leichten Gang, die Flügel eines Engels, der zu uns heruntergestiegen ist, um zu dienen, zu betrachten, zu lernen, nichts zu erbitten, sondern nur, um den sonnigen Odem von Freiheit und Poesie zu schenken. Meine Worte sind keine Rhetorik für einen Maler-Freund (denn er ist ein Maler, der seine Dimension der Realität zum Ausdruck bringt, vor allem aber ist er Freund derer, die seine Bilder betrachten).

Es handelt sich um eine etwas ungebräuchliche Malerei im heutigen Kunstpanorama, eben aufgrund ihrer unbeschwerten Vergesslichkeit aller Dinge, und da ich den Künstler kenne, habe ich ihn mit einer Figur des bedeutenden Schweizer Schriftstellers des frühen 20. Jahrhunderts Robert Walser verglichen, dem wehrlosen Dichter, ausdauernden Wanderer, Liebhaber der Natur (dort, wo die göttliche Gegenwart entsprang), denn für ihn „erinnert“ eine Landschaft „an das Herz aller Landschaften“; während er seine ernsteren Gespräche mit den Bäumen führte, sagte er: „Das Gesicht der

Erde ist immer dasselbe, sie legt sich Masken an, und nimmt diese wieder ab“. Auch Walser, Sohn der Unruhe und der Wehmut, liebte die Ruhe, die tiefe Stille der Seele, die Unveränderlichkeit der Natur, die Stabilität der Dinge.

Goffredo Godi scheint der komplexeren Realität zu entfliehen, ich sehe ihn auf der Flucht zur Loslösung von den Menschen. Jetzt, da in seiner Seele Verzicht und Annulierung der Dinge vorherrschen, macht er sich zum Diener und Landstreicher, um mehr im Abseits zu leben. Kann man Godi in Bezug auf seine Bilder als traditionellen Maler definieren? Seine Landschaften gehören gewiss zu einer Kultur, die – auch wenn sie nicht unbedingt neapolitanisch ist - sicherlich in Bezug auf die Meister (um zwei Namen zu nennen) Cézanne und Morlotti aktualisiert ist. Die Biografie Godis informiert uns darüber, dass er in Neapel bei Emilio Notte studierte und die Ateliers von Malern wie Crisconio und Ciardo besuchte, aber auch seine mehr als zehnjährige kollaterale und diskrete Erfahrung im abstrakten Bereich muss hervorgehoben werden.

Im Rahmen seiner neuen Ausstellungen stellt Godi uns jetzt seine Geheimsprache vor, seine Hieroglyphen

der Natur, seine geistige Geographie: Unter dem von der süditalienischen Sonne geblendetem Grün hält er seine stumme Rebellion gegen eine gewisse laute und chaotische Welt von heute versteckt. Wenn man aufmerksam die Struktur seiner Pinselstriche betrachtet, die sicher nicht traditionell ist, entdeckt man, dass er dem Rhythmus eines ganz persönlichen Codes folgt - Zick-Zack-Linien, Linien in Form von Pfeilen, in Form von statistischen Diagrammen, mit repetitiven Bewegungen oder mit vielen Kreisen, mit Schnörkeln, mit einem präzisen Alphabet: Massenmedien, Fernsehen, Fotografie, bombardieren uns täglich mit Informationen, Augen die sich blitzartig und quälend über unserem Leben öffnen und schließen.

Die Malerei Godis, die so beruhigend und idyllisch anmutet, verbirgt Beunruhigung, Zittern und Besessenheit, so als wäre all die vom sommerlichen Licht angestrahlte Schönheit prekär, dem Ende nahe, und verstecke in ihren Windungen den Samen der Zerstörung.

Und Godi sucht auch Weiterhin in der Malerei eine Art der persönlichen Therapie, einen ruhigen Ort, an man sich verstecken, sich tarnen und mit den Blättern und Bäumen sprechen kann.

Franco Simongini, aus dem Katalog
„I geroglifici della natura“, Rom 1993



1992 - *Il ciclista*



1980 - *Ritratto*



2008 - *Ciampi*

Es mag zwar leicht ironisch erscheinen, aber es ist die franziskanische und dichterische Bescheidenheit Goffredo Godis, dieses Malers, der wählt, in der dritten, vierten oder fünften Reihe Platz zu nehmen, auch wenn ihm für seine vom Licht überfluteten Landschaften, für seine gefühlvollen Portraits, für gewisse Blumen, die sich glücklich seiner Palette anbieten, ein Ehrenplatz gebühren würde. Aber das ist Godi: ein Mann, der mit seinem kleinen Boot auf dem großen stürmischen Meer der Kunst segelt, die Küsten der Tradition kreuzt, sich manchmal ins Unbekannte, jenseits des Horizonts, vorwagt und nie auf seine Kollegen neidisch ist, die dasselbe Meer durchqueren und ihn hochnäsig von dem einen oder anderen Ozeandampfer von oben herab grüßen.^[1]

Goffredo Godi kommt aus einer Ferne, die sich in Bezug auf Orte oder Zeiten weitgehend auf den Seiten des Romans „La provincia addormentata“ aus dem Jahr 1949, der Michele Prisco zum Ruhm verhalf, widerspiegelt. Dieselben Schauplätze am Vesuv, dieselben dreißiger Jahre. Aber während die Figuren des verstorbenen Priscos sich in der Atmosphäre des Kleinbürgertums bewegen, tauchen die Erinnerungen Godis in die Zuneigung, in die alltäglichen Sorge, in die Freude verschiedener Personen ein; Arbeiter,

kleine Handwerker, Straßenhändler, Tagelöhner. Auf den Buchseiten Priscos entdeckt man die stets im Halbdunkel liegenden „guten Salons“ mit durch Bezüge geschützten Sesselchen. Und wenn Godi hingegen von seiner Jugend oder Kindheit erzählt, dann erscheinen aus dieser Ferne Bilder von armen und traurigen Häusern, von Gassen und von stolzen Figuren, die fähig sind, sich mutig gegen den Konformismus aufzulehnen; und Bilder von im Wind der Goldenen Meile in Richtung Neapel rasselnden Straßenbahnen.

Die Kinder einer Armut, die um Würde bemüht war, wurden damals schon früh arbeiten geschickt. Oder besser gesagt zur „fatica“, zur Mühe. Die Glückspilze unter ihnen schauten den Handwerkern ihr Handwerk ab, Tag für Tag, Stunde um Stunde. Godi, in kurzen Hosen, schaute es einem Künstler ab, der in Paris gewesen war, sich aber bald zwischen den Hyperbeln der *Ville Lumière* verloren fühlte und nach Neapel zurückkehrte: Luigi Crisconio.

Die sogenannte Nachahmung erfolgte in der Hafengegend von Granatello, in der Crisconio malen ging, und der Junge Goffredo Godi ihn entdeckte und ihn einige Morgen beobachtete. Mehr als die von Crisconio gemalten Landschaften beobachtete Goffredo, wie er die Pinsel handhabte, die Art und Weise,

wie er die Farben mischte, vor allem aber das Kästchen des Malers, ein wahrer Schrein voller Wunderdinger, aus dem Crisconio die Leinwand, die Palette, Farben, Pinsel, Lösungsmittel und alles was er benötigte, holte und diese Gegenstände anschließend wieder darin verschwinden ließ. Er nahm mit den Augen Maß, prägte sich die Aufteilung der Fächer ein, beobachtete alles genau und baute sich wenige Tage später ein eigenes Malerkästchen, das identisch war. Und so stürzte Godi sich mit kurzen Hosen in das Abenteuer, das ihn heute noch jung und voller Energie hält. [2]

Die Malerei dieses zurückhaltenden *Petit Maître* (wie Carlo Barbieri ihn definierte) ist bei einer kleinen Galaxie von Sammlern, gegenüber denen er stets eine liebevolle Dankbarkeit bewahrte, beliebt und begehrt. Gleichzeitig aber ist sie nur ein Rest an Erinnerung, so beansprucht wird Godi von seiner Malerei, die ihn vom Entwurf bis zur Ausführung vollkommen und aussichtslos gefangen hält; so verloren, wie er hinter seiner Staffelei ist, egal ob es sich um eine Maler- oder Reisestaffelei handelt; so besessen wie er von der Leidenschaft für das Malen ist, die ihm keine Pause vergönnt und ihn zur üblichen und immer neuen Begegnung mit der Natur ruft, dieser anscheinend dreisten Dame, die aber in Wirklichkeit auf ihre wertvolle, aus Rhythmen und geometrischen Formen bestehende Schönheit, die sich zwischen den Zweigen oder zwischen den Felsen, zwischen den Blütenblättern einer Rose oder zwischen den Ungewissheiten eines Horizonts entpuppt, eifersüchtig ist. [3]

In der Tat hatte Godi nie Zeit und Lust ein Archiv anzulegen, und das, was er aufbewahrt (Kataloge, Fotografien, Zeitungsausschnitte, Namen, Adressen) wurde vom Zufall oder von einem fürsorglichen Familienmitglied beiseitegelegt. Er erfuhr beispielsweise rein zufällig, dass Sonia Delaunay

1976 seine in der Galerie von Fiamma Vigo in Venedig ausgestellten Landschaften pries, und er hätte nie erfahren, dass zwei Meister der Kunstkritik des 20. Jahrhunderts über eine seiner Landschaften redeten, die in Venedig auf der Biennale ausgestellt werden sollte, wenn ich es ihm nicht erzählt hätte, als ich zufällig einen Verweis auf dieses Interesse in einem Buch fand (Carteggio Longhi-Pallucchini, Edizioni Charta, Milano, 1999, S. 326). [2]

Ein bescheidenes, zurückgezogenes und glückliches Leben; und übersät von wertvollen Gelegenheiten, die er unglaublicherweise versäumt hat. Godi wurde 1956 zur Quadriennale in Rom eingeladen und sah, wie eine amerikanische Galerie seine Landschaft „Il Bosco di Portici“ erwarb. „Salomons“ und „World House“ des berühmten Herrn Mayer schreiben aus New York, um mit ihm Kontakt aufzunehmen und bitten um Photographien anderer Werke. Dieser Kontakt verliert sich jedoch in einem Wirbel von Verspätungen, verlorenen Briefen, Übersetzungsmissverständnissen oder einfachen Versäumnissen. Und dort, auf der Quadriennale, wird genau das Bild „Bosco di Portici“, das sich jetzt wer weiß wo in Amerika befindet, von einem großen Kritiker, Francesco Arcangeli, entdeckt, der sich schriftlich an die Nummer Eins der Kritiker jener Zeit, Robert Longhi, wendet, damit dieser Godi zur Biennale von Venedig einladen möge. Im Mittelpunkt all dieser Aufmerksamkeit steht Godi, der weder Arcangeli noch Longhi, die sich tausend Meilen von seiner arbeitsamen Abschiedenheit entfernt befinden, kennenlernte. [3]

Godi ist Einer, der an den Ufern des Flusses zurückgeblieben ist, der die schreiende Menge der Maler, Bildhauer, Kritiker, Galeristen und Geschäftemacher, die nach Berühmtheit suchen, mit

sich fort reißt. Er hält sich abseits, dieser glückliche Candide, der sich der Malerei gewidmet hat. Seine freudigen Schlachten – im Atelier oder oft genug im Naturszenario – lassen ihm keine Zeit, sich der Technik des Erfolgs zu widmen.^[2]

Godi unterrichtete viele Jahre lang; trotzdem betrachtet er sich als Student der Schönen Künste des Studienganges Malerei. Er wartet darauf, dass die Sonne aufgeht, dass der Tag anbricht, um mit den Gedanken, mit denen er am Abend eingeschlafen ist, die er wieder verwirft oder zulässt, zu experimentieren. „Und wenn ich die Perspektive korrigiere? Aber nein, ich könnte das Bild so lassen, wie es ist, denn es ist mehr als beendet. Oder, ich könnte auch nur diesen Farbton betonen und diese perspektivische Verkürzung verkleinern. Aber nur, wenn das Wetter nicht schlechter wird, aber nur wenn der Schatten nicht länger wird oder eine Wolke mir einen Strich durch die Rechnung macht“. Einige der schönsten Landschaften Goffredo Godis – wie die Bilder von Ischia, Procida oder der Tyrrhenischen Küste im Süden Neapels – entstanden aus Ungewissheiten und Konflikten. Jeder Tag ist für Godi der erste Schultag.^[1]

Goffredo Godi ist ein Meister der Landschaften, ein durch eine dichterische Bescheidenheit gefestigter Künstler, die ihn auch heute noch ermahnt, begleitet, zum Experimentieren, zum Forschen nach dem *Optimum* drängt, das einen in der Malerei verführt und sich einem entzieht, wandelbar wie es von einem Moment zum anderen ist, immer in Bewegung, wie auf dem goldenen Wagen. Dieses Forschen, verstehen wir uns richtig, ist alles andere als ein Herumirren im Dunkeln, denn es erfolgt im genau definierten Bereich der Darstellung impressionistischen Ursprungs, einem Bereich, dem Godi

seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre immer treu geblieben ist (auch wenn er ein paar Streifzüge in andere malerische Techniken und Bereiche unternahm); mit anderen Worten, noch als er Emilio Notte nahe stand, der ihn an der Akademie von Neapel begleitete.^[4]

Und so geht der Maler Godi, gemäß der Tradition der „Pleinairmalerei“ frühmorgens in den Park, oder an das Meeressufer, oder in die Foren, auf Jagd nach diesen „Verborgenen Harmonien“. Es bedarf nur weniger Dinge, einer vorüberziehenden Wolke oder einer Mistralböe, und alles ändert sich, angefangen vom Rot der Rose im Schatten, den die Agave der Mauer spendet. Und dann kommen neue Farbmischungen auf die Palette, und die Jagd beginnt von Neuem in gespannter Erwartung und in der Hoffnung, dass Frau Natur sich am Ende hingibt, im richtigen Licht und zumindest mit etwas von ihrer Anmut.^[3]

Aber auch, wenn er sich innerhalb der sicheren Grenzen eines gewählten Universums bewegt, bleibt das Erreichen des *Optimums* oder des bestmöglichen Ergebnisses trotzdem ein Abenteuer: berauschend ja, aber bis zum Schluss ungewiss, und zermürbend. Die Wolken jagen sich am Himmel, die Blätter und Blumen geben wahrnehmbar dem Spiel der Sonne und des Windes nach, das Licht ergießt sich über die Hügeln mit unvorhersehbarer Anmut, die Schatten werden länger und verkürzen sich nahe der Staffelei und weiter von ihr entfernt, wo der übliche Busch von Leopardi dem Blick etwas verhüllt. Und der Freilichtmaler Godi hat mit der sich wandelnden Natur, die sich ihm mit unvergleichlicher Hingabe und mit unsäglicher Inspiration hingibt, aber auch als dialektisches Element und als Gegnerin auftritt, die sich nicht einfangen lassen will, alle Hände voll zu tun, denn sie

ist eine Stiefmutter und Herrscherin (wieder Leopardi), und akzeptiert deshalb nicht, im Rechteck eines Bildes gefangen zu sein.

Deshalb suggerieren die Landschaften Godis jedem die Vorstellung einer gewonnenen Schlacht, eines abgeschlossenen Wettkampfs, eines Sieges, den der Maler davongetragen hat. Dieser versteckt im Leuchten seines unverwechselbaren Grüns, in der bewundernswerten Vielfalt seiner Blautöne und im Zusammenspiel der Erdfarben und der Gelbtöne geheimnisvolle Zeichen, die antike Schlüssel, Buchstaben des Alphabets oder mathematische Symbole scheinen können: Aber sie sind alle zusammen die geheimen Formeln, dank derer Godi, dieser Crisconio des dritten Jahrtausends, die Landschaft der Bändigung seiner Erfindung unterwirft.^[4]

Wer malt noch *en plein air*, mit so viel Mut, nach der Natur, mit so viel Sicherheit? Es sind die letzten Reste einer Malerei robusten Handwerks, das die Natur untersucht und poetische Böen aufnimmt. Er untersucht sie eindringlich in den Landschaften von Trient, und analytischer am römischen Küstenstreit-

fen, mit weniger vibrierenden, aber vollendeteren Ergebnissen. Die liebevolle Malerei Goffredo Godis ist eine Malerei, die sich selbst genug ist.

