

CORNELIO GRAMMENOS

CORNELIO GRAMMENOS

ISBN 88-381-0087-X

Il Quadrante Edizioni



Il Quadrante Edizioni

CORNELIO GRAMMENOS
Taormina, Palazzo Corvaja
21 luglio-19 agosto 1990

«Si ringrazia il Comune di Taormina
per la gentile ospitalità e per la collaborazione
alla realizzazione della mostra»

a cura di:

Mirella Bandini
Cecilia Casorati
Giovanna dalla Chiesa

design:

Andrea Busto

fotografi:

Juergen Dehniger, Leverkusen
Fritz P. Kissels, Leverkusen
Dimitris Vranas, Pireo
Michele Bella, Milano
Luc Allen, Gand

ufficio stampa:

Gino Mauro (cap. uff. stampa Prov. Reg. Me)

Lalla Carilli

segreteria organizzativa:

Donatella Venuti (responsabile sez. culturale)

allestimento, coordinamento organizzativo e cura dell'immagine:

Antonello Longo

assistente tecnico:

Mimmo Midili

montaggio:

Giuseppe Calò
Franco Impollonia
Filippo Noto
Salvatore Tuzzi

realizzazioni:

Antonio Nocita (lavori in legno)
Antonino Santa Lucia (lavori in ferro)

luci:

Renzo Di Chio

trasporti:

Danzas spa-Bari

assicurazione:

Unipol

coordinamento editoriale:

Eurasia sas
corso Vittorio Emanuele II, 39-Torino tel. 011/657 468

© 1990 Il Quadrante edizioni srl
Via Lagrange, 7-Torino tel. 011/515 072

ISBN 88-381-0087-X

CORNELIO GRAMMENOS



Il Quadrante Edizioni

L'Amministrazione Provinciale di Messina ha il piacere di promuovere l'esposizione della recente opera del giovane pittore e scultore greco, Cornelio Grammenos, ospitata dal Comune di Taormina in concomitanza alla manifestazione "Taormina Arte 90". Questa Provincia prosegue la sua serie di mostre di impegno e qualità presentando per la prima volta al pubblico italiano, a Palazzo Corvaja, il lavoro di un artista per il quale la Sicilia rappresenta il punto di arrivo all'interno di un triangolo europeo. Partendo da Patrasso, nel Peloponneso, dove è nato nel 1959, Grammenos si è trasferito nel 1980 nella Germania Federale, a Colonia, dove si è diplomato in scultura e pittura all'Accademia delle Belle Arti. Il suo approdo a Roma nel 1988 e la presentazione della sua ricerca artistica, dove il pensiero europeo delle avanguardie dell'inizio del secolo è profondamente trasformato da una mentalità ed un temperamento tipicamente mediterranei. I suoi assemblaggi in legno dipinto irradiano calore, solarità ed un amore non sofisticato per la natura che può essere accostato allo spirito che informa i migliori prodotti del nostro artigianato. Negli ultimi anni si è occupato sempre di più di forme archetipe che echeggiano antiche culture come quella cicladica ravvivandole con nuovissimi impulsi modernisti, creando maschere e creature "aliene" che ci ripropongono le inquietanti contraddizioni della nostra epoca in un materiale tanto spoglio quanto "alla mano" come il cartone.

Esponente della nuova generazione di artisti greci che si stanno affermando a livello internazionale, nella sua polivalenza linguistica Cornelio Grammenos potrà trovare sicuramente a Taormina quelle ulteriori tensioni che metteranno in pieno risalto lo "humor" e l'ottimismo della sua rigogliosa ricerca.

GIUSEPPE NARO
Presidente Provincia Regionale di Messina

*"E sorrido nella notte in cui concludo senza conclusione queste considerazioni
prive di un ingranaggio, per l'ironia vitale che le ha fatte scaturire da un animo umano,
orfano prima che esistessero gli astri delle grandi ragioni del destino"*

F. PESSOA, Il libro dell'inquietudine, Fr.151

Tutta la nuova generazione artistica, o quasi, può essere rintracciata in queste parole di Fernando Pessoa per quanto concerne la mancanza di destino, solo in alcuni dei suoi esponenti, invece, questa caratteristica generale assume la chiave speciale di un'ironia vitale.

Ironia (*eironéia*, dal greco *eiron*) significa letteralmente "colui che interroga (fingendo di non sapere)".

Oltre ad uno stimolo conoscitivo è messo così in evidenza anche il suo carattere di dissimulazione che finge la propria ignoranza per ottenere un approfondimento, o anche meglio per raggiungere la verità. E' in questo nascondimento che trova applicazione la qualità mimetica dell'ironia (uno scendere al livello del proprio interlocutore) che ha la caratteristica di innescare, provocare o stimolare un movimento all'interno del proprio interrogare e di produrre una trasformazione. E' di questo tipo di "vitalità" ironica che vorremmo parlare anche per il lavoro di Cornelio Grammenos.

Prodromi

Sin dagli esordi era chiaro che Cornelio Grammenos avrebbe tentato di estrarre dal corpo

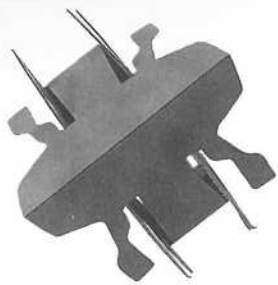
della pittura quei brani di tessuto che lo compongono, scanditi dal fluido ritmo delle pennellate sovrapposte in piani e addensate l'una accanto all'altra. Le sue prime pitture più che superfici sono lo spaccato di una massa di elementi che si muovono velocemente dentro un contenitore, ciascuno ben riconoscibile nel suo proprio alveo. Gli strati di materia sono incanalati in un tracciato che sia pure esibendone la parte più incandescente e ribollente è raccolto in pareti, collocato in confini che fanno parte di una planimetria dell'organismo evidenziabile in parti differenti. Di fatto, la struttura composita dei segni che interviene a configurare il lavoro di Cornelio Grammenos in questa prima fase può far ricordare i plastici smontabili che consentono di prendere atto della morfologia di un intero organismo, in questo caso particolare destinato a rappresentare le fasi di un corso storico della pittura convogliate insieme in un medesimo corpo.

Ad una ad una potremmo elencare queste fasi che si spingono sino ai dipinti odierni attraversando l'esperienza della scultura e dei *collages* del 1987-1988: l'espressionismo tedesco di Die Brücke, il Cubismo, il Costruttivismo e il

Suprematismo russo, il Dadaismo, il Bauhaus e De Stijl, arrivando, poi, alla pittura d'azione americana che, tuttavia, Grammenos non ripropone in chiave gestuale ma sostanzialmente pittorica. A queste, per quanto riguarda la scultura, vanno aggiunte l'influenza di Calder e di Giacometti e per i *collages* quella di Matisse, quasi l'intero ventaglio dei movimenti d'avanguardia della prima metà del secolo!

Gli studi di grafica applicata tra il 1977 e il 1980 ad Atene gli hanno già fornito uno spaccato molto ampio di conoscenze storico-artistiche e soprattutto l'abitudine ad usarne con larghezza al di fuori di una visione gerarchica, determinata dall'esistenza di una *Weltanschauung*, di un'elaborazione artigianale o di un processo di fusione e di assimilazione tipico della pittura.

Poi sarà alla Scuola Superiore di Belle Arti di Colonia, durante lo studio sistematico della scultura e della pittura, tra il 1981 e il 1986, che si compirà un ulteriore passaggio verso la maturità. Il suo maestro, l'architetto Stefan Wewerka, appartiene alla generazione dei concettuali, un fatto che lo aiuterà a prendere atto del rapporto di interazione fra lo spazio-ambiente dell'architettura e le dimensioni



di pittura e scultura. L'espandersi del fenomeno della trans-avanguardia anche in Germania, in quegli anni, lo renderà consapevole, d'altra parte, del fattore di sconfinamento e migrazione della forma.

Scavalcando il citazionismo che si avvale di una duplicazione e riproduzione specchiata (da copista) del già fatto, il lavoro di Grammenos si spinge allora sino ad imitare dall'interno il sentimento che informa il passato storico.

La turbolenza dei segni lascia intuire una dilatazione del fermento, una animazione, costipazione e congestione in cui non è presente solo un inventario un catalogo o una casistica di segni, ma al contrario uno spirito che aleggia comune dall'uno all'altro pur lasciandoli riconoscibili. In questo si può ravvisare anche, forse, il suo essere greco, una sorta di mimetismo naturale, la facoltà di creare dai diversi linguaggi una *koiné*, che non è semplice contaminazione o eclettismo. C'è già qui un dato affascinante suo proprio, da un lato il superamento dell'idealismo della *mimesis* aristocratica come imitazione del bello e del buono, dall'altro della posizione eroica della *hybris* greca (letteralmente *oltraggio*) che in tutte le rappresentazioni del mito si

traduce in un "disconoscimento dei limiti" (dimensione, quest'ultima, che ancora si trova ben impersonata dalle "trasgressioni" nicciane dell'espressionismo tedesco). Al contrario, Grammenos tende a cogliere l'organismo pullulante delle varie espressioni con un'iniziale immedesimazione, con sottile ironia, spingendo l'interlocutore a rivelarsi nel momento stesso che sembra fare il suo stesso gioco, in modo tale da prendere contemporaneamente coscienza dei linguaggi storici e da determinare al loro interno uno spostamento.

Questa posizione è, dunque, di per sé diversa da quella della trans-avanguardia e del suo opposto anacronista o citazionista e simile invece a quella delle generazioni successive di presa di coscienza delle fonti di un'arte storica al limite fra astrazione lirica ed espressiva ed astrazione geometrica.