Godi sucht die „Verborgenen Harmonien“, die geheimen Rhythmen, die geheimnisvolle Geometrie, die die Natur versteckt hält, und nachdem er ihr diese versteckten Formen einmal entlockt hat, gibt er sie auf dem Gemälde seinen Maßstäbe und seiner Malerei entsprechend wieder. Aber das ist nicht alles. In den besten Bildern Godis kommen weitere „Verborgenen Harmonien“ zu denen hinzu, die der Künstler der Natur abgewonnen hat, und diese zu entdecken, ist für das Gemüt wirklich eine Befriedigung. ^[1]

Gino Agnese, Auszug aus:

„Recondite armonie“, Katalog, Furore d’Amalfi, 1991^[1]

„Felice di dipingere“, Katalog, Neapel, 2002^[2]

„Godì, ottant’anni“, Roma, 21. September 2000^[3]

„Maestro di paesaggi“, *Il Tempo*, 30. Juni 1993^[4]

„La felice pittura di Goffredo Godi“, Katalog,
Forio d’Ischia, 2007^[5]



1970 - Autoritratto



1975 - Autoritratto



1996 - Autoritratto
con gli occhiali



2004 - Autoritratto
con cappello

Goffredo Godi, seit jeher habe ich ihn auf den Ausstellung getroffen, diskret, lächelnd, sehr sanftmütig; ich konnte mich dunkel daran erinnern, dass er Maler war: er selbst redete nie von sich aus, fragte auch nicht. Sicher ist, dass er alles über Kunst wusste, aber er befand sich im Kunstmilieu und durchquerte es, mit seiner rätselhaften Art, seinem Geheimnis. Später, eines Tages, kam es dank der Bemühungen eines gemeinsamen Freunden, Bruno Canova, zu einem Treffen im Atelier und, zu meiner großen Überraschung, zur Entdeckung eines Künstlers, der sich von den anderen unterscheidet: heiter, mediterran, mit beeindruckender Natürlichkeit und einem konstruktiven, nicht impressionistischen aber stark strukturierten „Plein-Air-Stil“, mit vom Licht durchdrungenen Farben, die schnell aus einem Vorstellungsfluss zu gerinnen scheinen. Kurz und gut, eine aufregende Beziehung zur Natur, die die Wiederfindung eines gewissen unbeschwertes und leuchtenden Weltbildes, das Goffredo Godi in sich trägt, darstellt.

Wenn man die Malerei Goffredo Godis einmal gesehen hat, begreift man sowohl seine Reserviertheit als auch seine Rätselhaftigkeit. Goffredo Godi betrachtet die Beziehung zur Natur, und insbesondere zur mediterranen Natur, im fürchterlich grellen

Licht des Hochsummers als eine äußerst reine Beziehung, die von Nichts verunreinigt werden darf.

Er besitzt eine ganz eigene, sehr strenge und genaue Methode, um den Blick so empfänglich und transparent wie möglich zu machen und gleichzeitig die Vorstellung einer unbeschwerter Welt, eines Lichtdiamanten, den er in sich trägt, so glühend wie möglich zu gestalten. Es handelt sich um eine energetische Spannung, die nicht einfach zu erreichen ist, und wenn sie nicht vorhanden ist, dann ist auch diese begnadete Beziehung zur Natur nicht möglich.

Man könnte behaupten, dass Goffredo Godi in Erwartung der strahlenden Sommermonate lebt. Er malt der Natur nach kosmische Motive, Landschaften und die Umwelt; aber er hat sich Monate lang mit all dem, was er gesehen und gehört hat, beladen. Wenn die Sonne am Zenit steht, antwortet er mit einer schnellen und unfehlbaren „Farbschrift“ im Farbton des Lichtes und gemäß seines Wertes.

Die Orte existieren sowohl in der Natur als auch in seiner Vorstellung: die Hänge des Vesuvs und die Erscheinung des Meeres in einem kleinen Golf oder zwischen den Pflanzen der Küste Kalabriens. Die Sonne im Freien, aber auch die Sonne, die das Innere diktieren. Die äußere und ebenso die

innere Struktur. Das Licht in seiner Höchstform: der Gegenstand als Minimalelement. Die Schatten bestehen ebenfalls aus Farbe-Licht-Nuancen mit struktureller Qualität. Die Volumetrie des Landschaftsmotivs, mit oder ohne Figuren, ist sehr stark ausgeprägt und aus ihr treten großen Hell-dunkel-Farbmengen wie geronnene Ströme hervor, bei denen die Schnelligkeit der Hand, die Bäume, Sträucher, hervorspringende Felsen oder Gegenstände einer versunkenen menschlichen Gegenwart andeutet, vitalistische und materielle Offensichtlichkeit besitzt.

Goffredo Godi hat zur Struktur der südländischen und mediterranen Landschaft eine obsessive aber auch fröhliche Beziehung der modernen Art, wie sie Paul Cézanne zu den Bergen „Sainte-Victoire“ hatte, die er unzählige Male malte, um die volumetrischen Strukturen mit „Taches“ aus Farbe-Licht einzufangen.

Die konstruktive Ambition und der konstruktive Stil des Naturbildes machen dank der Farbe-Licht-Nuancen die Moderne Goffredo Godis und die seltene und vollkommene Natürlichkeit seiner Authentizität aus.

Aber nicht nur das Motiv der süditalienischen Landschaft ist es, das Goffredo Godi mit seiner Welt identifiziert, sondern alles was er malt, nimmt jene ewige und absolute Eigenschaft des Wiederfindens einer Identität an.^[1]

Es gibt ein kleines Gemälde von Mario Mafai, das gegen Ende der zwanziger Jahre entstand und das Tiberufer von Ripetta, Häuser und Bäume darstellt, genau im Abschnitt nach Ara Pacis. Es handelt sich um dieselbe Perspektive, die auch Goffredo Godi wählte, der sich aber entschied, dem außerordentlichen Abenteuer des römischen Lichts

nachzugehen, da auf der Masse der neuen Maiblätter der Platanen reflektiert, die sich sofort der Feuchtigkeit des Tibers entgegen biegen, so als wären sie Arme. Das kleine Gemälde Mafais ist scharf gestochen, nach „Derains Art und Weise“ in den Formen geprägt – Mafai war gerade von seiner Reise aus Paris zurückgekehrt – aber das weiche Licht, das vom Rot und vom Ocker der Mauern zurückgeworfen wird, ist bereits „römisch“, im Stil Mafais. In jenen Jahren gab es noch den Mythos und den Kult Roms hinsichtlich seines Licht. Heute malt ein reiner Lyriker, wie Goffredo Godi, der sich entsprechend der Launen der Sonne erfreut oder betrübt, da er ständig die geistige / kosmische Struktur des Lichtes bedroht sieht, der er durch seine naturgetreue Malerei Konkretheit verleihen möchte, Rom ohne den römischen Mythos und den Kult. Da ist der Verkehrsfluss, der die Staffelei umzüngelt, das große Getöse der kommenden und gehenden Menschenmenge, und schließlich der Wind, der in die Leinwand fährt, als wäre sie das Segel eines Bootes.

Die zwangsläufige Entscheidung, bei vollem Sonnenlicht zu malen ist irrsinnig für einen Maler und noch irrsinniger ist die Absicht, die unsichtbare Struktur der Natur bei der vollen Sonne der Mittagszeit darstellen zu wollen. Die moderne Malerei, angefangen bei Van Gogh und Cézanne, hat wegen der lebhaften Augenscheinlichkeit der Materie, der Menschen und der Dinge in der Sonne große Schlachten geschlagen und gewonnen. Die Figur Van Goghs, der mit seinem Farbkasten über der Schulter unter der Sonne malen geht, wurde von Francis Bacon wie die eines modernen Helden gemalt.

Goffredo Godi ist unbeschwert, positiv, konstruktiv, strukturell, liebt die Sonne, wie Kinder den

Strand im Sommer lieben; aber um Rom zu malen, braucht man heutzutage einen unglaublich starken, äußerst modernen und ein wenig antiken Willen. Stellen Sie sich einen Mann vor, einen Maler, der morgens mit seinen Instrumenten losgeht und Rom sucht, ebenso wie man ein Gesicht oder einen inniglich geliebten und begehrten Körper sucht, um allen mitzuteilen, dass es trotz allem noch schön ist und Freude, Lebenslust und Schaffensdrang vermittelt, dank der Harmonie, die schöpferische Geister über viele Jahrhunderte hinweg mittels von Pflanzen und Häusern, Straßen und Plätzen, Flüssen und Bäumen geschaffen haben. Ja, dieser Maler, der jeden Tag nach Rom zu Malen geht, Monate lang, muss wirklich einen Willen haben, der dem von Van Goghi gleicht.

Es ist untertrieben, sagt man, der Maler und die Farbe Grün – alle möglichen Grüntöne, nicht chemischer Art, sondern Ergebnis der Vorstellungskraft – haben eine besondere Beziehung: vor allem anhand der Grüntöne fängt er das Licht ein und sendet es in den Raum zurück, um ein ruhiges, unbeschwertes und stark strukturiertes Bild zu schaffen. Das Gewirr der Platanenblätter aus der Luftperspektive ist mit vollkommener Augen- und Handsicherheit gemalt, impliziert aber eine lange und sehr verliebte Vertrautheit mit dem Raum und dem Römischen. Denn Goffredo Godi hat eine wahrhafte lyrische Besessenheit für das Grün und er hat es in unzähligen Varianten an der tyrrhenischen Küste Süditaliens gemalt; aber sein Grün der römischen Landschaften, obgleich es so herb, so wild, so gar nicht gartenartig ist, ist dank des Lichts und der Farbtöne, die die anderen, es umgebenden Farben reflektieren, ein sehr römisches Grün.

Gewiss ist das südländische Wesens seines Blickes ununterdrückbar, aber die Architektur / die

Natur von Rom haben ihn zu einer liebevollen Herausforderung, einem malerischen Wagnis zwischen Harmonie und Erfindung gezwungen, die mit der Bescheidenheit des Blickes beginnt und bei der stolzen Konstruktion aufhört.

Die großartige Vedute vom Pincio, mit dem Lichtersee der Piazza del Popolo und den unendlichen Farbtonänderungen der Stadt bis zum durchdrungenen Horizont an der Grenze der visuellen Möglichkeiten, ist ein kleiner malerischer Sieg über die Sonne Roms. Dieser Sieg über die Sonne kehrt in einigen wunderschönen Blumen und kleinen antiken Brücken über dem Tiber wieder, die mit erstaunlicher Präzision des Farbtons/der Materie getupft wurden. Man könnte beinahe sagen, es seien geglückte, „durch ein Wunder gelungene Landschaften“. Aber das wäre falsch, denn es handelt sich um eine bewusste Schöpfung von „Cézannischer“ Zähigkeit und Willensstärke.

Es ist wahr, dass das Wesen Goffredo Godis in den römischen Darstellungen hervortritt; aber es beugt und unterwirft sich auch (die wunderschöne Kurve der Zweige, die sich zum Wasser des Tibers neigen und die bewundernswerte Gliederung der Pflanzen und der Travertinmassen der Piazza del Popolo). Goffredo Godi ist ein neugieriger Maler, der sich nicht mit dem Rom des großen antiken/barocken römischen Theaters zufrieden gibt, sondern gewisse Orte am Strand aufsucht, an denen Altertümliches und Modernes – vielleicht sogar schauerlich Modernes - aufeinandertreffen. Hier kommt ein anderer, fast pathetischer Künstler mit sehr warmen Farben zum Vorschein, der dem Schein eines Fragments eines römischen Aquädukts das schmetternde Rot eines Autos hinzufügt und dem es somit gelingt, den Eindruck des zerbroche-

nen, zerstörten, verkommenen Körpers der großen römischen Peripherie, der Stadt in der Stadt, zu vermitteln.^[2]

Fern von den Tagen und den Stunden strebt er nach einem synthetischen Charakter der Darstellung, auch hinsichtlich der großen Vielfalt der Naturelemente. Die sehr vielfältigen und reichen Farben sind ebenfalls auf eine allgemeine Harmonie der Kontraste und der musikalischen Akkorde zurückzuführen.^[1]

Goffredo Godi ist der Auffassung, dass die Sonne nicht nur die Schönheit der Dinge enthüllt, sondern auch mit Hilfe des Auges und der Hand des Malers die Freude vermittelt, die stets in geheimnisvoller Weise von den Dingen ausgeht, die

mit einem Sinn für Schönheit, Anmut und Harmonie geschaffenen werden, um nicht sofort aufgebraucht zu werden, sondern um fortzuwähren und um Samen im Herzen und in der Vorstellungskraft der Menschen zu hinterlassen.^[2]

Wie es Goffredo Godi gelingt, dieses großartige Licht, das die Transparenz der Welt ausmacht, unverändert zu lassen, ist sein rein lyrisches und unerbittliches Geheimnis in einer Zeit, in der große und erschreckende Schatten herabsinken und die Welt wieder verdammt undurchsichtig geworden ist.^[1]

Dario Micacchi, Auszug aus den Katalogen:

„Il mondo in piena luce“, Neapel, 1983^[1]

„La vittoria sul sole“, Rom, 1985^[2]



1957 - *Giocatori*



1997 - *Interno*

Man muss häufig feststellen, dass historisch-kritische Kunstbilanzen des 20. Jahrhunderts in dem bis hierher beschriebenen Rahmen vorläufig und mangelhaft sind und gewiss einer Kontrolle bedürfen. Das betrifft nicht so sehr die Protagonisten, die im Wesentlichen ihre Zuordnung erhalten haben, als vielmehr die diese Großen umgebenden Nebenfiguren, deren Berühmtheit offen gesagt gelegentlich zu Unrecht von Anderen beansprucht wurde und bezüglich derer noch viele Unrechte und Unaufmerksamkeiten wieder gut zu machen sind.

Goffredo Godi gehört zu letzteren Gruppe: Als „Petit Maître“, als der er wiederholt und ehrenvoll anerkannt wurde, genießt er einen sehr viel geringeren öffentlichen Ruhm als den, der ihm gebührt. Gewiss hatte der Maler (Jahrgang 1920) seine bedeutenden Ausdeuter, von Carlo Barbieri bis zu Dario Micacchi, von Franco Simongini bis zu Riccardo Notte, sogar einschließlich des glücklichen Umstandes, die Aufmerksamkeit des großen Arcangeli auf sich zu ziehen. Er stellte auf den größten nationalen Ausstellungen aus, angefangen von der Quadriennale, und irgendwann konnte er einige wichtige Verkäufe ins Ausland tätigen, aber ehrlich gesagt gereichten ihm seine Diskretion und eine Art charakterlicher Zurückhaltung, ebenso wie eine gewisse süditalienische Trägheit bzw. Bequemlichkeit nicht zum Vorteil, obgleich diese ei-

gentlich gar keine wirkliche Bequemlichkeit ist, denn Godi arbeitete konstant und fleißig, interessierte sich aber nur für die Malerei selbst und nicht die Promotion seiner eigenen Person und seiner Bilder und sozusagen für den Markt.

Godi lebte lange Zeit an den Hängen des Vesuvs, war als Junge von der Malerei von Crisconio fasziniert (genauer gesagt, vom Anblick von Crisconio, der „en plain air“ mit großer Leinwand, Staffelei, Farbenpalette und Malkasten malte); er war Schüler der Schule für Korallengravur von Giuseppe Palomba, Schüler von Cammarano, und wurde schließlich nach dem Krieg und der Kriegsgefangenschaft zu einem nicht mehr ganz jungen aber tüchtigen Schüler von Emilio Notte an der Akademie von Neapel, der dem Meister besonders am Herzen lag. Diese Daten werden gewiss nicht in Erinnerung gerufen, um mit den biografischen Regesten zu interferieren, sondern vielmehr um zu zeigen, wie stark die Malerwelt Godis in der neapolitanischen Kunst der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verwurzelt ist. Der Drang nach der Natur zu malen, die thematische Vorliebe für Landschaften, und zuletzt für die Marine, die Vorliebe für frische Farben, für eine unbeschwerete und beständige Helligkeit, gelegentlich bis hin zur Verzauberung (bei genauerer Betrachtung entdeckt man hier vielleicht die extreme Verwirkli-

chung der Tradition von Posillipo, ebenso wie die Wurzeln der Überwindung einer rein naturalistischen Neigung), sind ebenfalls Merkmale dieser neapolitanischen Verwurzelung.

Diese kann insbesondere anhand der Formel eines durch die launischste und temperamentvollste Haltung von Notte gefilterten Cézannismus ausgedrückt werden. Und dennoch stellen sich die Dinge komplexer dar, sobald man in der Geschichte Godis tiefer schürft: dieser anscheinend unbeschwerete und heitere Maler kannte die Ruhelosigkeit und wurde von zahlreichen vitalen intellektuellen Neugierden angetrieben.

Auch abgesehen von den ersten jugendlichen Anfängen im Klima und im sprachlichen Rhythmus des zweiten Futurismus (der mit großer Wahrscheinlichkeit auf der Grundlage eines naiven Enthusiasmus für das Neue aufgenommen wurde), muss in seinem künstlerischen Werdegang an ein sich in der Folgezeit anschließendes Jahrzehnt abstrakter Erfahrungen erinnert werden, die für die Aneignung von synthetischen und konstruktiven Ausdrucksmitteln von großer Bedeutung waren. Diese erreichten ihren Höhepunkt der künstlerischen Verwirklichung in seinen Gemälden der achtziger und neunziger Jahre, um schließlich zu einer stärkeren Verankerung in der phänomenalen Wahrheit zurückzukehren, mit einer Tendenz zur Definition des Details und zu einer beschreibenderen Malerei in den jüngeren Werken.

Und dann die Neugierde, wie bereits erwähnt; die sonstigen Echos und Einflüsse sind ebenfalls grundlegend: Der Tonalismus von Melli und das gesamte Erbe der römischen Schule, das historisiert und in extremer Analyse noch heute wirksam ist (Godi zieht zu Beginn siebziger Jahre in die

Hauptstadt); dieses Konstruieren des Bildes, Pinselstrich um Pinselstrich, Farbton um Farbton: Grün auf Grün, Ockergelb auf Ockergelb (und betrachtet man aufmerksam ein Bild Godis, wundert man sich, dass es in der Natur - und in der Malerei - so viele grüne und ockergelbe Farbtöne gibt).

Unser Künstler widmet sich der Leinwand mit stürmischem Eifer, ohne die Vermittlung eines gezeichneten Entwurfs; die Farbe definiert die Formen und gibt die visuelle und emotionale Wirkung des Eindrückes der Netzhaut wieder. Daraus kann man spontan ableiten, dass sich eine Malerei dieser Art in einem zeitgenössischen Rahmen auf der Grenzlinie zwischen der darstellenden und der informellen Kunst ansiedelt: so deutete ich das Echo von Fausto Pirandello, insbesondere hinsichtlich der Figuren der Baddenden, und vor allem von Morlotti in den Landschaften: Im Übrigen zeigt auch der Pinselstrich Godis eine manchmal hervortretende plastische Konsistenz.

Einen ganz besonderer Umstand stellen die Landschaften dar, vor allem diejenigen mit starker synthetischer Auflösung, die „hier und da mit geheimnisvolle Zeichen, die wie Chamäleons zwischen den Blättern versteckt sind, besäht“ erscheinen , wie Gino Agnese mit glücklicher Eingabe schrieb. Und sicher muss hier – in der scheinbar zufälligen und aber in Wirklichkeit äußerst konsequenter und nötigen Zickzack-Bewegung des schnellen, synthetischen und konstruktiven Pinselstrichs – der eindeutigste und dauerhafte Einfluss der bereits fernen abstrakten Darstellung, und, mit aller Wahrscheinlichkeit, der stimulierendste Aspekt der Malerkunst Goffredo Godis erkannt werden.

Carlo Fabrizio Carli, aus dem Katalog
„*Superamento lirico del naturalismo*“, Neapel, 2002



1971 - *Guardando il mare*



1986 - *La corricella*



1987 - *Procida*



1989 - *Ischia*



1991 - *Marina del Cantone*



1971 - Sotto l'ombrellone



1980 - Bagno di sole



1981 - Bagnanti



2005 - Bagnanti

О НЕПОСРЕДСТВЕННОСТИ ГОДИ

Я бы сразу хотел поделиться одним впечатлением. Мне кажется, что любой, кто хотя бы на миг отвлечется от своей будничной жизни, от со-прикосновения с бесцеремонным наседанием массы вещей и дел, сетями которых беспощадно опутывает нас повседневность, и окажется перед картинами Годи, перед его маленькими красочными полотнами со скромными изображениями мира: пейзажами, людьми, предметами, воплощающими моменты из жизни природы, неминуемо подпадет под некое очарование. Здесь и неожиданность, и изумление, незамедлительно сменяющиеся ощущением легкой таинственности, которую испытываешь в тот момент, когда эти чары охватывают тебя, и ты оказываешься во власти иного видения, иного мышления. Именно это неизменно случается при созерцании произведений искусства, независимо от соответствующего замысла и манеры написания: от самых абстрактных и концептуальных до прямо им противоположных, каковыми и являются картины Годи – наиболее приближенные к столь узнаваемому видимому миру, окружающему нас; но это при условии присутствия того, что мы зовем искусством, которому удается перенести нас в симво-

лическое либо воображаемое измерение пережитого опыта.

Полотна, экспонирующиеся на этой выставке, воспроизводят сюжеты, которые дороги мастеру. В первую очередь, это пейзажи, затем – натюрморты и изображения людей в окружении природы. Но здесь присутствуют и две картины, фигуры на которых созданы методом абстракции, позволившем добиться полного динамики сплетения. И эта сторона творчества Годи, занимающая второстепенное место по количеству картин в данном стиле, которую, тем не менее, было решено задокументировать, позволяет понять, что его сформировавшийся художественный язык более многослойен, чем это может показаться с первого взгляда. Любой внимательный созерцатель всего комплекса произведений художника просто не может не задаться вопросом о кажущейся незамысловатости выразительных средств, при помощи которых они были созданы.

Дело в том, что прямота, с которой образы Годи достигают восприятия зрителя, – иллюзорна. Непосредственность эффектов впечатляет, затягивает, зачаровывает и, наряду с этим, таит в себе язык, их порождающий. Интересный факт: еще много

лет назад такой опытный искусствовед, как Франко Симонджини, снявший для национального телевидения множество интервью с художниками и предоставивший возможность досконально продемонстрировать и объяснить поиски экспрессии, присущие каждому из них, в презентационном тексте к выставке Годи в Риме указал две, на первый взгляд, противоположные друг другу черты. С обостренной чувствительностью он видит в Годи типичного персонажа великого швейцарского писателя начала двадцатого века, Роберта Вальзера, «неутомимого любителя пеших прогулок и природы». Далее Симонджини продолжает: «Сам Вальзер, детище тревоги и меланхолии, ценил покой, глубинное спокойствие души, неизменность природы, основательность вещей». И завершает свою статью словами: «Живопись Годи, столь обнадеживающая и внешне идиллическая, скрывает в себе тревоги, страхи, одержимость, словно вся эта красота, пронизанная летним светом – недолговечна и может расстаять в любой момент, а ее спирали таят в себе зерно разрушения».

И еще один пример и аргумент я бы хотел привести в качестве доказательства сложности, таящейся в экспрессивной непосредственности и образах, свойственных языку Годи. В самом начале экспозиции римской выставки Квадриеннале на Вилле Карпенья, представляющей произведения искусства, посвященные самым радикальным поискам, размещен пейзаж Годи. Конечно, его миметическая манера изображения пейзажей несколько диссонирует с другими, доминирующими в этом месте работами, далекими как от традиционных форм, так и от техники, но, тем не ме-

нее, не тушуется по сравнению с ними. При этом обнаруживается, что язык Годи, подвергнутый подобному «боевому крещению», основывается на системе знаков, обладающей собственной, независимой силой экспрессии, способной выполнить нелегкую для современного искусства миссию, заключающуюся в воссоздании традиционно реалистических образов. Безусловно, именно это и осознал президент Квадриеннале Джино Аньезе, знаток современного искусства и исследователь футуризма, неизменный поклонник, внимательно следящий за творчеством Годи, желавший приобрести картину и выставить ее в коллекции.

Наши дни наводнены лицами реальности, которые поступают к нам через средства массовой информации путем технического воспроизведения; уже в конце девятнадцатого века импрессионизм и символизм явились первыми попытками укрыться в ином мире от образов, тесным образом связанных с экономической стоимостью товара и коммуникационными системами, утверждавшимися в индустриальном обществе. Миметическая фигутивность, используемая Годи, не может не учитывать наличие этой соблазнительной двойственности мира, тиражируемой, в первую очередь, благодаря печатным изображениям и априорно формирующей в современном человеке некий эстетический фильтр для визуального восприятия окружающей его обстановки. Действительно, если с одной стороны язык Годи не может не считаться с абстракциями, с другой стороны он фактически соперничает и с притягательной силой образов, порождаемых средствами массовой информации.

Абстракции противопоставляется «живая» непосредственность вещей и природы. Абстракция тоже способна дойти до высокой и оригинальной эстетики в своем nonfiguratивном переосмыслении метода, поэтому изображенные на картинах Годи лодки и море, деревья и горы, предметы и плоды природы, разложенные на столе, пробуждают в нас яркое и конкретное восприятие мира. В этом «натурализме» меньше блеска из-за утонченной игры ясных живописных знаков и, безусловно, в результате интериоризации жизни, но очарование непосредственного присутствия пространства и вещей реальности покоряет зрителя и приводит к очень важному, базовому результату в измерении современного искусства: оно освобождает произведение от «художественного» подхода, то есть, чисто эстетического рассуждения о формах. Изображенное Годи привлекает внимание и пробуждает эмоции за счет непосредственного воспроизведения образов; при этом, как мы уже говорили, вопрос о том, «каким образом» они показываются, отходит на второй план. Что же касается изображений рекламного характера, а в более общем случае, изображения-товара, то здесь образы Годи оказываются уместными благодаря двойственной операции: с одной стороны они сопоставимы с очевидностью, поскольку успешноправляются с целью показать вещи, фигуры, мир. Им присуща простота видения, которая приближает его произведения к зрителю, дарит им коммуникационную непосредственность. С другой стороны они, напротив, дистанцируются от изображений-товара. Разница рождается изнутри живописи: благодаря стремительному нанесению красок, технике, по-

средством которой Годи выстраивает изобразительные плоскости, дроблению слитного образа, которого он добивается при помощи цвета.

Потому что если мы внимательнее посмотрим на его картины, то сразу же заметим, что удачная непосредственность в передаче визуальных образов получена путем наложения хроматических плоскостей, в синтезе которых угадывается реальность, которая близка к абстрактному языку. Особенность живописи Годи заключается в его оригинальном синтезе реальности с абстракцией. Абстракция служит для передачи зачаровывающего ощущения непосредственности, которая опирается не только на узнаваемость вещей, но и рождается за счет контрастов между плоскостями, разрывов, создаваемых на сцене цветами и их оттенками, благодаря движению глаз, стремящихся выхватить из комплексного визуального ряда ту или иную форму, сосредоточение на которой ведет к последующему распознанию деталей изображенного эпизода реальности.

Каждущаяся незамысловатость языка Годи проистекает из оригинального использования наследия абстракционизма, возврата к элементарной простоте нанесения красок и раздробленной на фрагменты структуре, благодаря которым достигаются миметические эффекты, воспринимающиеся наиболее интенсивным и непосредственным образом.

Достаточно рассмотреть любое из представленных на выставке полотен, например, «Рыбачьи лодки», чтобы заметить, что выразительная сила картины достигается именно за счет фрагментарного выстраивания плоскостей, как цветовых, так и пространственных, и рассредото-

ченных в них предметов, а также благодаря общей естественной атмосфере. Яркая непосредственность фоновой сцены рождается не от легкой узнаваемости разнообразных фигуративных мотивов, а в результате стремительного синтеза отдельных колористических плоскостей, на основании которых Годи выстраивает образ. Эта знаковая структура не раскрывается перед теми, кто очаровывается чисто фигуративным исходом, и напитывает образы Годи тем удачно схваченным духом, который, по словам Симонджини, заключает в себе и ощущение вечности, и предчувствие конца.

С точки зрения искусствоведения, я бы сказал, что «пылкий натурализм», присущий живописи Годи, отличается от техники и импрессионизма, и экспрессионизма. От первой из них – потому что он не пользуется оптическим синтезом красок. Визуальная непосредственность его несложных и яких форм создается за счет синтетических связей, устанавливаемых между различными цветовыми плоскостями, которые никогда не сливаются между собой. Сравнение с Сезанном также не уместно, поскольку характерной чертой картин Годи является выпуклое подчеркивание деталей пейзажа. Достаточно, например, взглянуть на «Натюрморт», написанный в 2006 году, и ваше внимание будет немедленно приковано к диссонирующему цветовым мазкам, благодаря которым изображенные фрукты и овощи формируются и воспринимаются. Тогда можно было бы подумать о присутствии в его творчестве импрессионистической струи. Но достаточно сравнить его с Сутиным, чтобы отдать себе отчет в том, что субъективность, с которой

Годи подходит к своим сюжетам, не имеет ничего общего со стремлением опрокинуть их в порыве страстного внутреннего воодушевления. Создаваемые им образы вызывают ощущение вибрации, я бы сказал, экзистенциального трепета, полностью отличающегося от той роли, которая обычно отводится выражению внутреннего мира в экспрессионизме.

Годи получил хорошее художественное образование. В молодости он жил в Геркулануме, под Неаполем, где, в своем юношеском призвании к живописи, незамедлительно впитал в себя еще столь живую традицию девятнадцатого века – рисование с натуры под открытым небом, которой мастерски владел Марко Де Грегорио, творивший именно здесь, в Геркулануме. Нам известно, что в порту Гранателло он встретился с одним из наиболее яких представителей неаполитанского натурализма начала двадцатого века – Луджи Крисконио, работавшего именно в этом жанре. Что в тридцатые годы он учился в престижной Школе резьбы по кораллу «Мария Жозе Бельгийская», в городе Торре-дель-Греко. Иммаколата Марино в своей дипломной работе, посвященной Годи, чрезвычайно подробно проследила творческое становление мастера и его связи с художественными кругами Неаполя; кроме того, она разместила эту бесценную информацию на сайте, посвященном художнику. Его немногочисленные первые работы, сохранившиеся до наших дней, характеризуются яркой пластичностью смоделированных форм, полученной за счет уверенного выстраивания плоскостей с помощью светотени. И здесь мне, в первую очередь, вспоминаются портре-

ты отца (1941) и матери (1945) художника. Вернувшись домой после войны, он в 1946 году поступил в неаполитанскую Академию изящных искусств, где учился у Эмилио Нотте – художника национального масштаба, непосредственно со-прикоснувшегося с эпохой футуризма; при этом незамедлительно меняется структура произведений Годи, в которых цвета, перерастающие в плоскости, становятся конструктивными элементами сцены.

Думаю, что Годи обрел свою идентичность именно начиная с того момента, и что уже с конца сороковых годов его живопись, следуя глубинному призванию художника, стала воплощаться на основе игры колористических плоскостей и сплетения цветовых оттенков, обращаясь к реальности и стремясь передать, опираясь на энергичную и ясную манеру изображения пейзажей, всю полноту чар, ласкающих чувственное восприятие. Но неаполитанские уроки Нотте – мастера, способного взрастить личность своих учеников, выбравших собственный путь, сформировавшего благодаря этой своей черте столь многочисленных и столь непохожих друг на друга художников, безусловно, сыграли главную роль в обучении молодого Годи искусству цветовой конструкции, восходящей к Сезанну, которое он досконально усвоил и переработал в последующих абстрактных работах. Заслуживает внимание и еще одно обстоятельство: в 1952 году Годи, по рекомендации Нотте, становится ассистентом Доменико Спинозы, преподававшем в Художественном лицее. Он проработает в этом качестве в течение трех лет, а после перехода Спинозы в Академию Годи ста-

нет преподавателем Художественного лицея – сначала в Неаполе, а затем, с 1970 года, в Риме. Что же касается Спинозы, то именно в то время, в начале пятидесятых годов, он приступал к своим оригинальным исследованиям, посвященным погружению и разъятию образов вещей (речь шла, по преимуществу, о предметах домашнего обихода) в колористическом плане. Он вступал на собственный, художественный, обостренно-чувствительный путь на волне неформальности. И мое ощущение, и предположение заключаются в том, что при выстраивании плоскостей Годи пронзalo нечто похожее на чувство нежности и ощущение жизненной силы цвета-материи, которым руководствовался Спиноза, и эта находка начинающего художника станет непрестанным стимулом для развития его языка. Действительно, если мы рассмотрим технику нанесения цветов, используемую Годи для формирования плоскостей его образов, то различим отчетливые быстрые штрихи, распознаем движения, которыми они были нанесены и за счет которых создавалась череда резких переходов и разрывов в цельной художественной фактуре, обеспечивающих непосредственность и живость визуального восприятия. И именно этому движению, рождающемуся изнутри живописи, в значительной степени благодаря которому создается ощущение вибрации, исходящее от картин Годи, присуща, на мой взгляд, некая экзистенциальность, чьим типичным воплощением была неформальность, свойственная и языку Спинозы. Разве очарование реализма Годи не связано именно с той легкостью, с которой соединяются в целое его штрихи,

раскрывающие свою принадлежность к живой и всеобъемлющей художественной материи, непосредственным образом проступающей при набрасывании плоскостей?