L'epoca della commedia segue storicamente quella della strategia, così "l'uomo moderno ha oltrepassato il proprio destino tragico, scosceso, massiccio e compatto come la rupe di Prometeo. La coscienza è distacco" (V. Jankélévitch, *L'ironia* ed. Il Melangolo, pag. 27)

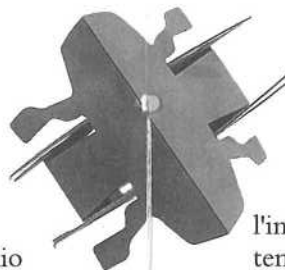
L'ironia fa registrare in genere un passaggio del tempo, non ha

carattere primario, ma secondario. Nel caso di Cornelio

Grammenos essa è al limite tra un atto in prima persona ed un ripensamento in seconda battuta, non è, dalla distanza *tout court* che origina la condizione riflessiva, ma da un'adesione iniziale che diviene cosciente, mentre è in movimento, di un sostrato storico.

Nei vari passaggi che il lavoro di Grammenos attraversa dalla pittura, al rilievo, alla scultura sino ai più recenti lavori di ambientazione, il problema si configura non tanto in quanto struttura che progredisce verso una forma, quanto nell'esplorazione dell'intima possibilità dei movimenti, una volta estratti, spaesati e scomposti da un contesto. La linea serpeggiante e funambolica, i percorsi guizzanti, oltrepassanti in continui scavalcamenti fanno fede in questo senso.

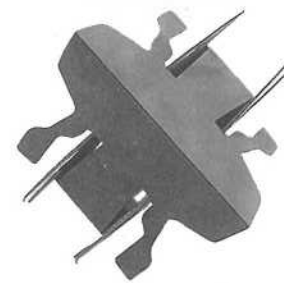
Non bisogna dimenticare, poi, che se tutta l'avanguardia è indistintamente percorsa dallo spirito dionisiaco che Nietzsche contribuì a riscoprire, la Germania, particolarmente, fu al centro di questa visione sin dalla fine del secolo scorso, determinando già in seno alla Scuola di Monaco i primi grandi travisamenti del classico e la riduzione dei simboli in segni, offrendo così



l'indicazione di un passaggio temporale trasformatosi in una dimensione ironica. La tradizionale e ben nota *liaison* tra Grecia e Germania ha posto quindi Grammenos in una posizione privilegiata, facendogli rifare la strada nei due sensi e consentendogli di calare nell'universo di profonde dissonanze della natura tedesca, uno spirito più dolcemente mediterraneo, sensibile alle vibrazioni della fusione anziché del contrasto. Il carattere allusivo, epifanico, migratorio, alieno o estraneo di colui che appare come il primo grande straniero sul suolo greco, Dioniso, è tra quelli profondamente radicati e visibili anche nel lavoro dell'artista

L'arte della velatura

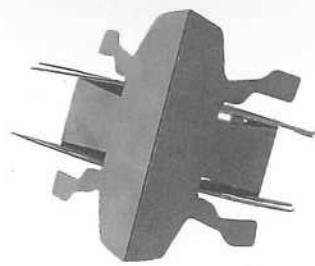
Una delle tecniche più nobili ed antiche della pittura ad olio, la velatura, è sin dal 1980 uno degli elementi più caratteristici dei dipinti di Cornelio Grammenos. E, per quanto perfettamente riconoscibile negli aspetti tecnici, è fin troppo evidente una sua sostanza metaforica ed allusiva, confermando che nessun elemento tra le mani di un artista ha carattere di innocenza e può dirsi perfettamente neutrale. Anche oggi la pittura di Grammenos è basata



prevalentemente su stesure sottili, anziché su paste spesse. Alla velatura, spesso realizzata con la trementina veneziana, è affidato il compito di poter intrecciare infinite volte le pennellate, rendendo visibile pressoché ogni strato di colore. Essendo una tinta assai diluita, una volta stesa su colori più consistenti ne modifica l'effetto, ottenendo luci più smaglianti ed ombre più profonde e trasparenti. Oltre a ciò, è particolarmente indicata per produrre un vago effetto di slittamento dei piani, come risulta da un dipinto del 1981, dove le varie velature, moltiplicandosi, hanno prodotto una curiosa vibrazione della superficie che svanisce nell'aria, come fosse ripresa da una fotografia attraverso un vetro. Un effetto di sconfinamento da una zona all'altra e non filtrante, appunto perché ogni distinta pennellata, ossia ogni momento, è reso ugualmente evidente nella successione. Quanto, anche in questo caso, non sarà da attribuire ad un linguaggio sottilmente allusivo che maschera e rivela nel contempo, toccando il limite della sparizione e della trasfigurazione degli elementi? E' certo che, quanto le materie mantengono un impatto di tipo francamente artigianale, non raffinato ed anzi grezzo nella scultura, tanto

l'universo pittorico di Grammenos s'incarica completamente di rappresentare le più ricercate e sofisticate esigenze, i valori essenziali di qualità che appartengono all'epidermide fragile della pittura. Agisce, in questo caso, anche una sedimentazione temporale che opera per rovesciamento, toccando nella trasparenza la dissoluzione del peso della materia ed ottenendo, secondo le indicazioni di un grande scrittore viennese contemporaneo, Hugo von Hoffmannsthal, il nascondimento della "profondità" "alla superficie".

Mentre le pitture del primo periodo erano dotate di una preparazione, quelle attuali consistono prevalentemente di una speciale lavorazione del fondo, che viene tinto a mano con accorgimenti liberi, ogni volta diversi. "Non voglio forzare la pittura ad essere una pittura" è il presupposto fondamentale da cui procede questo nuovo lavoro. Le tecniche miste, in maggioranza pigmenti e vinacril, olio di lino e inchiostri di china, articolano un disegno di tipo automatico, dove le diverse zone s'intrecciano sinuosamente, simili alla sezione di un tessuto di cui è percepibile la vitalità organica. Il fondo, invece di



essere ricoperto dagli strati, interviene nella superficie finale quale frammento o porzione di un'altra realtà, rendendo intercomunicanti i piani di cui è composta la pittura, che viene facendosi da sé attraverso questo rapporto di reciprocità.

Le sculture

Intorno al 1984 ha inizio l'esperienza della scultura, senza che si arresti, tuttavia, l'esercizio pittorico. Dal maggio di quell'anno sino al 1985 ha luogo un lungo viaggio, che condurrà l'artista attraverso tappe successive, dalla Germania alla Francia, dalla Francia alla Spagna e al Portogallo, lungo tutta l'Italia, passando attraverso il Piemonte, sino al suo estremo sud. Un'esperienza che, oltre ai precedenti studi e ricerche, è destinata a completare la sua formazione con la ricchezza di suggestioni e di incontri reali.

Questo distacco dall'ambiente accademico immediato segna anche l'esigenza di un'espansione e di una verifica in uno spazio dilatato percorribile fisicamente. Le sculture di Cornelio Grammenos, filiformi o a rilievo, su base o sospese, in metallo od in legno, di materiali prescelti o invece trovati, segnano l'avvento di un regno di dinamismi sotterranei che irrompono in superficie, recando

con sé ritmi primitivi o tensioni interne che naturalmente cercano l'aria e la luce in un tentativo estremo di porsi al di là della stessa materia di cui sono costituite in partenza.

Dopo alcune esperienze di rilievo, i piani finiscono per staccarsi definitivamente dal fondo, sino ad articolarsi in piena autonomia nello spazio vuoto. Non solo la variazione delle materie di cui ogni segmento o piano è composto, ma l'andamento zig-zagante delle parti e la sommaria rifinitura delle saldature fra loro ci riportano ad una abilità da *bricoleur*, occupato a dar immediata consistenza ad immagini scaturite improvvisamente nella mente dal contatto con gli oggetti più umili, di uso comune, a cui attribuire, una volta scardinati dal loro contesto, nuova vita e stravagante connotazione, tanto da suscitare sorpresa e soprattutto ilarità.

Ben più della pittura, nella sfera della scultura domina il gioco dell'ironia, questa volta orientata anche più vivacemente verso l'espressione ludica e quella umoristica. E andrebbero ricordate le parole di Schiller nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*: "L'animale lavora se il movente della sua attività è una mancanza, e gioca se questo

movente è la ricchezza della forza, se l'esuberanza stessa della vita lo stimola all'attività".

E' soprattutto a movimenti come il cubismo dei collages e degli oggetti, al dadaismo di Schwitters e di Arp, al costruttivismo di Rodcenko, Tatlin e El Lissitzky, al senso fisiognomico di Jawlensky che bisogna rifarsi per trovare le fonti più specifiche di queste forme eteroclitiche, dinoccolate, esitanti in cui miseria e ricchezza paiono tendersi improvvisamente la mano, affermando allo stesso tempo la "positività e l'imperfezione di ogni cosa creata", secondo il principio che "nulla è insostituibile" e che "tutto è insostituibile" (Jankélévitch). Quasi mai l'espressione geometrica è qui dominante, pur facendo ricorso alla geometria, ma quasi sempre è invece travalicata dalle suggestioni dell'immagine, come in *Uccello*, in *Ritmo 3* e *Ritmo 1* che non soltanto, come nel primo caso, vi fanno espressamente allusione nell'aspetto, ma la inducono anche attraverso gli sviluppi del movimento e le vibrazioni di elementi filiformi fuoriuscenti dalla costruzione centrale (come nel secondo e terzo caso) che implicano il dinamismo virtuale della vita. Anche in *Mobile* del 1986, in *Senza titolo* del 1985 e

in *Mondrian elastico* del 1987, tra le strutture più astratte create da Grammenos, la fragilità delle materie, l'uso del colore - presente in quasi tutta la sua cultura - le proiezioni dell'ombra che dilatano un corpo, già di per sé al limite di una configurazione pittorica di superficie, arieggiano semmai ad un arpeggio, alla capacità infinitamente sconfinante della musica di creare relazioni che, una volta stabilite, sono altrettanto rapidamente dissipate ed annullate.