Посмотрите, как пишет Годи свои картины. Взгляните на фотографии, на которых он изображен начиная с молодых дней и до нынешнего времени, на это открытое лицо, выражающее подлинное счастье видеть жизнь именно такой и быть сопричастным ее течению. Что нам показывают его пейзажи? Что он смог показать нам, созерцая и рисуя - причем, созерцая с неизменной кистью в руке? Симонджини рассказал нам об этом. Попробую и я.

Эта полная очарования улыбка Годи отнюдь не является прелюдией к живописи, источающей чувства, и даже не к бесстрастному созерцанию. Вот какими словами он обозначил свой путь художника, пишущего с натуры: «Я предпочитаю натурную живопись, потому что она дарит мне возможность анализировать, вскрывать и подчеркивать ритмы, таящиеся в природе и напитывающие человека, бессознательно вбирающего в себя лирическую субстанцию, укрепляющую его дух вплоть до формирования самосознания». Итак, ритмы. И, конечно, вибрация, исходящая из его натурализма, которую отмечал каждый критик, пишущий о его работах, а еще – движение плоскостей, чье значение – первостепенно под очевидностью изображенного. Речь идет не о воспроизведении эмпатической связи с природой, заключающейся в проецировании духовной составляющей сюжета, которая вызывается к жизни благодаря сопоставлению с природой и в ней же отражается: пейзажи Годи отличны от жанра

произведений Фридриха. И, тем не менее, художник стремится ухватить нечто из мира, на который он смотрит, что-то от самой жизни, скрытой в нем, минуя поверхность вещей и идя в глубину, где человек способен напитаться силой, потому что и сам он является частью этой жизни. Таким образом, подобное изображение видов имеет свою мотивацию и духовную нить и учит поиску в созерцании, не увлекаясь отысканием мотивов, чтобы не подменить его субъективными ощущениями, но и не слишком сильно удаляясь от них, чтобы не утратить человеческую разумность этого созерцания. Мое впечатление заключается в том, что Годи, являясь частью этого опыта и этой культуры и пройдя войну, наложившую отпечаток на его дальнейшее существование, почувствовал, что бытию предшествует существование, что к бытию человек приходит лишь по тропам сущего, и что напитаться вечностью природы и той пищей, которую это чувство способно подарить, можно лишь до конца осознав, насколько всему присуще становление. И, на мой взгляд, при перенесении этого в живопись данное со-прикосновение с жизненной силой цвета-материи, иными словами, эта ассоциация сущности неформального, переработанная во время непосредственно живой подачи пейзажа, становится другой стороной матрицы, которую, с учетом его жизненного опыта, можно назвать «экзистенциальной».

Стефано Галло
профессор истории современного
искусства в римском университете «Тор Vergata»

Мягкий и уступчивый человек, прохожий, почти посторонний, на фоне двенадцатиэтажек из железа и бетона в новом квартале Тибуртина - Годи, с его легкой походкой и крыльями ангела, спустился к нам, чтобы помочь, созерцать, познавать, ни о чем не просить и лишь делиться этой солнечной жаждой свободы и поэзии. Это не риторические фразы: мои слова обращены к другому художнику (который, будучи, в данном качестве, выразителем собственного измерения реальности, является, прежде всего, другом тех, кто смотрит на его картины).

Речь идет о живописи, которая стоит немного особняком в художественной панораме наших дней, именно за счет способности безмятежно забыть обо всем, и, когда я познакомился с Годи, он показался мне персонажем великого швейцарского писателя начала 20 века – Роберта Вальзера: беззащитный поэт, заядлый любитель пеших прогулок, ценитель природы (в которой он видел божественное присутствие), потому что считал, что отдельно взятый пейзаж «напоминает сердцу обо всех пейзажах», а самые серьезные беседы он вел с деревьями, утверждая: «Лик земли неизменен, она лишь надевает и снимает маски». Сам Вальзер, сын тревоги и меланхолии, тоже лю-

бил покой, глубинное спокойствие души, неизменность природы, основательность вещей.

Кажется, что Гоффредо Годи избегает усложненной реальности: я вижу, как он избегает людей – теперь, когда носит в себе отречение и растворение в вещах, он превращается в служителя и бродягу, чтобы вести более уединенную жизнь. Переходя к его работам, мы спрашиваем себя: можно ли считать Годи традиционным художником? Конечно, если его пейзажи и не относятся к чисто неаполитанскому направлению, то, по крайней мере, созданы под безусловным влиянием великих мастеров, достаточно назвать двух из них: Сезанна и Морлотти. Из биографии Годи мы знаем, что он учился в Неаполе у Эмилио Нотте, посещал студии Крисконио и Чардо, но не следует забывать и о его параллельном, менее публичном опыте занятия абстрактной живописью, который длился более десяти лет.

Теперь, когда Годи вновь начинает экспонировать свои работы, он представляет нам свой тайный язык, свои иероглифы природы, свою духовную географию: за изображениями зелени под ослепляющим южным солнцем кроется его молчаливый протест против шумного современного мира, полного хаоса.

При более внимательном рассмотрении его манера работы кистью окажется далеко не традиционной, вы обнаружите, что он следует ритму некоторого абсолютно личного шифра: зигзагообразные и стреловидные линии, нечто похожее на статистические диаграммы или на монотонные секции, либо многочисленные кружочки и завитки – и все это для того, чтобы четко донести азбучную истину: средства массовой информации, телевидение, фотографии ежедневно заваливают нас новостями, и их слепящие глаза неотступно следят за нашей жизнью.



1984 - *Platani sul Lungotevere in Augusta*

Живопись Годи, столь обнадеживающая и внешне идиллическая, скрывает в себе тревоги, страхи, одержимость, словно вся эта красота, пронизанная летним светом – недолговечна и может растаять в любой момент, а ее спирали таят в себе зерно разрушения.

И Годи продолжает искать в живописи нечто вроде персональной терапии – покойное место, где можно укрыться и стать невидимым, разговаривая с листьями и деревьями.

Франко Симонджини, из каталога
"I geroglifici della natura", Рим, 1993



2004 - *Villa Carpegna*

Эта смиренность Гоффредо Годи может показаться тонко-ироничной, тогда как по сути своей она францисканская и поэтичная, ведь речь идет о художнике, который предпочитает усаживаться в третьем, четвертом либо пятом ряду, тогда как его пейзажи, залитые солнечным светом, его портреты, переполненные чувствами, некоторые удачные цветки, рожденные его палитрой, достойны занимать почетное место. Но таков Годи: человек, пускающийся на своей утлой лодочке в безбрежное и бурное море искусства, лавирующий между берегами, принадлежащими традиции, который способен рискнуть, устремившись за горизонт, и никогда не завидует своим коллегам, плывущим по этому же морю и шлющим ему приветы с высоких бортов трансокеанских лайнеров.^[1]

Гоффредо Годи прибыл из той дали, места и времена которой достаточно наглядно отражены на страницах романа, принесшего славу Микеле Приско – «Спящая провинция», созданного в 1949 году. Те же виды Везувия тех же тридцатых годов. Но если герои оплакиваемого друга Приско помещены в мелкобуржуазную атмосферу, воспоминания Годи тонут в привязанностях, каждодневных заботах, радостях людей иного скла-

да: рабочих, мелких ремесленников, уличных торговцев, батраков. На страницах Приско разместился «добропорядочный салон», неизменно окутанный в полутень, с его зачехленными креслицами. А когда Годи рассказывает о своей юности либо ранней молодости, из тех давних времен возникают образы бедных и унылых домов. И переулков, и гордых личностей, способных на рискованное противостояние конформизму, и скрежещущих железом трамваев на ветрах «Золотой мили» под Неаполем.

Дети нищеты, сохранившей свое достоинство, в те годы они рано начинали работать. Или, если выражаться более точно – «трудиться». Счастливчикам удавалось выучиться ремеслу у мастеров: день за днем, час за часом. Годи же, в коротких штанишках, учился у художника, побывавшего в Париже, который в скором времени почувствовал себя потерянным среди гиперболизированных красот «Города Света» и вернулся в Неаполь: Луиджи Крисконио. Украденные, назовем это так, часы учебы протекали в портовой зоне Гранателло, куда Крисконио приходил, чтобы писать картины, а мальчик Гоффредо Годи заприметил его и следил за жестами художника каждое утро, на протяжении нескольких дней. Гоффредо

интересовали не столько пейзажи, которые создавал Крисконио, сколько движения кистей, способы смешивания красок, а главное – этюдник художника, эта полная чудес шкатулка, из которой Крисконио извлекал полотно, палитру, краски, кисти, растворители и все остальное, что ему было нужно, а затем укладывал обратно. Он измерил его «на глазок», запомнил расположение отделений, как следует все рассмотрел и через несколько дней смастерили себе такой же. Вот так, в коротких штанишках, Годи пустился в авантюру, которая по сей день подпитывает его свежими чувствами и энергией.^[2]

За работами этого тушующегося *petit maître* – маленького мэтра (по определению Карло Барбери) гоняется ватага коллекционеров-ценителей, к которым он по-прежнему питает теплую благодарность, но, в то же время, вспоминает о них урывками, поскольку Годи беззаботно погружен в свое искусство, полностью поглощающее его, начиная от замысла и вплоть до воплощения. Он забывает обо всем за своими мольбертами, студийными либо переносными, охваченный страстью к живописи, не дающей ему покоя и зовущей к неизменным иечно новым встречам с природой, которая, несмотря на кажущееся полное отсутствие стыдливых покровов, ревностно оберегает свои самые сокровенные прелести, сотканные из ритмов и геометрических узоров, прступающих между ветвями деревьев, или скалами, или лепестками розы, или размытой линии горизонта.^[3]

У Годи даже не было времени и желания заниматься собственным архивом, и сохранившиеся материалы (каталоги, фотографии, вырез-

ки, имена, адреса) уцелели либо случайно, либо благодаря заботам членов его семьи. Например, до него лишь по счастливой случайности дошла информация о том, что в 1976 году Соня Делоне хвалила его пейзажи, выставленные в галерее Фьямма Виго в Венеции; он никогда бы не узнал, что два маститых искусствоведа, специалиста по искусству двадцатого века, обсуждали один его пейзаж, отобранный для представления на венецианской Биеннале, если бы я случайно это не обнаружил и не рассказал ему об интересе, проявленном к его работе, о котором было упомянуто в одной книге (Переписка Лонги-Паллуккини, Издательство Charta, Милан, 1999, стр. 326).^[2]

Скромная, уединенная и счастливая жизнь, усыпанная самыми невероятными шансами, которыми он непостижимым образом пренебрегал. Будучи приглашенным на римскую Квадриеннале в 1956 году, Годи увидел, как один из его пейзажей, «Лес в Портичи», был приобретен американской художественной галереей. Ему пишут нью-йоркские «Salomons» и «World House», принадлежащие небезызвестному господину Майеру, просят прислать фотографии других работ, чтобы установить контакт, но все это увязает в болоте проволочек, потерянных писем, двусмысленных переводов, банальной забывчивости. И на той же Квадриеннале этот самый «Лес в Портичи», затерявшийся где-то в Америке, был отмечен известным критиком Франческо Арканджели, который написал крупнейшему критику той поры, Роберто Лонги, с рекомендацией пригласить Годи на венецианскую Биеннале. Годи же, обласканный всем этим вниманием, так и не познакомился ни с Арканджели, ни с Лонги, живя словно на краю света в своем деятельном единении.^[3]

Годи принадлежит к числу тех деятелей искусства, которые удержались на берегу потока, смывшего пеструю толпу художников, скульпторов, критиков, владельцев художественных салонов и дельцов, делающих ставку на славу. Это нелюдимый, счастливый Кандид, посвятивший себя живописи. И его ликующие баталии, отраженные в этюдах либо, чаще всего, в натурных пейзажах, не оставляют ему времени для ухищрений, направленных на достижение успеха.^[2]

Годи преподавал в течение многих лет, но несмотря на это он считает себя студентом живописи в Академии изящных искусств. Он дожидается восхода солнца и рождения нового дня, чтобы поэкспериментировать с идеями, с которыми он, отвергая и принимая их, засыпал на кануне вечером. «А что если я подправлю перспективу? Или не стоит: картину можно оставить и в таком виде, потому что она уже полностью завершена. Хотя... можно чуточку усилить тот оттенок и уменьшить этот ракурс. Только бы погода не изменилась, и не выросла тень, и не наблюдало предательское облачко». Даже некоторые из самых прекрасных пейзажей Гоффредо Годи, созданные на Иске, Прочиде или на тирренских берегах южнее Неаполя, рождались в сомнениях и конфликтах. Каждый новый день является для Годи первым днем учебы.^[1]

Гоффредо Годи – это мастер пейзажа, художник, чья сила заключается в поэтической непрятательности, которая и по сей день его стимулирует, подталкивает, вдохновляет на экспериментирование, на поиски самого лучшего в живописи, манящего и не дающегося в руки, меняющегося с каждым мигом, пребывающего в непрестанном

движении на несущейся колеснице времени. Сразу же следует внести ясность: эти поиски вовсе не означают блуждания в потемках, поскольку они осуществляются в четко определенной области художественных изображений, восходящих к импрессионизму, в рамках манеры, которой Годи не изменяет (пусть с некоторыми вольностями, связанными с другими техниками и стилями) начиная со второй половины пятидесятых годов, иными словами, со времен близости к Эмилио Нотте – его наставнику в неаполитанской Академии.^[4]

Таким образом, художник Годи, в лучших традициях пленера, отправляется ранним утром в парки, либо на берег моря, либо на Форумы в погоне за той самой потаенной гармонией. Достаточно пустяка: мимолетного облачка либо порыва мистраля – и все меняется: от красного цвета розы до тени, отбрасываемой агавой на стену. И тогда заново смешиваются краски в палитре, и возобновляются «охота», напряженное созерцание и надежда на то, что госпожа Природа, снизойдет, наконец, и одарит хотя бы малой милостью – при удачном освещении.^[3]

Но даже когда он действует в надежных границах выбранной им вселенной, погоня за лучшим, за самым оптимальным из всех результатов, оказывается авантюрией, которая опьяняет, оставаясь, тем не менее, изматывающей и неопределенной до последнего момента. Облака бегут по небу, листья и цветы послушны игре солнца и ветра, свет заливает холмы с неожиданностью благодати, тени удлиняются и сжимаются возле мольберта, а там, вдали, воспетая Леопарди изгородь неизменно «отнимает» что-либо у взгляда. И Годи, пишущий на пленере, не ведома и минута покоя в обрамлении изменчивой природы,

манящей его ни с чем не сравнимыми соблазнами и несказанным вдохновением, но природа – это еще и диалектическое понятие, это неприятельница, не дающаяся в руки, потому что она – мачеха и госпожа (по словам того же Леопарди), которая не может смириться с оковами тесного прямоугольника холста.

Вот почему каждый из пейзажей Годи наводит на мысль о выигранной битве, о завершившемся состязании, о победе, одержанной художником, который под конец, в пышности своей неповторимой зелени, в изумительном разнообразии голубых оттенков и гармонии терракотовых и желтых цветов скрывает таинственные знаки, смахивающие на старинные шифры, или буквы алфавита, или же математические символы, складывающиеся, в комплексе, в секретные формулы, посредством которых Годи, этот Кристоконио двадцать первого века, вознес пейзаж на пик своей фантазии.^[4]

Кто больше него и с большей храбростью пишет на пленере, кто уподобится ему в уверенности, рисуя с натуры? Речь идет о последних уцелевших следах живописи как основательно-

го ремесла, исследующего природу и пронизываемого порывами поэзии. Он пытливо исследует ее в трентинских пейзажах и, в более аналитической манере, в видах римского взморья, которые выходят менее вибрирующими, но зато более законченными. Живопись Гоффредо Годи самодостаточна и наполнена теплом.^[5]

Годи ищет «потаенную гармонию», секретные ритмы, таинственную геометрию, укрытые в природе, и когда он улавливает эти скрытые формы, то переносит их на холст на основании собственных критериев, собственного художественного подхода. Но это не все. В лучших картинах Годи к «потаенной гармонии», извлеченной художником из природы, добавляется новая, и ее открытие радует дух.^[1]

Джино Аньезе, выдержки из:

“Recondite armonie”, каталог, Фуроре д’Амальфи, 1991^[1]

“Felice di dipingere”, каталог, Неаполь, 2002^[2]

“Godì, ottant’anni”, Roma, 21 сентября 2000^[3]

“Maestro di paesaggi”, Il Tempo, 30 июня 1993^[4]

“La felice pittura di Goffredo Godì”, каталог, Форио д’Искья, 2007^[5]



2000 - *Roma archeologica*



1999 - *Lungotevere dei Pierleoni*



1984 - *Piazza del Popolo*

Я постоянно встречал Годи на выставках, этого сдержанного, улыбающегося, необычайно мягкого человека; я смутно знал лишь то, что это художник, а он ни разу не проронил о себе ни слова, ни разу ни о чем не попросил. Разумеется, он знал досконально все перипетии живописи, но его присутствие в художественных кругах было окутано личной тайной, загадкой. Потом, благодаря интересу, проявленному нашим общим другом Бруно Канова, мы встретились в студии, где меня ждал большой сюрприз: открытие художника, не похожего на других, солнечного, средиземноморского, обладающего поразительной естественностью и конструктивным «пленэрным» стилем, но не импрессионистским, а четко структурированным, с пронизанными солнцем цветами: кажется, что они стремительно сворачиваются в живой лаве воображения – словом, ликующая связь с природой, являющаяся обретением некоего покойного и наполненного светом взгляда на мир, который носит в себе Гоффредо Годи.

Достаточно взглянуть на работы Гоффредо Годи, чтобы именно в таком ключе осмыслить его сдержанность и загадочность. Для Гоффредо Годи контакт с природой и, в первую очередь, со сре-

диземноморской природой под безжалостно пляющим солнцем в разгар лета, – это кристально-чистая связь, которая ничем не должна быть замутнена.

Он обладает необычайно оригинальным, строгим и четким методом, благодаря которому глаз обретает максимальную восприимчивость и проницательность наряду с ослепительной яркостью этого воображаемого мира, полного покоя и источающего свет, который он носит в себе. Не такто легко подняться до уровня этой напряженной энергетики, и если это не удается – пропадает «состояние благодати» в отношениях с природой.

Можно сказать, что Гоффредо Годи живет в ожидании сияющих летних месяцев. Он пишет с натуры космические сюжеты, пейзажи, виды, заряжаясь при этом на целые месяцы вперед благодаря тому, что видит и чувствует. Когда солнце находится в зените, он дает свои ответы стремительным «почерком», безупречным в тональностях и выделении света.

Места взяты одновременно и из природы, и из воображения: склоны Везувия и виды моря, заключенного в объятия крохотного залива, либо обрамленного растительностью калабрийского побережья. Солнце изнутри, и солнце, властно даю-

щее о себе знать изнутри. Внешняя и внутренняя структуры. И свет - на полную мощь, а сюжет сведен к минимуму. Структурные тени тоже созданы на основе цветосветовых эффектов. Рельефность пейзажных мотивов, которые могут быть с фигурами либо без них, выражена очень ярко и выдается из обширных тональных масс, как из затвердевших потоков лавы, над которыми летает рука, схватывающая материю во всей ее жизненной яви, набрасывающая деревья, кустарники, выдающиеся скалы либо предметы, свидетельствующие о неизменно глубинном присутствии человека.

Связь между Гоффредо Годи и структурой южного и средиземноморского пейзажа полна одержимости и, вместе с тем, радости, она принадлежит к современному типу и аналогична отношению Поля Сезанна к горе Сент-Виктуар, которую он переписывал множество раз, стремясь передать ее объемную структуру посредством цветосветовых пятен.

Конструктивистские амбиции и конструктивистский стиль изображения природы на основе цветосветовых эффектов делают Гоффредо Годи современным и придают его аутентичности редкую, абсолютную естественность.

Но Гоффредо Годи идентифицирует со своим миром не только пейзажные мотивы: любая нарисованная им вещь обретает характер открытия идентичности, вечной и абсолютной.^[1]

На маленьком рисунке, созданном Марио Мафай в конце двадцатых годов, изображены набережная Рипетта, дома и деревья – на участке сразу после Ара Пачис, и именно этот же ракурс выбрал и Гоффредо Годи, который, тем не менее,

предпочел увлекательнейшую авантюру, пытаясь ухватить римский свет, падающий на массу молодой майской листвы платанов, тянувших свои изогнутые руки к влаге Тибра.

Маленькая картина Мафай – ясная, с четко вылепленными формами в манере «а-ла-Дерен» (в тот момент он как раз вернулся из поездки в Париж), но нежнейший свет, отражающийся от красных и охровых стен, уже «римский», присущий именно Мафай. В те годы еще были живы миф и культ Рима с его особенным светом. А в наши дни лирик чистейшей воды, Гоффредо Годи, наполняющийся радостью и мрачнеющий в зависимости от капризов солнца, непрерывно угрожающего разрушить эту ментально-космическую световую конструкцию, которую он стремится перенести на полотно, рисуя с натуры, пишет Рим без каких бы то ни было мифов и культа этого города. С мольбертом, чуть ли не соприкасающимся с потоком автомобилей, в немыслимой людской суетолоке, на ветру, надевающим холст, как парус лодки.

Упорное стремление писать под заливающими светом солнечными лучами – это кошмар для художника, так же, как и стремление подчеркнуть невидимую структуру природы под ярким южным солнцем. Современная живопись, начиная с Ван Гога и Сезанна, билась и выигрывала «солнечные» сражения благодаря очевидности жизненной силы людей и вещей. Ван Гог, отправившийся творить под солнцем, повесив на плечо этюдник с красками, был изображен Фрэнсисом Бэконом как фигура героя нашего времени.

Гоффредо Годи – спокойный, позитивный, конструктивный, организованный человек, который

любит солнце, как дети любят летний пляж, но, чтобы писать Рим в наши дни, необходима нечеловеческая воля, суперсовременная и чуточку стаинная. Представьте себе человека, художника, который ежедневно покидает дом, прихватив свои инструменты, и отправляется на поиски Рима, как ищут обожаемое и желанное лицо и тело, чтобы сказать всем, как оно еще прекрасно, несмотря ни на что, какую радость и желание жить и творить дарит эта гармония растений и домов, дорог и площадей, реки и деревьев, создаваемая в течение стольких веков столькими творческими фантазиями. Да, этот художник, который пишет Рим изо дня в день, из месяца в месяц, должен обладать почти вангоговской волей. Сказать, что между художником и зеленым цветом – всеми мыслимыми оттенками зеленого, создаваемого не химией, а воображением – существуют особые отношения, это не сказать ничего; прежде всего, это оттенки зелени, впитывающей свет и отражающей его в окружающее пространство, рождающей безмятежный, ясный, весьма структурированный образ. Сплетенье листьев платана в воздушной перспективе передано абсолютной уверенной рукой и глазом, но за ними стоит длительная и очень гармоничная близость с пространством и вещами Рима. Потому что Гоффредо Годи буквально одержим зеленым цветом, который он представил в бесчисленных вариантах на картинах, написанных на южно-тирренском побережье; но эта зелень его римских пейзажей, столь ершистая, столь дикая, настолько далекая от приглаженно-садовой - это весьма типичная для Рима зелень по своему свету и оттенкам, расплескивающим вокруг себя и другие цвета.

Конечно, южная натура взгляда Годи прорывается всюду, но архитектура и природа Рима вынуждают его бросить ласковый вызов, пойти на художественный риск, лавируя между гармонией и фантазией, рождающийся в смиренности взгляда и ведущий к горделивой конструкции. Обширный вид с холма Пинчо, с залитой светом Пьяцца дель Пополо, бесконечные вариации оттенков города вплоть до самого горизонта, насколько хватает глаз - это маленькая, удивительная художественная победа, одержанная над солнцем Рима. Это же побежденное солнце мы видим и в изображении некоторых ослепительно красивых цветов и маленьких стаинных мостов над Тибром, переданных с изумительной точностью тона и материи. Можно сказать, что это только лишь «чудом» удавшиеся пейзажи, но это не так: речь идет о сознательном творении, плоде упорства и воли в духе Сезанна.

Природа, написанная Гоффредо Годи, занимает центральное место в видах Рима, но она способна стать более мягкой, податливой (изумительный по красоте изгиб ветвей над водами Тибра и удивительно гармоничное слияние растений и масс из травертина на Пьяцца дель Пополо). Гоффредо Годи – это пытливый художник, который не довольствуется Римом с точки зрения огромного античного древнеримского театра либо зданий в стиле барокко: он ищет такие места на окраинах, где древность соприкасается с современностью, пусть даже и страшно безвкусной. И здесь пропадает наружу иной художник, с ярким, почти страстным колером, добавляющий к сверканию обломка древнеримского акведука звенящее-красный автомобиль, благодаря чему ему

удается передать ощущение разбитого, опустошенного, разрушенного тела безбрежной римской периферии, этого города в городе.^[2]

Абстрагируясь от дней и часов, он делает ставку на сжатость образа, несмотря на обилие разнообразных натуральных элементов. Богатство и разнообразие цветов также сведено к общей гармоничности контрастов и музыкальных аккордов.^[1]

Гоффредо Годи считает, что солнце не просто раскрывает красоту вещей: благодаря глазу и руке художника через него передается та радость, которую извечно, таинственным образом источают вещи, созданные с чувством прекрас-

ного, ощущением благодати, гармонии, не иссякающей сразу: она длится и оставляет следы в людских сердцах и воображении.^[2]

Как Гоффредо Годи удается удерживать в неизменном состоянии этот интенсивный свет, пронизывающий мир насквозь, - остается тайной этого чистого и неисправимого лирика в эпоху, когда опускаются огромные пугающие тени, и мир вновь стал непоправимо тусклым.^[1]

Дарио Микакки, выдержки из каталогов:

“Il mondo in piena luce”, Неаполь, 1983^[1]

“La vittoria sul sole”, Рим, 1985^[2]



1999 - *Il Colosseo*



2001 - *Il Foro*

Нередко приходится констатировать, насколько промежуточными и неудовлетворительными оказываются критико-исторические итоги в области искусства двадцатого века в их устоявшемся облике, которые, бесспорно, нуждаются в проверке. И не столько в отношении главных героев, которым, в общем и целом, уже отведены соответствующие места, сколько применительно к фигурам, окружавшим этих мэтров, фигурам, определенная доля известности которых кажется откровенно узурпированной, которым еще причитается немалое воздаяние и внимание.

Гоффредо Годи принадлежит к последней упомянутой категории: «маленький мэтр» (*«petit maître»*), как его часто называют признанные авторитеты, известен среди публики гораздо в меньшей степени, чем он действительно того заслуживает. Конечно, художником (родившимся в 1920 году) занимались такие авторитетные критики, как Карло Барбьери, Дарио Микакки, Франко Симондини и Риккардо Нотте, ему даже посчастливилось привлечь внимание великого Арканджели; его работы экспонировались на крупнейших национальных выставках, начиная с Квадриеннале, а в определенный период у него было несколько крупных покупателей за рубежом, но его сдер-

жанность и некая стыдливость, свойственная его характеру, сослужили ему неважную службу, так же, как и некая флегматичность, или южная апатия, которая, впрочем, таковой не является, поскольку Годи трудится с постоянством и усердием, но его интересует одна только живопись, а не самореклама или продвижение собственных картин – словом, все, что касается так называемого рынка.

Прожив немало лет у склонов Везувия, очарованный, будучи еще мальчишкой, живописью Крисконио (а точнее, видом самого Крисконио, писавшего на пленере, в окружении роскоши в виде холста, мольберта, палитры и этюдника с красками); ученик Школы резьбы по кораллу, учителем которого был Джузеппе Паломба, последователь Каммарано, Годи, прошедший войну и плен, стал, наконец, не самым юным, но ценным и весьма любимым учеником Эмилио Нотте в неаполитанской Академии. Эта информация приводится не для дополнения биографических данных, а для доказательства того, насколько органично врос художественный мир Годи в традиции неаполитанского искусства начала тридцатых годов двадцатого века. Безотлагательная потребность писать с натуры, предпочтение пейзажной тематики, к которой в последнее время добавилась склонность

к морским видам, вкус к свежести хроматической гаммы и солнечности, ясной и неизменной, вплоть до зачарованности (и здесь, при ближайшем рассмотрении, речь идет, на мой взгляд, о ярчайшем претворении в жизнь позилиппской традиции, а также об истоках преодоления чисто натуралистических мотивов), являются отличительными признаками укоренения в неаполитанской почве.

В частности, оно может выражаться в использовании сезанновских методов, отфильтрованных через «плоть и кровь» стиля, присущего Нотте. Тем не менее, по мере углубления истории с Годи, вещи осложняются: этот художник, с виду столь спокойный и солнечный, познал и тревоги, и многочисленные, жизненно важные интеллектуальные искания.

Абстрагируясь от самых первых юношеских опытов в атмосфере и лингвистических изысканиях второго футуризма (по всей видимости, воспринимаемого на волне невинного восхищения новизной), следует упомянуть о следующем десятилетии его пути под знаком абстракционизма, сыгравшего очень важную роль в обретении сжатого и конструктивного языка, период расцвета которого в творчестве художника пришелся на восьмидесятые и девяностые годы, после чего начался его «отток» в направлении феноменальной истины, тяготение к деталям, к более описательной живописи в целом, прослеживаемые в его позднейших работах.

А еще, как мы уже говорили - пытливость, дополнительные отголоски и влияния, также являющиеся основополагающими: тонализм Мелли и общее наследие Римской школы, исторически переосмысленное, доведенное до крайности и по сей день используемое (Годи переехал в столицу в на-

чале семидесятых годов); это выстраивание картины мазок за мазком, тон за тоном, зеленью по зелени, охрой по охре (при внимательном рассмотрении картин Годи нельзя не изумиться обилию оттенков зеленого и охрового, которые могут существовать не только в природе, но и живописи).

Наш художник берет полотно «штурмом», без обдумывания композиции: формы предопределются цветом, в них воплощаются чисто физические визуальные и эмоциональные впечатления. Поэтому само собой разумеется, что в наши дни подобная живопись балансирует на грани между фигуративным и неформальным: в ней прослеживаются отголоски Фаусто Пиранделло, особенно в фигурах купальщиков, а также влияние Морлотти – в пейзажах; впрочем, и кисть Годи проявляет порой присущую ей материальную осозаемость.

Весьма необычным является то, что пейзажи, особенно те из них, которые созданы в особо синтетической манере, оказываются «усеянными, там и сям, таинственными знаками, спрятанными среди листвы подобно хамелеонам», по словам Джино Аньезе, интуитивно догадавшемся об этом. И, безусловно, именно здесь, в кажущемся случайном, а на деле – необычайно последовательном, неизмененном выписывании зигзагов при помощи быстрых, скupых, конструктивных взмахов кисти, кроются наиболее узнаваемое и продолжительное влияние теперь уже далекого абстракционистского опыта и, возможно, наиболее насыщенный стимулами аспект живописи Гоффредо Годи.