La scultura di Grammenos tenta, ancora, la dissacrazione di tipo dadaista, come nel finto ingranaggio di *Macchina per il pane* del 1984, il carattere totemico come in *Figura* del 1985, lo scorporo di unità linguistiche analoghe a segni e pennellate in pittura - *Trittico* 1987 - assurdamente inalberate, come geroglifici, cifre, pronte a svanire nel grande teatro vuoto della coscienza.

E' ancora il linguaggio dell'ironia a soccorrerci per interpretare queste ultime configurazioni, che già aprono le porte a nuove creature dell'artista, gli *Alieni* e le *Maschere*: "Non solo l'oggetto non è che un dettaglio, ma anche non è che un attimo, e la specificità dell'attimo consiste nell'avere un ruolo del tutto episodico nella successione dei

fenomeni. L'attimo, sollecitato tra un passato appena compiuto e un futuro che già bussa alla porta, non appena ha cominciato a sentirsi esistere, deve già andarsene. Spesso si accusa l'intelligenza di credere nella superstizione del definitivo: ma, per l'appunto, c'è qualcosa di più ragionevole del senso del provvisorio, della convinzione che i fenomeni sono collocati nel tempo come i corpi hanno una collocazione nello spazio?" (Jankélévitch)

Gli Alieni e le Maschere

Tra il 1987 e il 1988 si situa una nuova esperienza, quella dei collages. Il materiale di base è una carta per acquerelli, glacée, dal corpo sottile e scattante, capace di piegarsi e stropicciarsi con effetti particolarmente gradevoli, simili a quelli di una fine lamiera. Ben più che ai collages cubisti e a quelli dadaisti e futuristi o surrealisti, dove i materiali si addensano, formando particolari amalgami, questi assomigliano ai *papiers découpés* di Henry Matisse, sia per il grande nitore delle superfici a un solo colore, e generalmente di larghe dimensioni, che per la netta spezzatura del taglio.

Le linee si dispongono con vero senso di armonia attraverso la carta, evocando accordi e

ritmi musicali o di danza. E malgrado la leggerezza di questi universi estatici, esse paiono raccogliere sia l'abbandono sensuale di corpi adagiati sul nulla, sia un senso di caduta a pioggia lungo il piano di fondo che accentua il carattere di lieve scivolamento di segni sospesi.

Dietro le fragili quinte di materia che si ergono di fronte a noi con la grazia smagata di campiture colorate, fa per la prima volta la sua apparizione, allora, la realtà del vuoto.

L'invenzione degli *Alieni* nel 1989 è la prima forma di risposta a questa nuova manifestazione, che troverà ulteriore conferma nella creazione delle *Maschere* alla fine dello stesso anno.

Gli *Alieni* vengono a collocarsi tra il mondo della scultura e dei collages e quello della pittura, stimolati da un incontro casuale con il cartone delle scatole di imballaggio. Il loro perfetto design mostra, una volta trasferito dall'interno all'esterno e praticamente ribaltato, un prototipo elegante, largamente disponibile ad assumere nuove sembianze.

Se riportate alla dimensione piana, la struttura di base ha la bellezza di un disegno arcaico dalla forte valenza espressiva, che può evocare le scritture primitive o i caratteri geroglifici nella duttile unità tra sfondo e

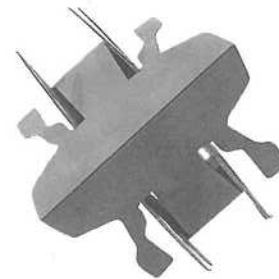


figura. La forma originaria, un po' come l'anima dentro le cose, può essere diversamente modulata o plasmata (non è un caso che con il termine anima, si voglia anche indicare l'elemento centrale interno di qualcosa che ne modella la forma nella cavità, mutandosi variamente. Grammenos ha dato ad essa la conformazione di una sorta di stravagante insetto o di curioso fiore, che come unità linguistica elementare di base può facilmente essere collocata ovunque e proliferare e moltiplicarsi all'infinito a proprio piacimento.

Alieno, in questo caso, ossia estraneo, è il corpo stesso di una realtà, deviata dalla sua destinazione funzionale e recuperata ad una possibilità espressiva multipla, che può variare le proprie configurazioni assumendo ogni volta orientamenti diversi. Si chiarisce qui il significato vitale della forma per Grammenos, disponibile a trasformarsi incessantemente, e dell'espedito arguto, ma elementare, che la sostiene, la capacità di imprimere una

dimensione nuovamente giocosa ed ironica al proprio lavoro, costantemente teso a superare se stesso con nuove invenzioni.

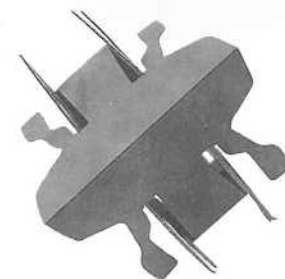
Se gli *Alieni* si possono situare sul fronte espressivo della Commedia e più largamente della vita, le *Maschere* occupano decisamente, invece, con la loro tonalità severa, il versante della Tragedia e della morte, di cui con la stessa epidermide di cartone nascondono il corpo assente e veicolano sentimenti di terrore. La loro fisionomia, eretta e nuovamente frontale, rispetto al decentramento dei prototipi degli *Alieni*, può ricordare invece le corazzate dei guerrieri che vengono deposte nelle tombe; quali doppi delle spoglie mortali, queste *Maschere* non ricoprono, infatti, il viso, quanto la parte del torace del corpo umano.

"La maschera rende visibile la situazione umana tra un'esistenza individuale e un'esistenza più ampia, proteiforme, che abbraccia tutte le forme", ha scritto Karoly

Kerenyi, essa è lo "strumento di una trasformazione unificatrice: lo è in senso negativo, in quanto essa elimina i limiti divisorii, come nel nostro caso quelli tra vivi e morti, facendo apparire ciò che era nascosto; in senso positivo, in quanto tale liberazione del nascosto, dimenticato o trascurato, comporta, da parte del portatore, della maschera, un'identificazione con esso."

L'antica abitudine di appendere maschere sugli alberi nel bosco stabilisce, d'altra parte, il suo nesso con la natura e non più solo con un'artificio di carattere teatrale, sicché possiamo qui riconoscere la facoltà dialettica di Grammenos nell'istituire un ponte tra unità e molteplicità e tra natura ed arte, da quella zona neutrale, per questo, tuttavia, largamente suscettibile di modificazioni, che rappresenta un virtuale grado zero della scrittura artistica, appena toccata oggi dalla mano dell'uomo e totalmente rivisitata invece dal suo spirito.

Giovanna dalla Chiesa



ALIENS

Le "installazioni" sono un genere artistico con una storia ormai ben definita. L'installazione originaria si suole identificarla nel "Merzbau" di Schwitters (1923-32). Ovviamente, come in tutti i casi di filologia e semantica storica, si sono cercate fonti ancora più antiche e, se non sbaglio, qualcuno ha anche parlato del Bramante.

Tutto questo non solo per parossismo critico, ma proprio perché, sebbene si conosca la storia, non si ha esattamente chiaro che cosa sia l'installazione.

Approssimativamente dovrebbe essere qualcosa che ibrida le forme della scultura e dell'architettura. Certamente l'installazione ha come fondamento lo spazio in tutte e tre le sue dimensioni - e forse con qualche sconfinamento nella quarta, tanto cara a Apollinaire e ai Cubisti.

Lo spazio, dunque, come fondamento fisico dell'installazione.

L'artista, per mezzo di diversi materiali, elabora una struttura che modifica lo spazio preesistente; in misura minima attaccandosi alla parete, in misura media occupando l'intera stanza, in massima (per gli interni) sfondando il soffitto, come nel "Merzbau".

In tali esperimenti sullo spazio, non è solo il risultato finale ciò

che conta. Dinanzi al nuovo spazio (quello in cui si "colloca" l'installazione), la nostra coscienza critica ha bisogno di immaginare il medesimo spazio vuoto, altrimenti potremmo scambiare l'installazione per un "tipo" o una specie di spazio. Per essere fisicamente tale, l'installazione ha bisogno dell'immagine dello spazio vuoto preesistente.

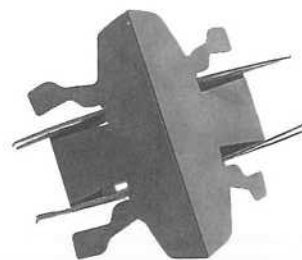
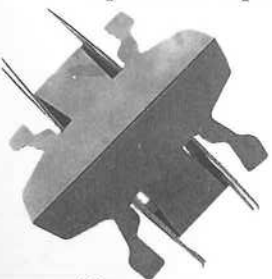
Tale immagine può essere autorevolmente sottintesa (come nel caso delle gallerie, dei musei e, un po' più debolmente, delle case private) o "sussidiata" dalle testimonianze offerte dai cataloghi, dove possiamo diligentemente ripercorrere i vari stadi del progetto installativo (attraverso disegni preparatori o sequenze fotografiche sul mutamento vuoto/pieno).