Карло Фабрицио Карли, из каталога
“*Superamento lirico del naturalismo*”, Неаполь, 2002



1956 - Passeggi



1971 - Pane e cioccolata



1991 - La lettura



1970 - Bagnanti



1974 - Rastrellamento



1971 - La prima colazione



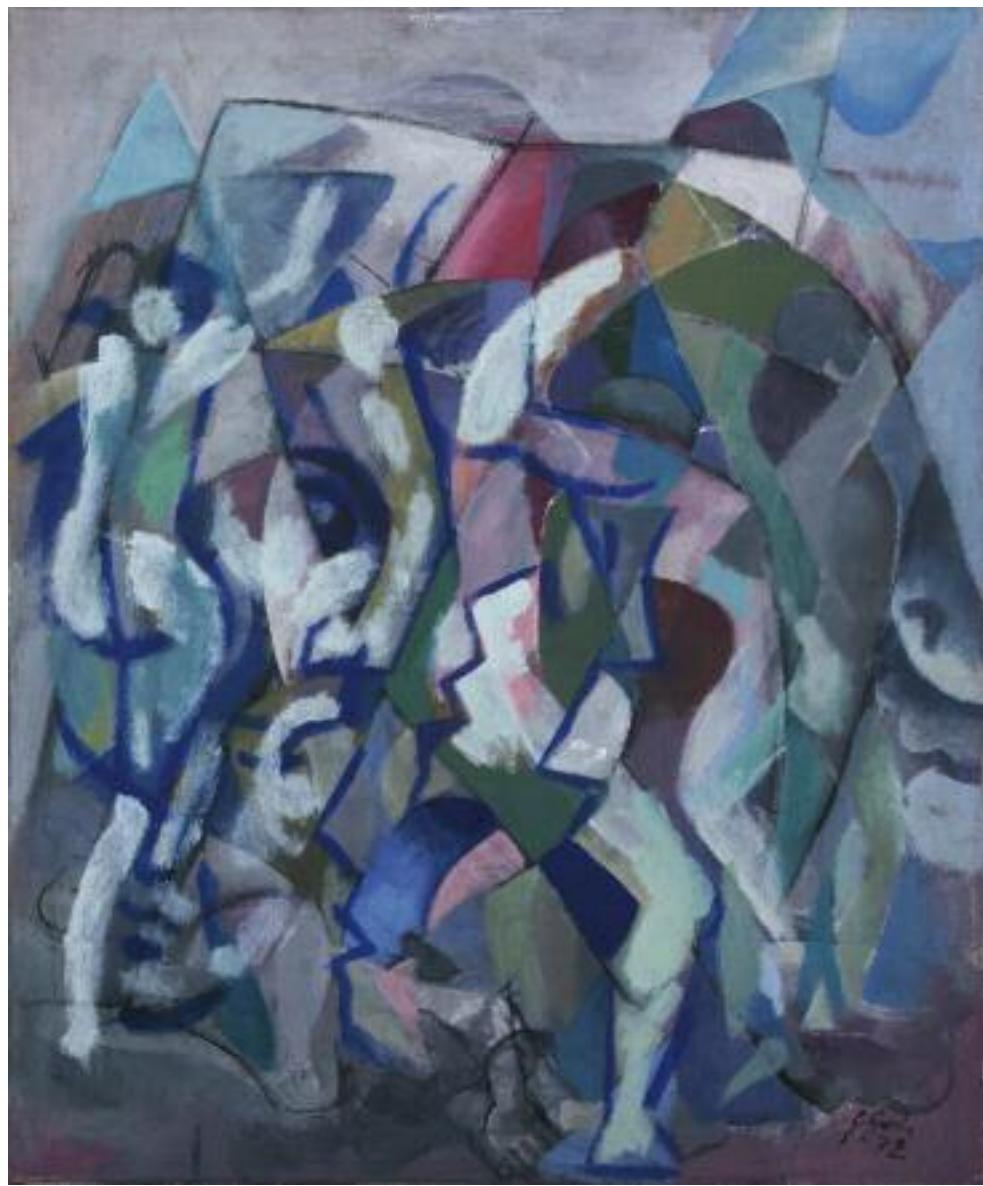
1971 - Sulla spiaggia



1972 - Rimembrando



Opere



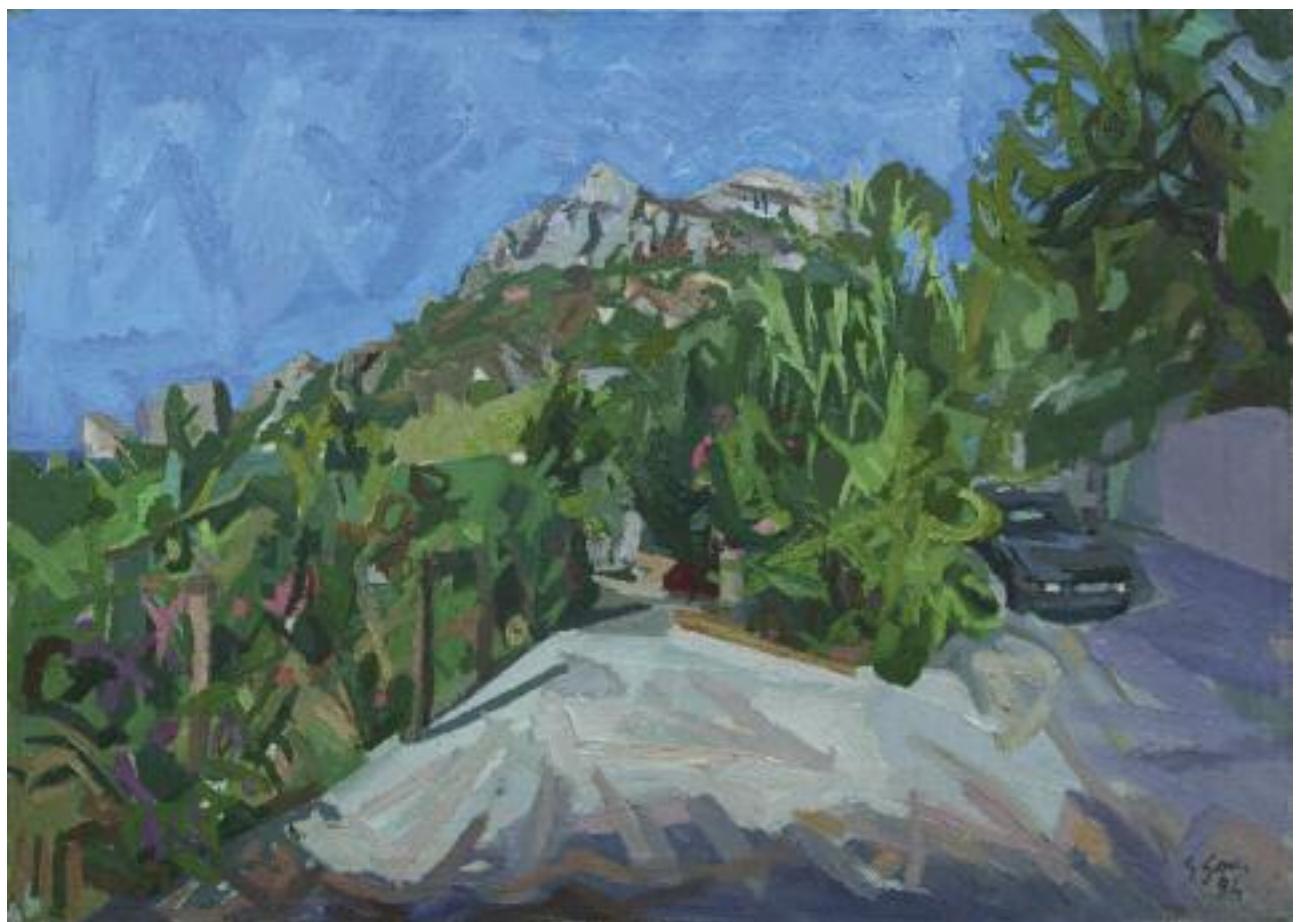
Dinamismo - acrilico su tela - 60 x 50 - 1972



Dinamismo - acrilico su tela - 50 x 70 - 1977



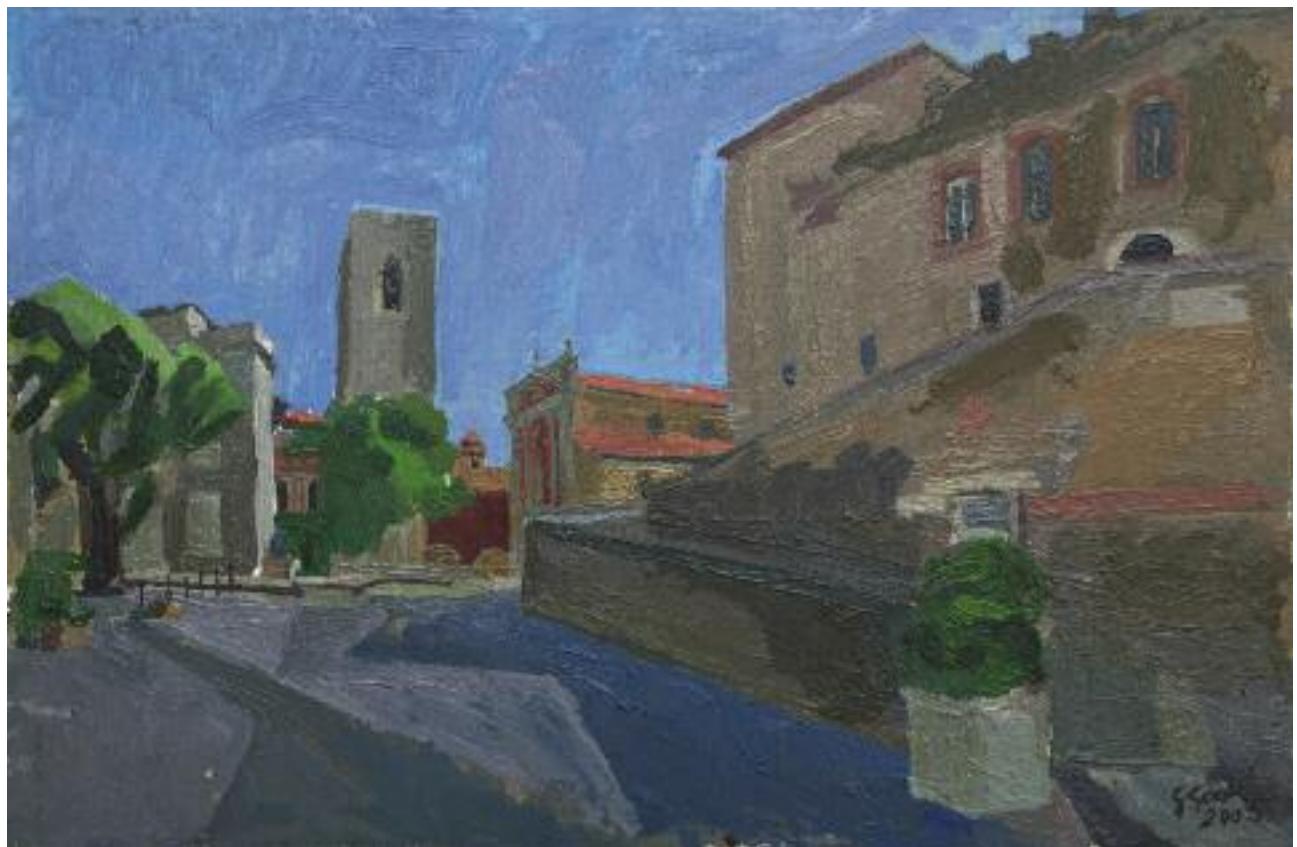
Paesaggio calabro - olio su tela - 50 x 70 - 1980



Paesaggio rupestre di Nerano - olio su tela - 50 x 70 - 1994



Ponte Milvio - olio su tela - 40 x 60 - 2002



Castello Grimaldi, Antibes - olio su tela - 40 x 60 - 2005



Il porto di Nizza - olio su tela - 40 x 60 - 2005



Promenade des anglais, Nizza - olio su tela - 40 x 60 - 2005



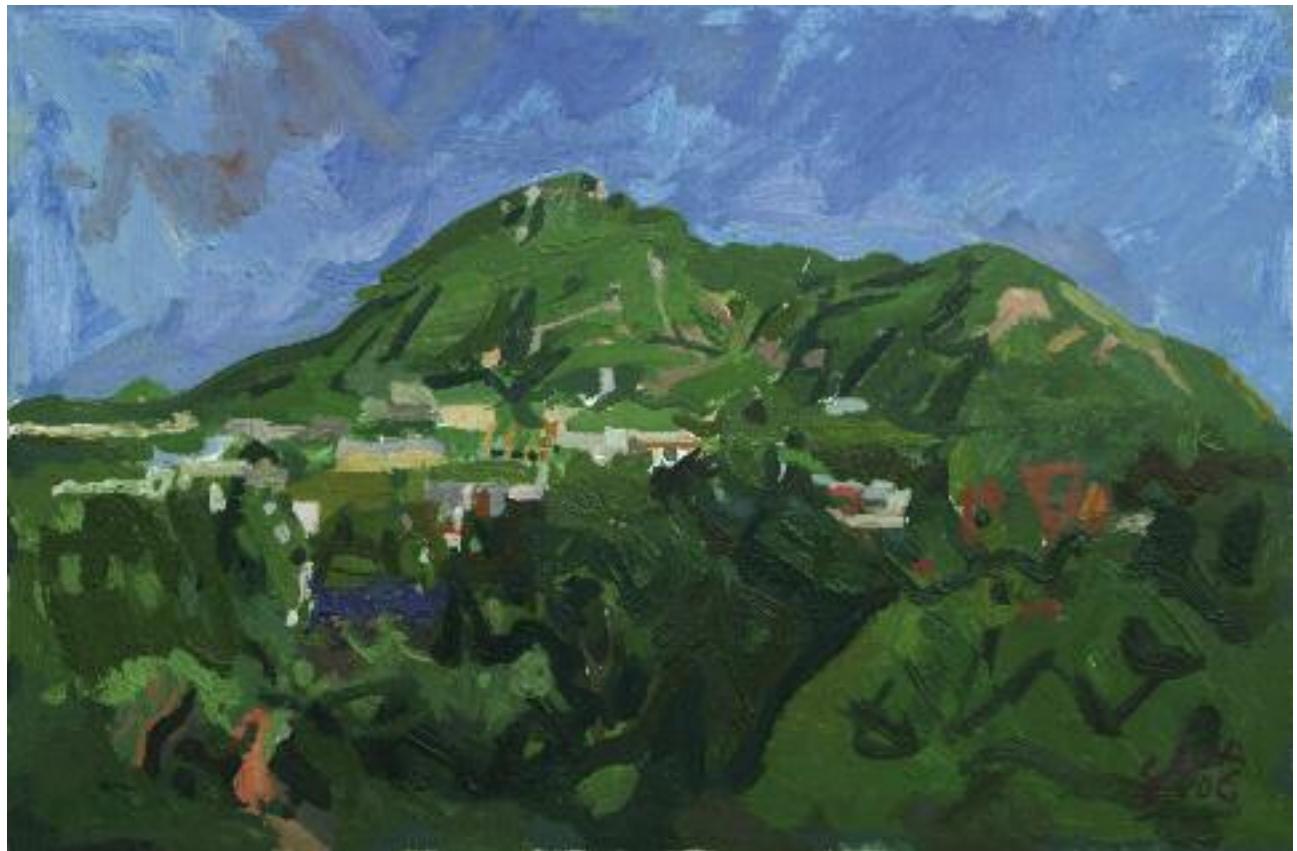
Barche di pescatori - olio su tela - 50 x 60 - 2005



Agavi di Torvajanica - olio su tela - 50 x 60 - 2005



Spiaggia della Lingua, Procida - olio su tela - 40 x 60 - 2005



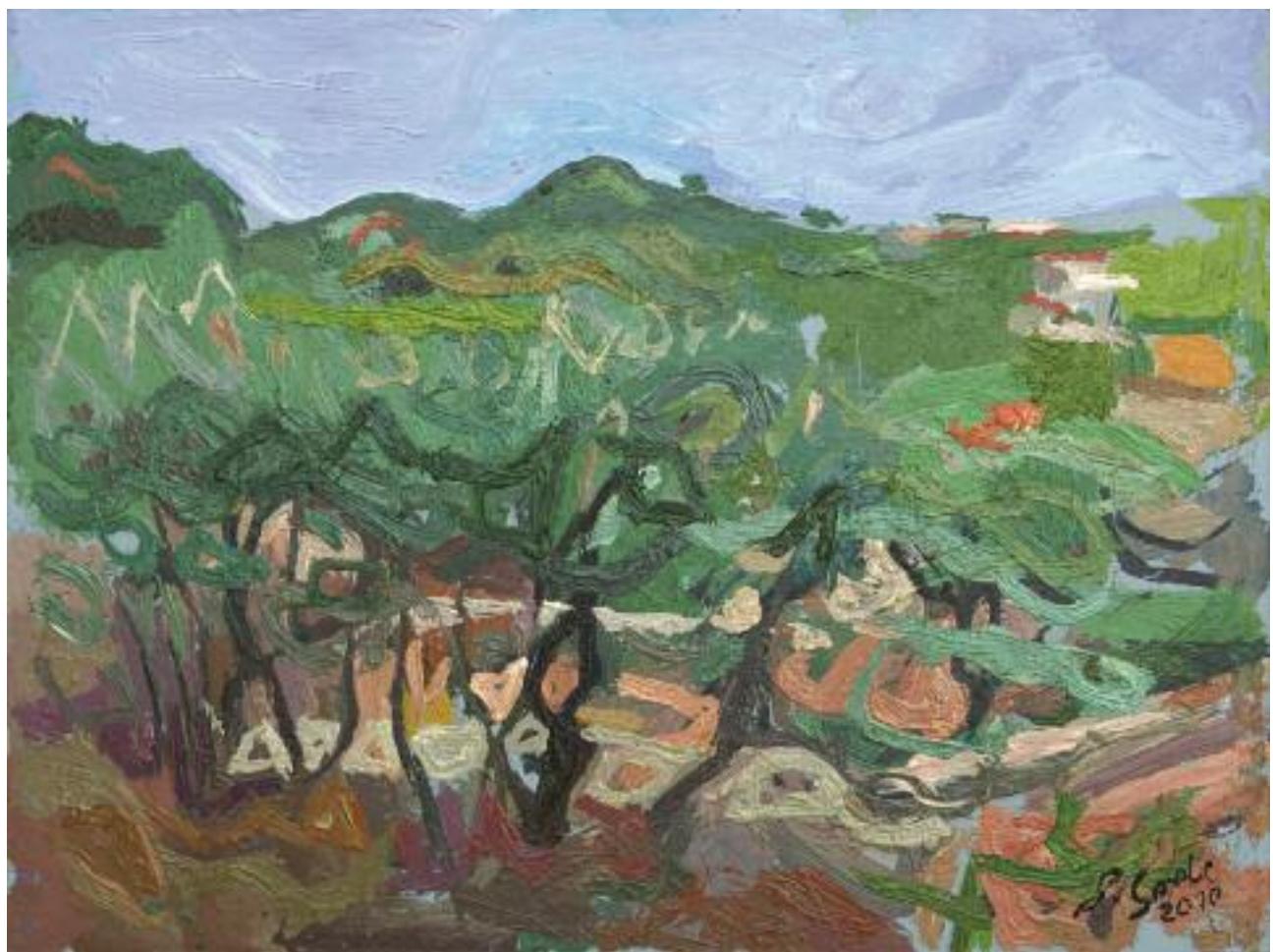
Monte Epomeo dell'isola d'Ischia - olio su tela - 40 x 60 - 2006



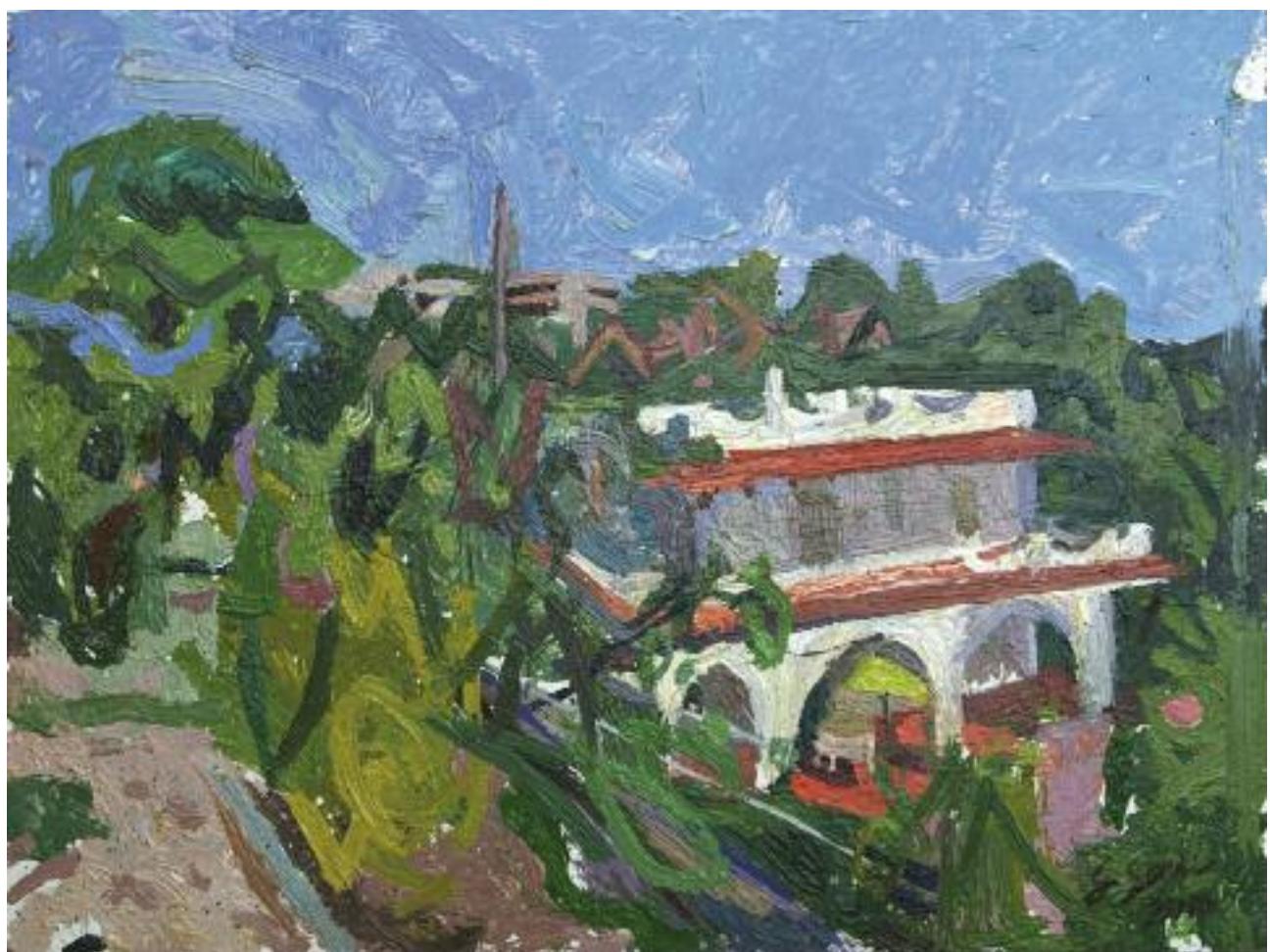
Paesaggio presso Treviso - olio su masonite - 30 x 40 - 2010



Verso le pendici delle Prealpi Venete - olio su masonite - 30 x 40 - 2010



Campagna ischitana - olio su masonite - 30 x 40 - 2010



La casa dell'avvocato ad Ischia - olio su masonite - 30 x 40 - 2010



Al fresco del carrubo - olio su masonite - 30 x 40 - 2010



Natura morta - olio su tela - 40 x 60 - 2006



Natura morta - olio su tela - 40 x 60 - 2009



Natura morta - olio su masonite - 40 x 30 - 2010



Autoritratto - acrilico su tela - 70 x 50 - 2012

Eun'avventura continua quella che Goffredo Godi sperimenta ogni giorno nella sua vita d'artista insieme con tele e pennelli, compagni silenziosi di una melodia cromatica che egli ricompone all'infinito per la sua musa: la natura. Infatti, l'orizzonte entro il quale si svolge il suo personale linguaggio pittorico, per quanto esso sia di tendenza astraente, è costituito dal mondo visibile; non a caso la sua attività si esercita su pochi, fondamentali temi: il paesaggio, il ritratto, la figura, la natura morta.

Godi stabilisce un peculiare rapporto con la realtà esterna; le sue rappresentazioni si caricano di impulsi soggettivi. Egli affronta la tela d'impeto, senza la mediazione dell'impianto disegnativo; è il pigmento che definisce la forma, costruendo il quadro pennellata su pennellata,

tono su tono, rendendo la superficie densa e materica. In questo modo è evitato un banale naturalismo. Le composizioni risultano complesse, dinamiche; e quando si tenta di seguirle nei particolari, ci si perde nell'intrico delle linee e dei piani, in imprevedibili frammentazioni o continuità.

La costruzione delle forme mediante il colore, infallibile nel valore di luce, costituisce il fondamento della pittura di Godi, la precisa risposta alla sua irrinunciabile esigenza di conferire all'immagine una "durata". Ne risultano così paesaggi la cui connotazione realistica trappa in immagini interiori: opere che rappresentano insieme luoghi e luoghi dell'anima.

Immacolata Marino

Goffredo Godi, nato nel 1920, ha vissuto i suoi primi cinquant'anni a Napoli, dove si diplomò all'Accademia delle Belle Arti, allievo di Emilio Notte. Dal 1971 vive a Roma, dove ha lo studio. Dal 1952 al 1979 ha insegnato discipline pittoriche nei Licei Artistici di Napoli e di Roma.

Dal 1969 fa parte dell'Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno. Gli sono state allestite una trentina di mostre personali in numerose città, ha esposto in importanti rassegne nazionali, tra le quali la VII e VIII Quadriennale di Roma e in retrospettive di rilievo quali quella dedicatagli dal Comune di Ercolano nella settecentesca Villa Campolieto nel 1996 o quella organizzatagli dal Museo Venanzio Crocetti di Roma nel 2010.

Nel 1935, vista la sua inclinazione per la pittura, Goffredo Godi fu iscritto

dalla famiglia alla Scuola d'Incisione su Corallo, dove ebbe per maestro Giuseppe Palomba, uno degli allievi prediletti di Cammarano.

Anche sotto le armi, persino nel campo di prigionia, non smise mai di dipingere o disegnare, e proprio l'amore per la pittura gli rese più sopportabili gli orrori della guerra e la terribile esperienza di due anni di prigione nel campo di concentramento di Limburg. Nell'autunno del 1945 tornò a casa e si iscrisse al corso di pittura di Emilio Notte (che era stato tra i primi futuristi a Firenze e a Milano) nell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Nel '50 si diplomò.

La formazione di Goffredo Godi è costellata da incontri con personaggi chiave dell'arte italiana ad iniziare da Luigi Crisconio ad Emilio Notte che ebbe così tanta influenza sul giovane allievo.

Come insegnante ha avuto alcuni giovani saliti alla più larga notorietà: da Alfano a Paladino.

Nella sua pittura c'è un brevissimo, giovanile entusiasmo per gli esponenti del Secondo Futurismo, che gli derivò da un'esposizione viaggiante giunta a Napoli nel '37; e c'è una discreta sperimentazione astratta nella metà degli anni Settanta; ma in realtà Godi, dall'adolescenza a oggi, non si è mai staccato da quella che, nella varietà delle manifestazioni, resta la sua fonte di ispirazione: la natura. La sua poetica pittorica rimane, in tutto l'arco della sua vita, fortemente legata alle rappresentazioni naturalistiche realizzate en plein air, per quanto filtrate dal proprio stato d'animo. Se da un lato il suo operare ha caratteristiche "antiche", i suoi paesaggi risultano più che mai attuali e metamorfici.

La peinture est une aventure. Goffredo Godi l'expérimente chaque jour de sa vie d'artiste. Avec toiles et pinceaux, compagnons silencieux d'une mélodie chromatique harmonisée à l'infini, il compose pour sa muse : la nature. Son univers pictural, abstrait en apparence, transpire du monde visible. Son œuvre s'articule autour de quelques sujets fondamentaux : le paysage, le portrait, la figure, la nature morte.

Godi s'engage dans une relation particulière à la réalité : il affronte la toile avec impétuosité, sans aucune médiation architecturale du dessin, chargeant positivement la matière de ses pulsions personnelles. C'est le pigment lui-même qui induit, par nature, la forme. Il structure l'œuvres traits après traits, ton sur ton, rendant la surface pro-

fonde, texturale et vivante, esquivant ainsi un banal naturalisme. Ses compositions sont complexes et dynamiques : quand on essaye d'entrer dans le détail, on se perd en suite d'imprévisibles fragmentations ou continuités, dans l'enchevêtrement des lignes et des plans. La construction des formes par la couleur, infaillible dans son rapport à la perspective et à la lumière, constitue le fondement de la peinture de Godi et incidemment, une réponse à son exigence de conférer à l'œuvre son espace temporel propre. Ils en résultent des paysages dont la connotation réaliste excite l'imagination d'œuvres intérieures qui font résonner ces lieux de la nature à ceux de l'âme.

Immacolata Marino

Goffredo Godi est né en 1920. Il a vécu ses cinquante premières années à Naples, où il a obtenu son diplôme à l'Académie des Beaux-Arts. Il a été élève de Emilio Notte. Depuis 1971, il vit à Rome, où il a son atelier.

De 1952 à 1979, il a enseigné les disciplines picturales dans les Lycées Artistiques de Naples et de Rome. Depuis 1969, il fait partie de l'Académie Florentine des Arts du Dessin. Il a organisé une trentaine d'expositions personnelles dans de nombreuses villes. Ses œuvres ont également été présentées dans les principales expositions nationales, comme la VII et VIII Quadriennale de Rome, ainsi que dans de remarquables retrospectives de son œuvre comme celle que la commune de Ercolano a organisée en 1996 dans la Villa Campoli du XVII siècle, ou celle organisée en 2010 par le musée Ve-

nanzo Crocetti de Rome.

En 1935, compte tenu de son attriance et son talent pour la peinture, Goffredo Godi entre à l'École de gravure sur Corail, où il a pour maître Giuseppe Palomba, un des disciples préférés de Cammarano.

Sous les drapeaux, alors qu'il est fait prisonnier, il ne cesse jamais de peindre ou de dessiner. Son amour pour la peinture rend plus supportable les horreurs de la guerre et la terrible expérience de deux ans d'emprisonnement dans le camp de concentration à Limbourg. À l'automne 1945, il rentre chez lui et il s'inscrit au cours de peinture de Emilio Notte (qui a été parmi les premiers futuristes à Florence et Milan) à l'Académie des Beaux-Arts de Naples dont il sort diplômé en 1950.

La formation de Goffredo Godi est parsemée de rencontres avec des per-

sonnalités clés de l'art italien de Luigi Crisconio à Emilio Notte qui ont eu une grande influence sur lui. En tant que professeur, il voit quelques-uns de ses étudiants élevés à une grande notoriété comme Alfano et Paladino. Dans sa peinture, on sent un bref engouement pour les artistes du « Second Futurisme » à l'occasion d'une exposition itinérante à Naples en 1937 ; on observe également une discrète expérimentation abstraite dans le milieu des années 1970 ; mais en fait Godi, de l'adolescence à aujourd'hui, ne s'est jamais détaché de ce qui reste sa source d'inspiration : la nature. Sa poétique picturale reste fortement liée aux représentations naturalistes faites en plein air. Alors que son approche repose sur des techniques "traditionnelles", ses paysages se révèlent plus que jamais actuels et intenses.

It is an endless adventure, the one Godi experiences every day in his life as an artist. His canvas and brushes are his silent companions in a chromatic melody he endlessly composes for his muse: nature. As a matter of fact, as much as the horizon in which his pictorial language unwinds and has a tendency to abstraction, it is constituted by the visible world; it is not by chance that his art develops on a few, key themes: landscape, portrait, figure, still life.

Godi establishes a particular relation with external reality; his art is laden with subjective impulses. He faces the canvas with impetus, without the mediation of the drawn pattern; pigments define the form, building the compo-

sition stroke after stroke, tone after tone, making the surface thick and dense with matter. Thus his naturalism is in no way a cliché. His composition is intricate and dynamic; when we attempt to follow it then in its tiniest details, we easily get lost in the intricacy of lines and planes, in the unexpected interruption and continuity.

Creating forms by means of colour, the infallible value of light, is the very foundation to Godi's painting, the right answer to his paramount need to convey "duration" to images. The result is a set of landscapes whose realism overflows into inner imagery: his works portray at once physical places and places of the soul.

Immacolata Marino

Goffredo Godi, born in 1920, spent his first fifty years in Naples, where he graduated at the *Academy of Fine Arts as a student* of Emilio Notte. He has lived and worked in his studio in Rome since 1971. Between 1952 and 1979 he taught painting in Art Schools in Rome and Naples.

Since 1969 he has been a member of the Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno. About thirty personal exhibitions have been organised over time in many cities; Godi has taken part in many national exhibitions, including the VII and VIII Rome Quadriennale and relevant retrospectives, including one held by the Municipal Authority of Ercolano in 1996 or another organised by Museo Venzano Crocetti in Roma in 2010.

In 1935, given his ability for painting, Goffredo Godi's family got him into

the Coral Engraving School, under the master Giuseppe Palomba, one of Cammarano's favourite acolytes.