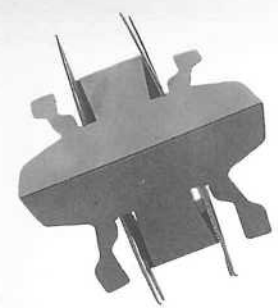
In altre parole, l'installazione parte da uno spazio per giungere ad un altro spazio. L'altro ha, nondimeno, bisogno del simulacro del primo per non essere visto semplicemente come una specie di spazio. In tal modo lo spazio è il fondamento fisico e, contemporaneamente, metafisico dell'installazione - giacché, come recita un verso di Eliot, "fine del nostro ricercare sarà di arrivare là dove siamo partiti".

Cornelio Grammenos ha progettato un'installazione molto

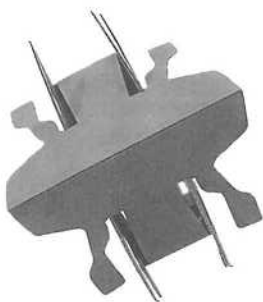
particolare ed insolita. Rispetto, infatti, all'indefinito genere fisico e metafisico insieme, ha trovato una soluzione che ricorda, per costituzione, ciò che, nel '500, era la grottesca nei confronti della pittura: "il sogno della pittura".

I suoi *Aliens* sono dei mostriciattoli - uguali - di piccole dimensioni, fatti di cartone dipinto, utilizzabili sia per interni che per esterni. Come in tutte le installazioni il loro numero e la loro geometrica disposizione dipende dallo spazio dato. Come umoristicamente suggerisce il loro nome, gli *Aliens* invadono lo spazio. Se ancora di spazio si tratta, dove è, dunque, la differenza dal modello (generalissimamente) uguale, per la quale abbiamo citato la grottesca e le sue sfrenate ibridazioni? Tale differenza risiede nel fatto che gli *Aliens* sono un "sogno dell'installazione". I mostriciattoli sono elementi autonomi che Grammenos può adoperare per qualsiasi specie di spazio; il loro numero non determina necessariamente la riuscita dell'installazione o dell'invasione. Trecento *Aliens* potrebbero far pensare ad un disegno barocco ed uno solo ad una esecuzione minimal, ma tutto, sostanzialmente, si gioca sulla presenza o meno del "corpo estraneo".





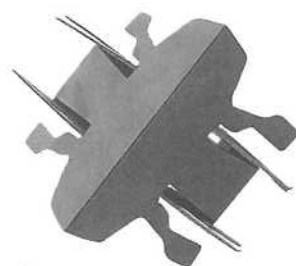
L'occupazione degli spazi (l'uso del singolare, in questo caso, mi farebbe pensare ad una catastrofe planetaria) da parte degli *Aliens* non rinvia a quelli precedentemente dati. Il "mostro" occupa gli spazi, li sottrae alla nostra praticabilità. Virtualmente l'invasione aliena



è la negazione dello spazio, del nostro spazio. Se, generalmente, l'installazione si segnala come una deviazione o uno spostamento di percorso, quella di Grammenos ci fa vedere come il percorso si arresti improvvisamente, come la strada finisca sotto i nostri piedi.

Tuttavia, alla maniera della grottesca, non vi è implicata nessuna tensione drammatica. Anzi, il forte *sense of humor* degli *Aliens* ci mostra come sia possibile "aprire" un genere fin troppo edificante come l'installazione al gioco o, ancor più, alla fantasia di sé stesso.

Cecilia Casorati



Vi è in Cornelio Grammenos una sicurezza, rara nei giovani artisti, nello strutturare spazialmente gli elementi delle sue sculture colorate in legno. Questi elementi, diversi tra loro per peso, materia e cromia, vengono dall'artista assemblati, collegati tra di essi con una leggerezza e ariosità precisa, ed assonanze quasi musicali.

Simile perizia d'impaginazione è anche presente nei collages degli anni '87-'88, orchestrati per incastri, sovrapposizioni e accordi di colori squillanti; ma è nelle sculture, scandite in estensioni spaziali, che si realizza pienamente la sua vocazione al comporre tridimensionale.

Un fare scultura che mantiene però sempre i contatti con la pittura: nel gusto del colore, brillante e evocativo, nei sottili e arabescati fili di ferro che in alcune opere ne prolungano i contorni nello spazio, quasi a saggiarlo, negli incastri molte volte risolti bidimensionalmente. Ed anche, nel disegnare nello spazio il contorno del volume, piuttosto che accentuarne la profondità come costruzione.

Questo sottile e sapiente

equilibrio spaziale, unito a sensibilità pittoriche, permette a Grammenos di smaterializzare le forme del suo repertorio plastico, che vibrano percettivamente nell'ambiente, come antenne ricettive e estensive.

I materiali, di legno o metallo leggero, sono sempre connaturati alle forme che traducono. Qualche volta Grammenos prende a prestito dal mondo funzionale degli oggetti alcuni elementi: come accade con gli appendiabiti, o le gambe di tavoli liberty, poi coperti di colori diversi e disposti in equilibri ariosi e precari.

Ne scaturiscono forme sinuose, morbide, tattili, che traducono le linee del corpo umano, delle quali sono l'impronta, in invenzioni sospese e aeree. In questo caso, il prelievo dell'oggetto - l'appendiabito, gli elementi del tavolo - e la sua risoluzione in un nuovo contesto, non ha nulla in comune con la fredda e concettuale operazione duchampiana del ready-made.

Non solo, ma l'oggetto si dinamizza, trasmuta la sua forma in altre analogiche, quasi

sublimandosi.

Tutti questi assemblaggi sono inoltre caratterizzati da una rotazione spaziale virtuale, mediata dalle avanguardie storiche, in particolare da quella futurista. Una rotazione che nasce dall'interno, che ha un carattere ascensionale, dinamico, e si risolve in una polidirezionalità dell'opera, che si proietta nello spazio circostante.

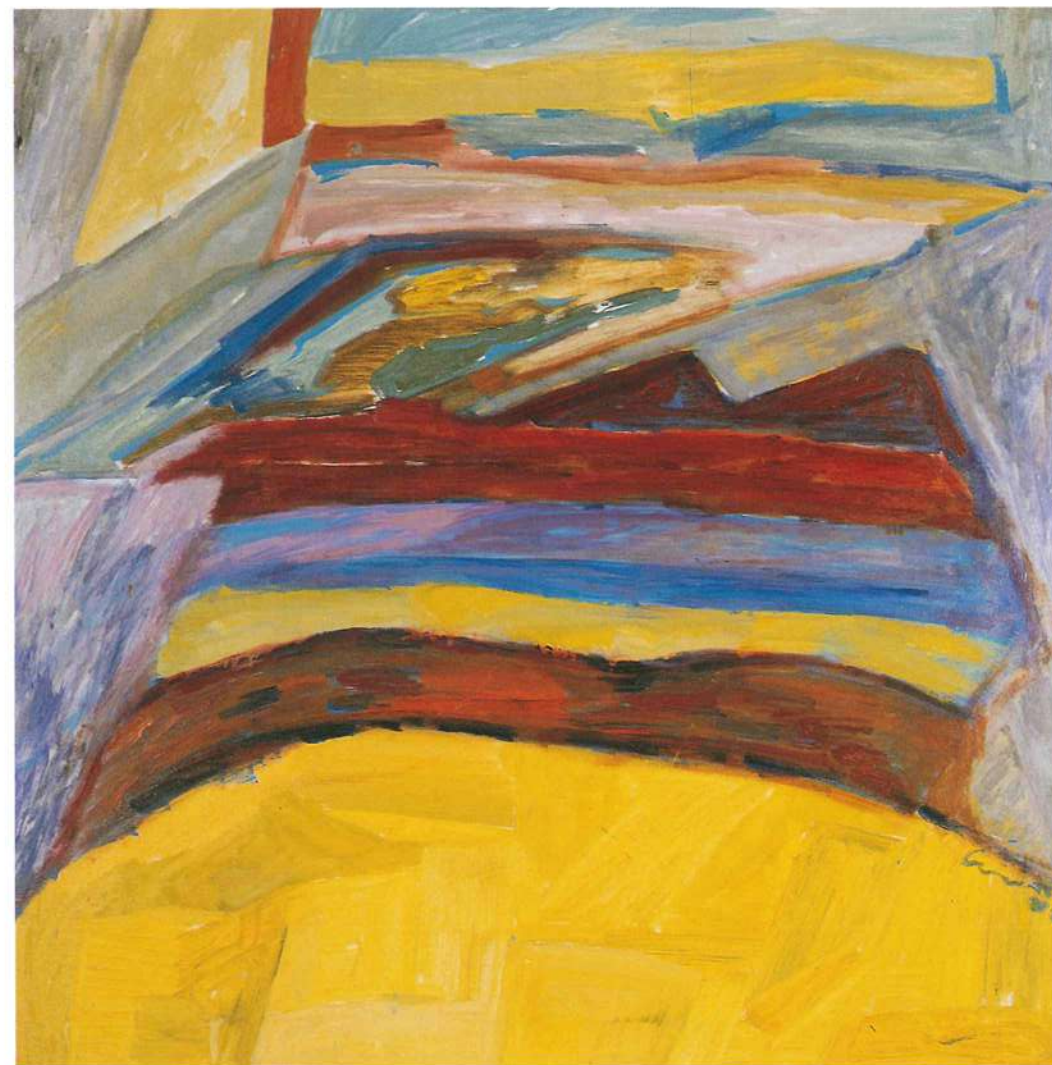
Il colore ha molta importanza in questo processo: per il suo peso e tonalità, per accordi e simmetrie, per il carattere pittorico che trasmette infine a queste sculture.

All'indubbia pittoricità di alcune tra esse, si aggiunge talvolta un sottile senso ludico, come nelle maschere o negli inquietanti aliens, forme a mezzo tra animale e macchina, il cui materiale (cartone) sottrae a essi ogni aggressività.

Il gusto pittorico, e quello ludico, sono dunque i caratteri non secondari delle "strutture forti" di Grammenos: una ricerca fondata, sicura, che con gli anni non mancherà certo di consolidarsi ancor più.

Mirella Bandini

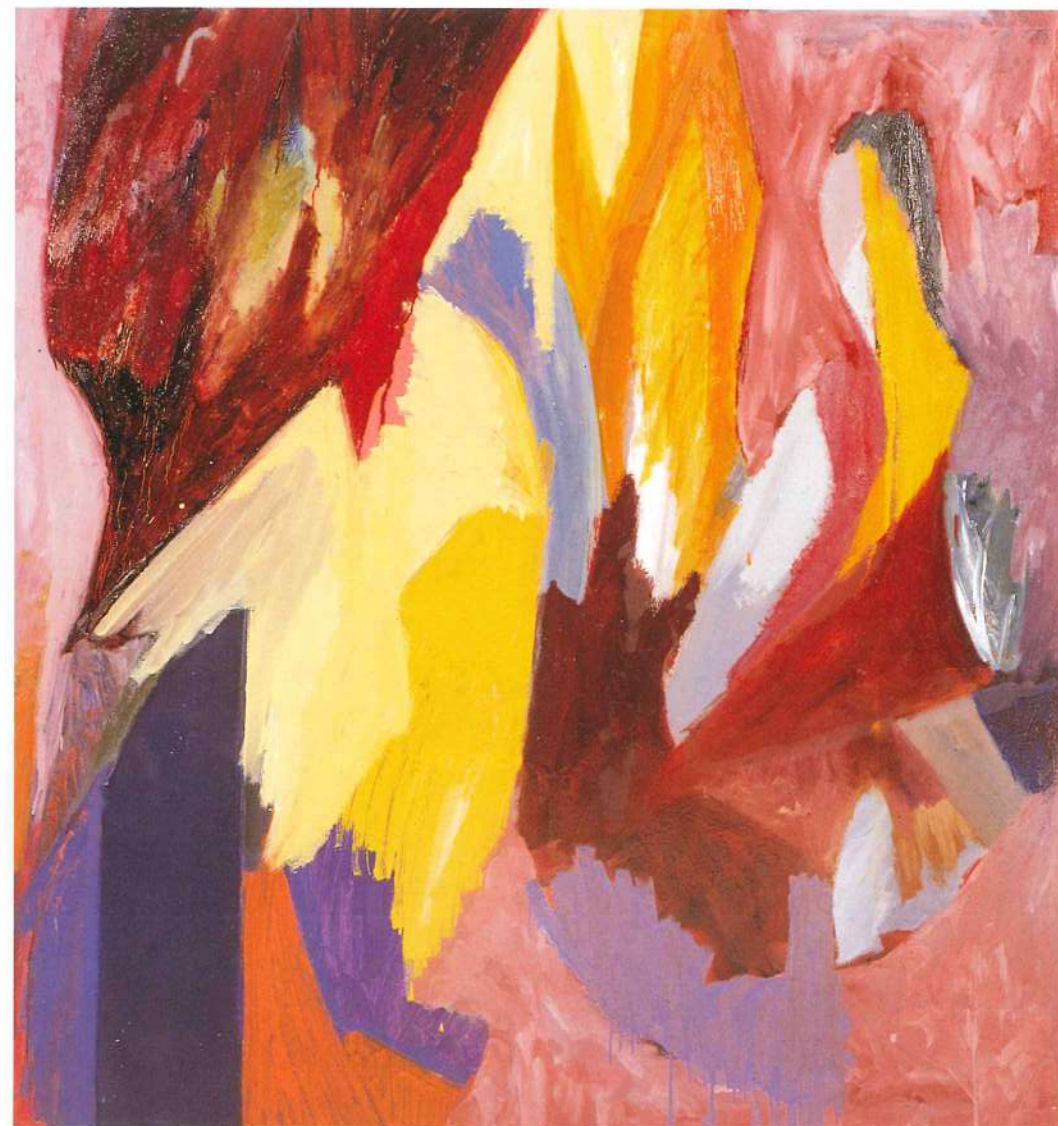
Tavole



1. SENZA TITOLO, 1982
Olio su tela
cm 92 x 92



2. SENZA TITOLO, 1983
Tecnica mista su tela
 cm 120 x 123



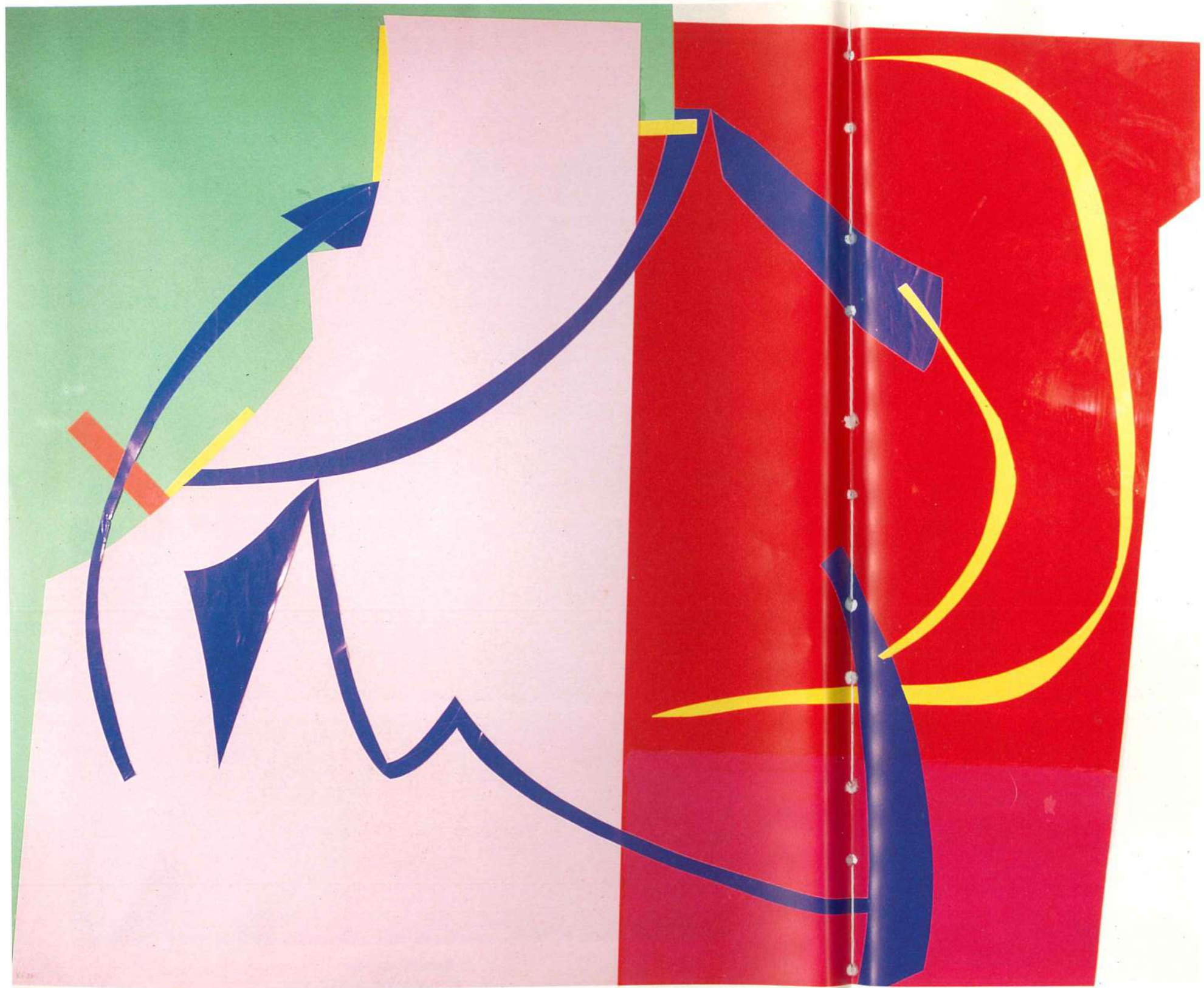
3. SENZA TITOLO, 1985
Olio su tela
 cm 100 x 70