He never stopped painting, not even during the war or when he was held prisoner; it was precisely his love of painting that helped him endure the horror of the war and the terrible experience of having to spend two years in the Limburg prison camp. In the autumn of 1945, he went back home and enrolled in Emilio Notte's painting course (Notte was one of the first Futurist artists in Milan and Florence) at the Academy of Fine Arts of Naples. He graduated in 1950.

Goffredo Godi's education is dotted with encounters with the artists who made the history of Italian art, including Luigi Crisconio and Emilio Notte who had a strong influence on the young student.

As a teacher he taught many others who rose to greater fame: from Alfano to Paladino.

His painting features a very short period of enthusiasm for the Second Futurist wave and its members, which was probably the result of a travelling exhibition that arrived in Naples in 1937; there was also a good deal of abstract experimentation halfway through the seventies. In truth, though, from his adolescence to now, Godi never left what, in its variety of forms, has always been his true inspiration: nature. His poetic work has remained, throughout his life, strongly connected to his en plein air life painting, although these have been filtered by his disposition. If on one side his attitude has an "ancient" feel about it, on the other, his landscapes are absolutely current and metamorphic.

Es una aventura permanente la que Goffredo Godi experimenta, cada día de su vida de artista, junto a los lienzos y los pinceles, compañeros silenciosos de una melodía cromática que él reconstruye hasta el infinito para su musa: la naturaleza. En efecto, el horizonte desde el cual se desarrolla su lenguaje pictórico personal, por mucho que éste sea de tendencia abstractiva, está constituido por el mundo visible; no es una casualidad que su actividad esté basada en unos pocos y fundamentales temas: el paisaje, el retrato, la figura y el bodegón. Godi establece una relación peculiar con la realidad exterior; sus representaciones se cargan de impulsos subjetivos. Él se enfrenta al lienzo con ímpetu, sin que medie el dibujo; es el color el que define la forma, constru-

yendo el cuadro pinelada sobre pinelada, tono sobre tono, volviendo la superficie densa y material. De este modo se evita un naturalismo banal. Las composiciones resultan complejas, dinámicas; y cuando se trata de entrar en los detalles, uno se pierde en la maraña de líneas y planos, en imprevisibles fragmentaciones o continuidades. La construcción de las formas mediante el color, infalible en el valor de luz, constituye el fundamento de la pintura de Godi, la respuesta exacta a su irrenunciable necesidad de conferir a la imagen una “duración”. Así surgen paisajes cuya connotación realística se plasma en imágenes interiores: obras que representan en su conjunto lugares y espacios del alma.

Immacolata Marino

Goffredo Godi nació en 1920 y vivió sus primeros cincuenta años en Nápoles, donde se graduó en la Academia de Bellas Artes y fue alumno de Emilio Notte. Desde 1971 vive en Roma, donde tiene su taller. De 1952 a 1979 enseñó disciplinas pictóricas en los Liceos Artísticos de Nápoles y Roma. A partir de 1969 formó parte de la Academia Florentina de las Artes del Diseño. Se han realizado unas treinta muestras con obras de Godi en numerosas ciudades, ha expuesto en importantes exposiciones nacionales, entre ellas, la VII y VIII Cuadrienal de Roma y en retrospectivas de gran importancia como la que, en 1996, el Ayuntamiento de Ercolano le dedicó en Villa Campolieto (edificio construido en el siglo XVIII) o la organizada en el Museo Venanzo Crocetti de Roma en 2010. En 1935, considerando su interés por la pintura, la familia de Goffredo Godi le matriculó en la Escuela de Grabado

sobre Coral, donde tuvo como maestro a Giuseppe Palomba, uno de los alumnos predilectos de Cammarano. Durante la guerra e incluso en el periodo de cautiverio, no dejó jamás de pintar o dibujar y, precisamente, fue el amor por la pintura lo que le permitió soportar los horrores de la guerra y la terrible experiencia como prisionero durante los dos años que estuvo en el campo de concentración de Limburg. En el otoño de 1945 regresó a su hogar y se matriculó en el curso de pintura de Emilio Notte (uno de los primeros futuristas de Florencia y Milán) en la Academia de Bellas Artes de Nápoles. Se graduó en 1950.

La formación de Goffredo Godi está constelada de encuentros con personajes importantes del arte italiano, empezando por Luigi Crisconio hasta llegar a Emilio Notte, quien tuvo una gran influencia en el joven alumno.

Como profesor ha tenido alumnos que

han alcanzado una gran notoriedad, entre otros, Alfano o Paladino. En su pintura hay un brevísimamente juvenil entusiasmo por los exponentes del Segundo Futurismo, al que se acercó tras una exposición itinerante que llegó a Nápoles en 1937; hay también una pequeña experimentación abstracta a mediados de la década de los setenta, pero en realidad Godi, desde su adolescencia hasta nuestros días, jamás se distanció de aquella que, en su variedad de manifestaciones, permanece como su fuente de inspiración: la naturaleza. Su poética pictórica estará fuertemente vinculada, durante toda su vida, a las representaciones de la naturaleza realizadas en plein air, influenciadas por su estado de ánimo. Si por una parte su modo de trabajar posee características “antiguas”, por otra, sus paisajes resultan sumamente actuales y metamórficos.

Jeder Tag des künstlerischen Lebens Goffredo Godis ist ein kontinuierliches Abenteuer gemeinsam mit Leinwänden und Pinseln, den stillen Begleitern einer chromatischen Melodie, die er endlos neu komponiert für seine Muse: die Natur. Der Horizont, innerhalb dessen er seine persönlichen malerischen Ausdrucksmittel einsetzt, besteht – sosehr dieser auch abstrahiert sein mag – aus der sichtbaren Welt. Nicht zufällig beschränkt sich sein Schaffen auf einige wenige wesentliche Themen: die Landschaft, das Portraits, die Person, das Stillleben. Godi entwickelt eine besondere Beziehung zur externen Wirklichkeit; seine Darstellungen sind mit subjektiven Impulsen geladen. Er widmet sich der Leinwand mit stürmischem Eifer, ohne die Vermittlung eines gezeichneten Entwurfs. Es ist das Pigment, das die Form bestimmt und das Gemälde Pinselstrich um Pinselstrich,

Goffredo Godi wurde im Jahr 1920 geboren und verbachte die ersten fünfzig Jahre seines Lebens in Neapel, wo er als Schüler von Emilio Notte an der Akademie der Schönen Künste seinen Abschluss erwarb. Seit 1971 lebt er in Rom, wo er auch sein Atelier hat. Von 1952 bis 1972 unterrichtete er Kunsterziehung an den Kunstgymnasien in Neapel und Rom.

Seit 1969 ist er an der Accademia delle Arti del Disegno in Florenz tätig. Zu seinen Ehren wurden etwa dreißig Einzelausstellungen in zahlreichen Städten organisiert, er stellte auf bedeutenden nationalen Ausstellung aus, darunter auf der 7. und 8. Quadriennale von Rom, und auf bedeutenden Retrospektiven, wie der ihm 1996 von der Gemeinde von Ercolano in der Villa Campolieto aus dem 17. Jahrhundert gewidmeten Retrospektive oder der vom Museum Venanzio Crocetti in Rom 2010 organisierten Retrospektive.

Angesichts seiner Leidenschaft für die

Malerei meldete ihn seine Familie im Jahr 1935 an der Schule für Korallengravur an, an der er bei Giuseppe Palomba, einem der Lieblingsschüler von Cammarano, Unterricht hatte.

Auch zu Kriegszeiten, sogar in Kriegsgefangenschaft, hörte er nie mit dem Malen oder Zeichnen auf, und eben diese Leidenschaft für die Malerei machte ihm die Schrecken des Krieges und die furchterlichen Erfahrungen während der beiden Jahre der Kriegsgefangenschaft im Konzentrationslager von Limburg erträglicher. Im Herbst 1945 kehrte er nach Hause zurück und schrieb sich für den Malkurs bei Emilio Notte (der zu den ersten Futuristen in Florenz und Mailand gehörte) an der Akademie der Schönen Künste von Neapel ein. Im Jahr 1950 schloss er sein Studium ab.

Die Ausbildung Goffredo Godis ist von Begegnungen mit Schlüsselfiguren der italienischen Kunstszenen übersät, angefangen von Luigi Crisconio bis hin zu Emilio Notte, der auf seinen jungen

Farbton um Farbton konstruiert und die Oberfläche dicht und plastisch werden lässt. Auf diese Weise wird ein banaler Naturalismus vermieden. Die Kompositionen erscheinen komplex, dynamisch; und wenn man versucht, sie bis ins Details zu verfolgen, verliert man sich in der Verstrickung der Linien und der Ebenen, in unvorhersehbaren Fragmentierungen oder Kontinuitäten. Die Konstruktion der Formen mittels der in ihrem Lichtwert unfehlbaren Farbe stellt das Fundament der Malerei Godis dar, die präzise Antwort auf sein unentbehrliches Bedürfnis, dem Bild eine „Dauer“ zu verleihen. Daraus ergeben sich somit Landschaften, deren realistischer Hintergrund in innere Bilder übergeht: Werke, die gleichzeitig Orte und Orte der Seele darstellen.

Immacolata Marino

Schüler einen großen Einfluss ausübte. Als Lehrer hatte er einige Schüler, die große Berühmtheit erreichten: von Alfano bis Paladino.

Seine Malerei ist von einem sehr kurzen, jugendlichen Enthusiasmus für die Vertreter des Zweiten Futurismus gekennzeichnet, der durch eine Wanderausstellung entfacht wurde, die 1937 in Neapel eingetroffen war; und in der Mitte der siebziger Jahre führt er nicht unbedeutende abstrakte Experimente durch. Aber in Wirklichkeit hat sich Godi von seiner Jugend bis heute nie davon losgelöst, was in den verschiedenen Erscheinungsformen seine Inspirationsquelle bleibt: von der Natur. Seine malerische Poesie bleibt während seines gesamten Lebens stark mit den naturalistischen Darstellungen en plein air verbunden, so sehr diese auch von der eigenen Stimmung gefiltert werden. Wenn sein Werk auch einerseits „antike“ Züge aufweist, so sind seine Landschaften mehr denn je aktuell und metamorphisch.

Это непрерывное приключение, переживаемое Гоффредо Годи в течение каждого дня своей жизни художника в компании полотен и кистей – бессловесных спутников хроматической мелодии, которую он вновь и вновь сочиняет для своей музы: природы. Действительно, горизонт, обрамляющий его персональный художественный язык, несмотря на абстракционистские тенденции, сформирован из видимого мира, и не случайно его работы посвящены немногочисленным, главным темам: пейзаж, портрет, фигура, натюрморт.

Годи устанавливает особую связь с внешней реальностью, и его изображения насыщены субъективными импульсами. Он «набрасывается» на полотно, не тратя время на обдумывание замысла; форма предопределяется пигментами, и создается картина: мазок за мазком, тон за тоном, которые

Гоффредо Годи родился в 1920 году; первые пятьдесят лет своей жизни он прожил в Неаполе, где закончил Академию изящных искусств и учился у Эмилио Нотте. С 1971 года он живет в Риме, где у него студия. С 1952 по 1979 гг. он преподавал живопись в неаполитанском и римском Художественных лицеях.

С 1969 года он является членом Флорентийской академии рисунка. У него состоялось около тридцати персональных выставок, которые организовывались во многих городах; его работы экспонировались на престижных выставках национального уровня, включая VII и VIII Квадриеннале в Риме, а также на крупных ретроспективных выставках: одна из них, посвященная его произведениям, была организована в 1996 году коммунальными властями Геркуланума на вилле восемнадцатого века Кампольето, а еще одна – римским Музеем Венанцо Крочетти в 2010 году. В 1935 году родители Гоффредо Годи,

заметившие склонность мальчика к живописи, отдали его в Школу резьбы по кораллу, где он обучался у Джузеппе Паломба – одного из любимых учеников Каммарано. Он не переставал писать картины и рисовать даже в армии, даже в плену, и именно любовь к живописи помогла ему пережить ужасы военного времени и страшное двухлетнее заключение в Лимбургском концентрационном лагере. Осенью 1945 года он вернулся домой и записался на курс живописи к Эмилио Нотте (принадлежащего к числу первых футуристов во Флоренции и Милане) в неаполитанской Академии изящных искусств. В 1950 году он получил диплом. За годы обучения Гоффредо Годи довелось встретиться с ключевыми фигурами итальянского искусства, начиная с Луиджи Кристонио и вплоть до Эмилио Нотте, оказавшего столь огромное влияние на молодого ученика. Его преподавателями были такие молодые, но уже широко известные

делают поверхность насыщенной и осязаемо-материальной. Это помогает избегать банального натурализма. Композиции получаются сложными и динамичными, и, если вы попытаетесь проследить за их деталями, то потеряетесь в сплетении линий и плоскостей, в непредсказуемых фрагментах или сплошных массах.

Выстраивание форм посредством цвета и их безупречное световое выделение лежит в основе живописи Годи и представляет собой четкий ответ его всегдашнему стремлению «продлить» образ во времени. В итоге получаются пейзажи, в которых реалистические признаки преобразуются во внутренние образы, в произведения, одновременно изображающие места и уголки души.

Иммаколата Марино

персонажи, как Альфано и Паладино. В его живописи было очень короткое, юношеское увлечение представителями второго футуризма, которыми он увлекся после посещения передвижной выставки, прибывшей в Неаполь в 1937 году; также в ней существует немаловажное экспериментирование с абстрактным стилем в середине семидесятых годов; но на самом деле Годи, с самой юности и по сей день, ни разу не оторвался от того, что при всем разнообразии проявлений, остается его источником вдохновения: природы. На протяжении всей жизни Годи его художественная поэтика сохраняет сильную связь с натуралистическими изображениями, выполненными на пленере, несмотря на то, что они пропускаются через его собственные настроения. Если с одной стороны его творчество обладает «старинными» чертами, то пейзажи Годи выглядят как нельзя более актуальными и метаморфными.



Napoli, 1958, Godi e Armando De Stefano ricevono il Premio Mancini dall'on. Notarianni, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Napoli.



1967. Al Premio Vasto con l'amico pittore Ennio Pozzi.



1967. Riconoscimento per Godi al Premio Vasto.



Napoli, anni Settanta. Godi accanto al pittore Pacilio
tra gli amici Rito e Baldini.



Fine anni Sessanta, mostra di Emilio Notte a Napoli.
Godi al centro con il suo maestro.



Roma, anni Settanta. Giulio Carlo Argan tra Godi
e lo scultore Angelo Falciano.



Roma 1993. Mostra personale di Godi. Qui con Rocco
Falciano, Carmine Cecola ed Eduardo Palumbo.



Un saluto all'amico Domenico Paparo e un piccolo paesaggio prende forma.



*Napoli, 2002. Personale di Godi alla galleria "Serio".
Da sinistra: lo scultore Iacomino, l'architetto Gaeta,
lo scultore De Vincenzo, il pittore e scultore
Renato Barisani, lo scultore Luigi Mazzella.*



*Roma, 2004. Personale di Godi alla galleria Lombardi.
L'artista con il presidente della Quadriennale Gino Agnese.*





Fra gli altri autori che in giornali, riviste, cataloghi, libri hanno finora scritto di Godi:

Gino Agnese, Carlo Barbieri, Ferruccio Battolini, Michele Bonuomo, Remo Brindisi, Angelo Calabrese, Lorenzo Canova, Carlo Fabrizio Carli, Vincenzo Ciardo, Renato Civello, Antonio Colasanto, Costanzo Di Marzo, Nino D'Antonio, Mario D'Onofrio, Stefano Gallo, Piero Girace, Gino Grassi, Franco Grassi, Virgilio Guzzi, Arcangelo Izzo, Lidia Lombardi, Mario Maiorino, Bonifacio Malandrino, Immacolata Marino, Italo Marucci, Dario Micacchi, Armando Miele, Riccardo Notte, Salvatore Pugliatti, Paolo Ricci, Giuseppe Russo, Gaia Salvatori, Alfredo Schettini, Franco Simongini, Giuseppe Sciortino e Laura Turco Liveri.

Traduzioni a cura di:



Organizzazione e coordinamento della mostra:

Association culturelles
Autre Italie



21 rue d'Oslo 67000 Strasbourg
67000 Strasbourg (France)

L'association a pour objet de soutenir et de promouvoir la culture italienne en France.
Contact : autreitalie@gmail.com

Finito di stampare
nel mese di aprile 2012

Realizzazione e stampa L.G. - Roma