4. ENTOMO, 1987
Olio e collage su cartone
cm 100 x 70



5. SENZA TITOLO, 1987
Collage
cm 100 x 70



6. SPEAK NO EVIL, 1987
Olio e collage
cm 110 x 123

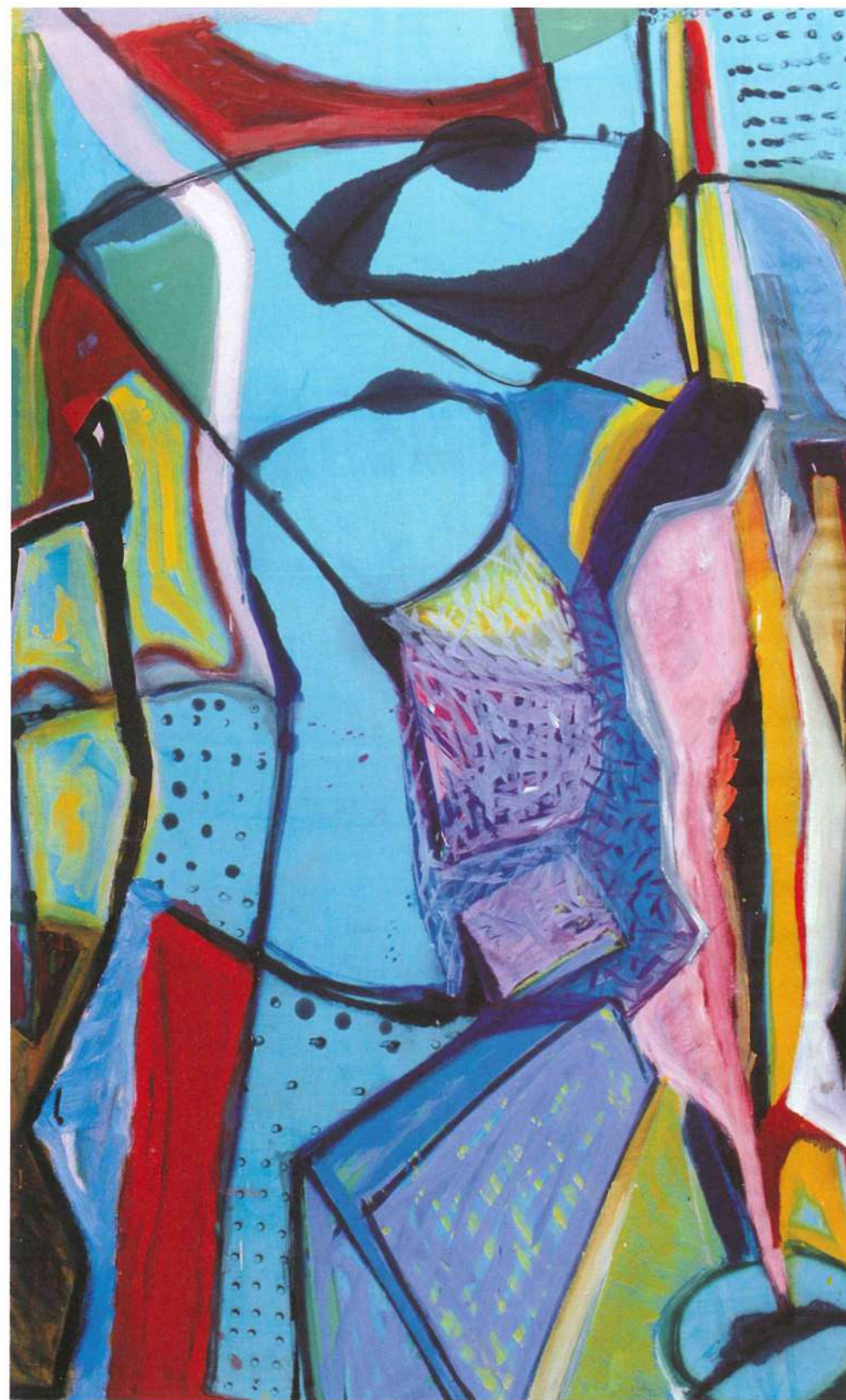


7. THE BIG FUN, 1988
 Cartone, carta tempera e inchiostro
 cm 103 x 167



8. SENZA TITOLO, 1988
Olio su tela
 cm 86 x 142

9. SENZA TITOLO, 1988
Tecnica mista su tela
 cm 240 x 136

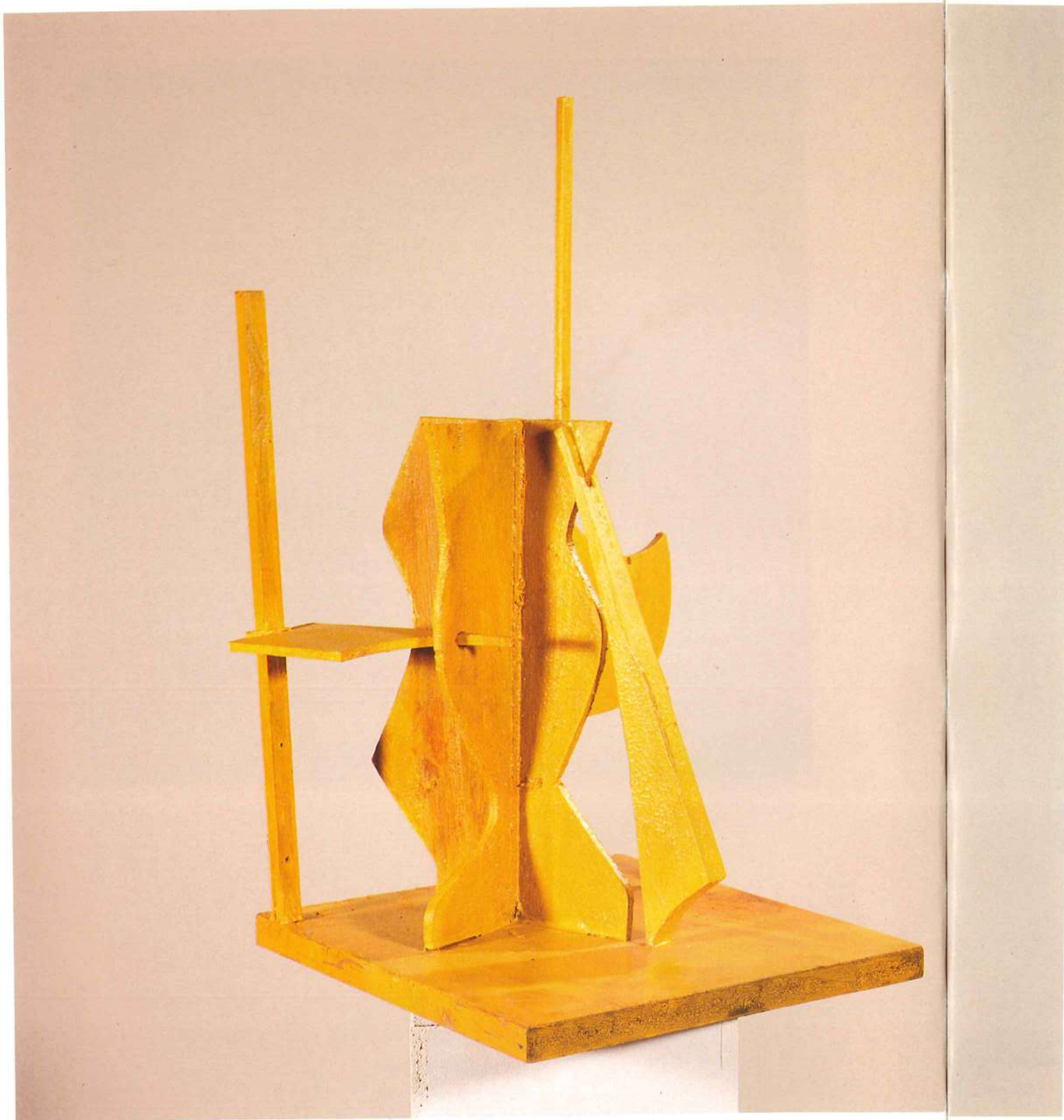




10. SENZA TITOLO
Legno e pigmenti
 cm 51 x 12 x h54



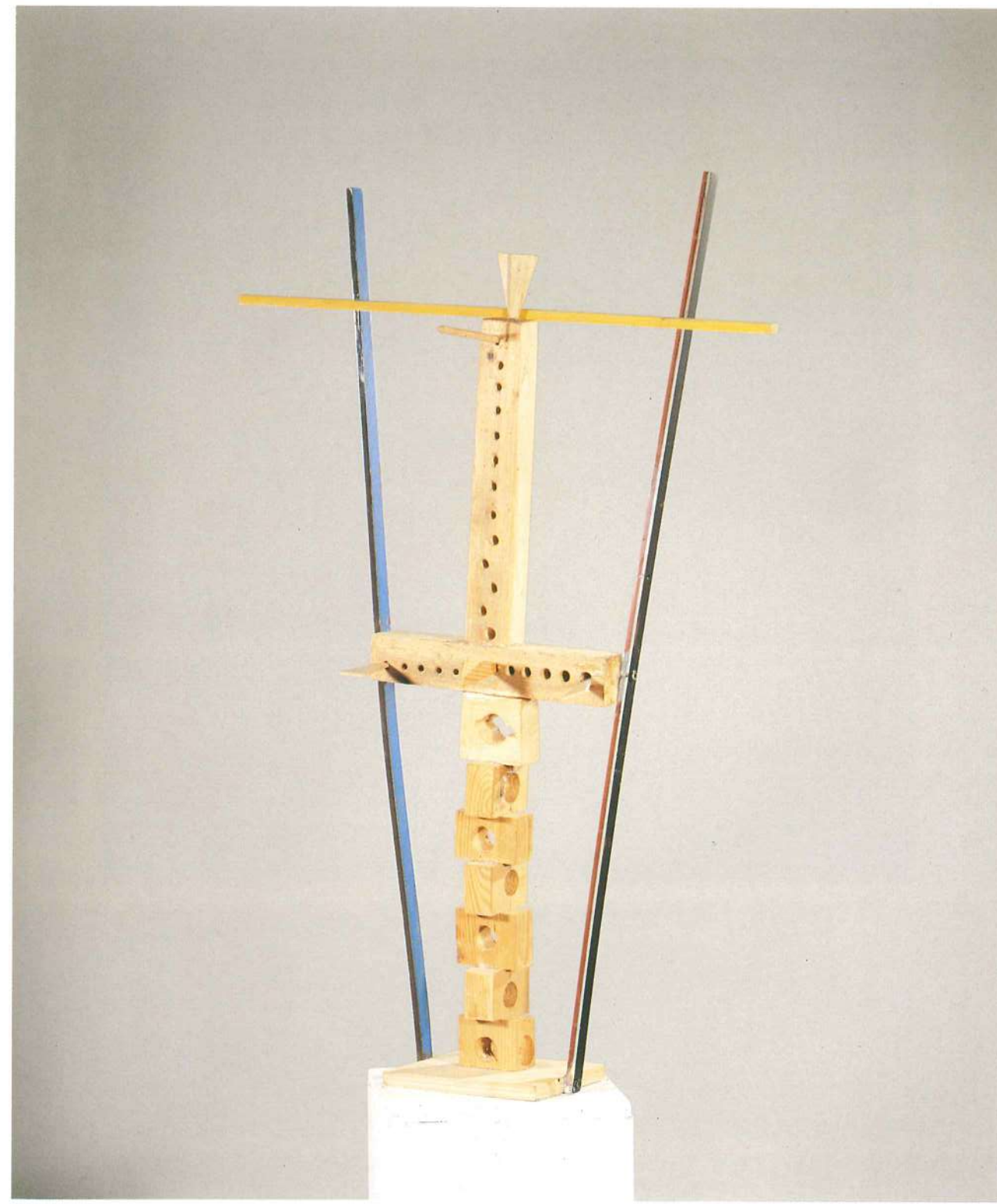
11. ELEFANTE, 1988
Legno, marmo e pigmenti
 cm 30 x 15 x h37



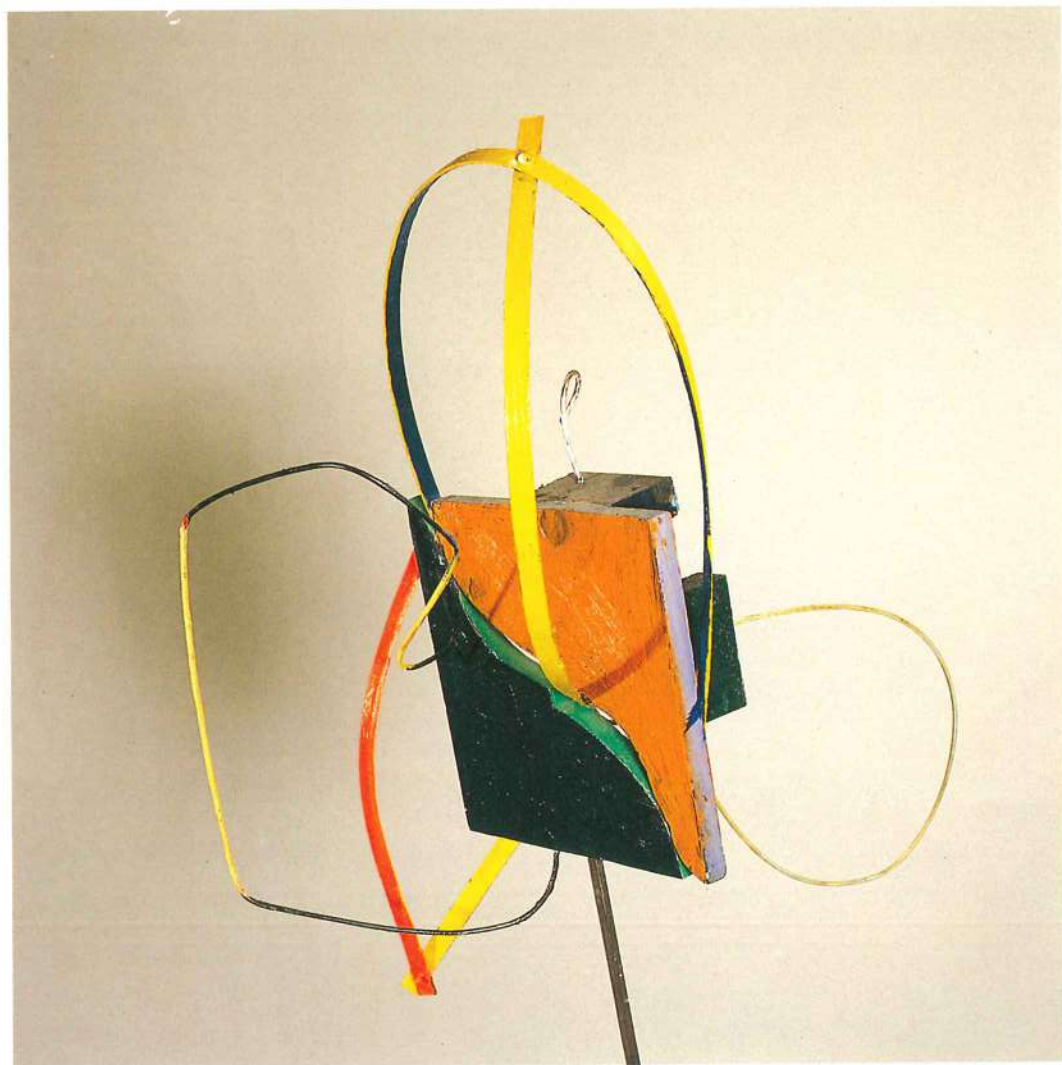
12. SENZA TITOLO, 1986
Legno e pigmenti
cm 30 x 25 x h57



13. SENZA TITOLO, 1985 *Legno, acciaio e pigmenti* cm 8 x 2,5 x h 81



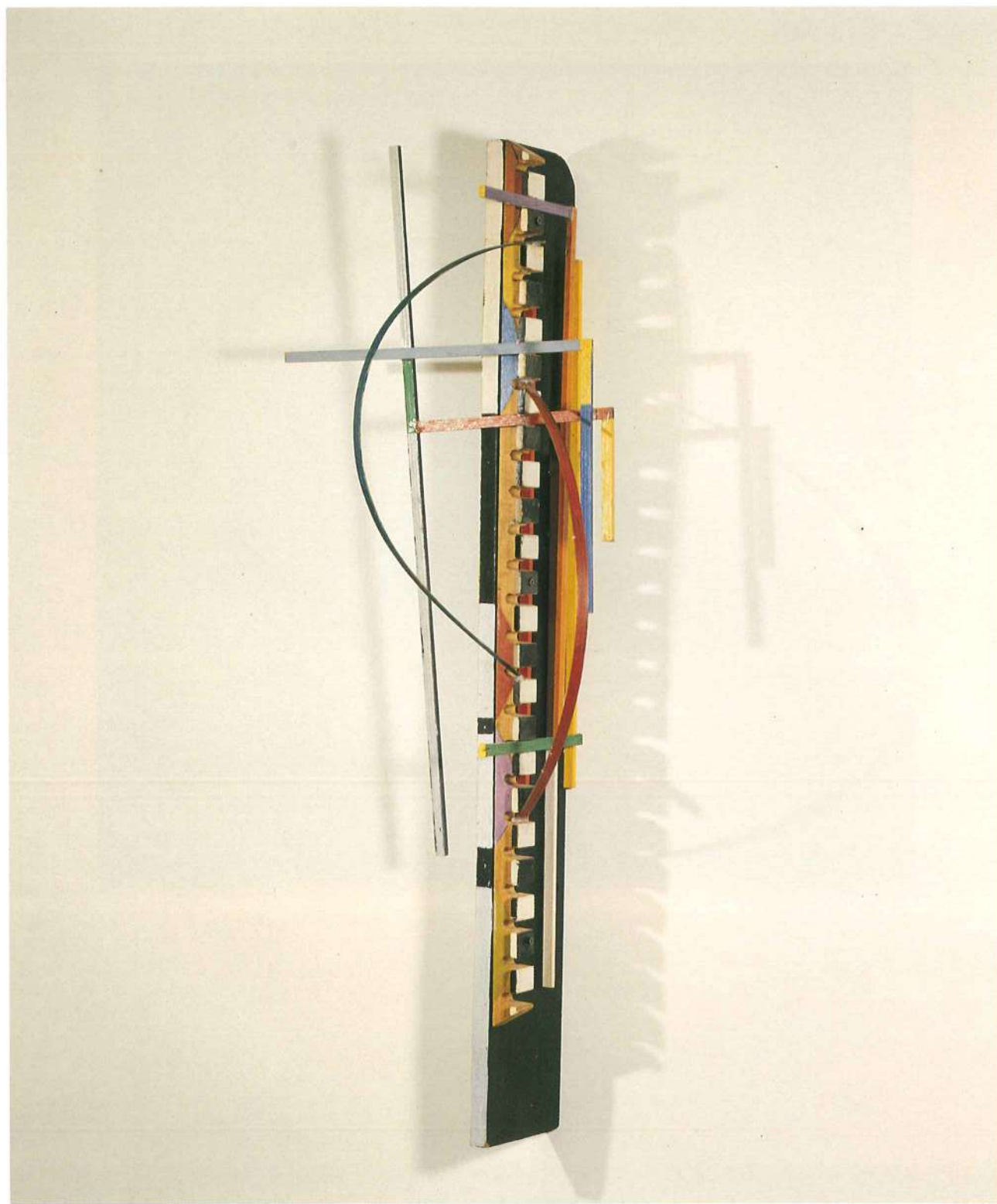
14. METAFISICO, 1987 *Legno, plexiglas e pigmenti* cm 49 x 18 x h 76



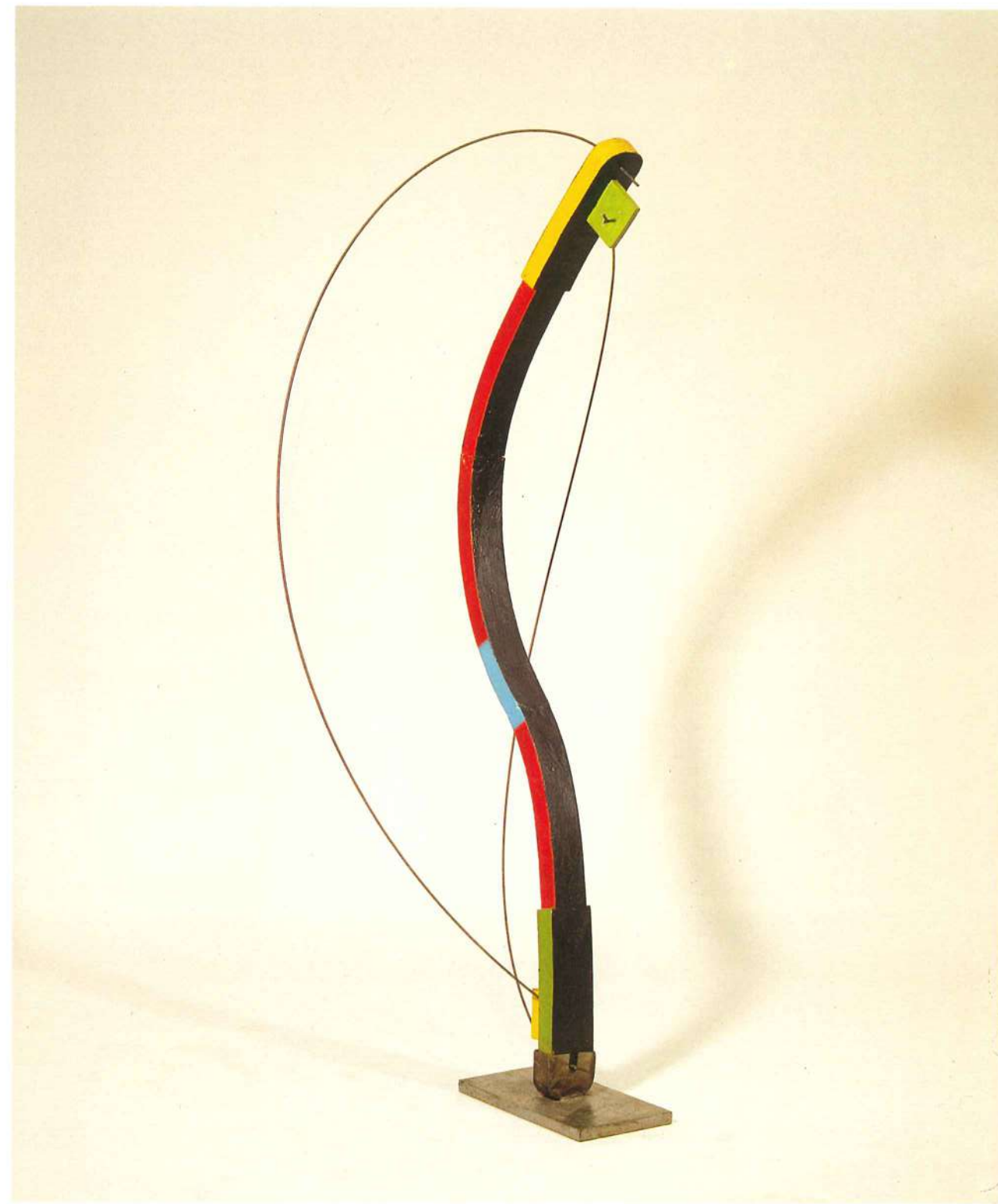
15. RITMO 3 (PART.), 1987
Legno, ferro e pigmenti
 cm 30 x 47 x h220



16. TOTEM 7 (PART.), 1986
Legno, ferro, marmo e pigmenti
 cm 16 x 12 x 107



17. SENZA TITOLO, 1985/86. *Legno e pigmenti. cm 50 x 31 x 112*



18. RITMO 1, 1987. *Legno, acciaio, ferro e pigmenti. cm 62 x 56 x h150*

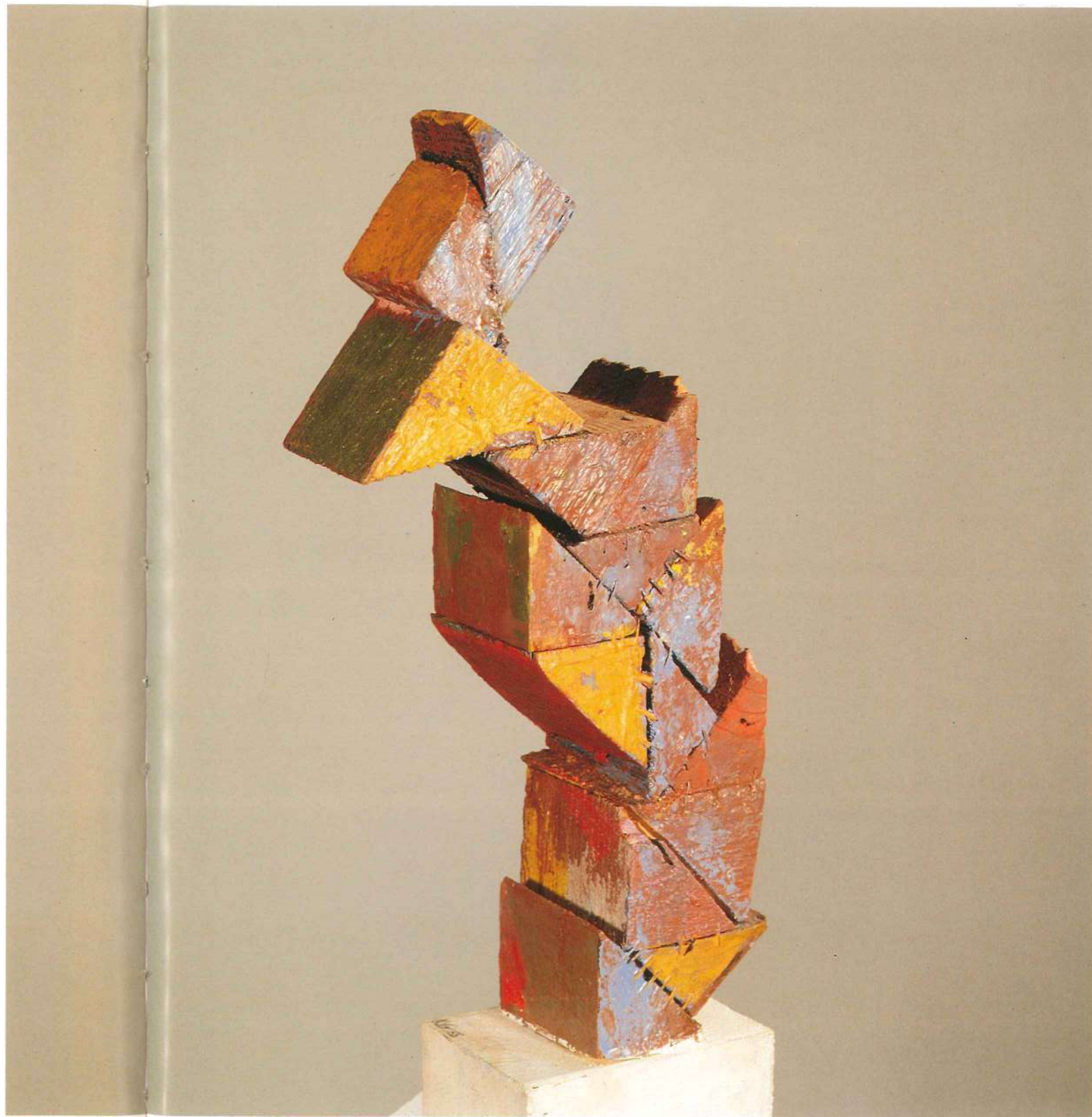


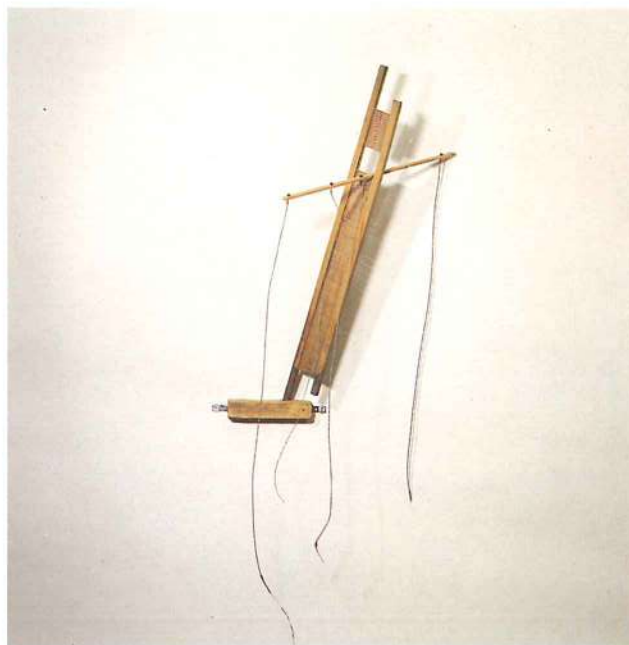
19. ESSERE IN PIEDI, 1986/87
Ferro e ghisa
cm 7 x 3 x h36

20. ELEVAZIONE, 1987
Legno, ferro e pigmenti
cm 7 x 3 x h88



21. TOTEM 4, 1985
Legno e pigmenti
cm 19 x 8 x h42





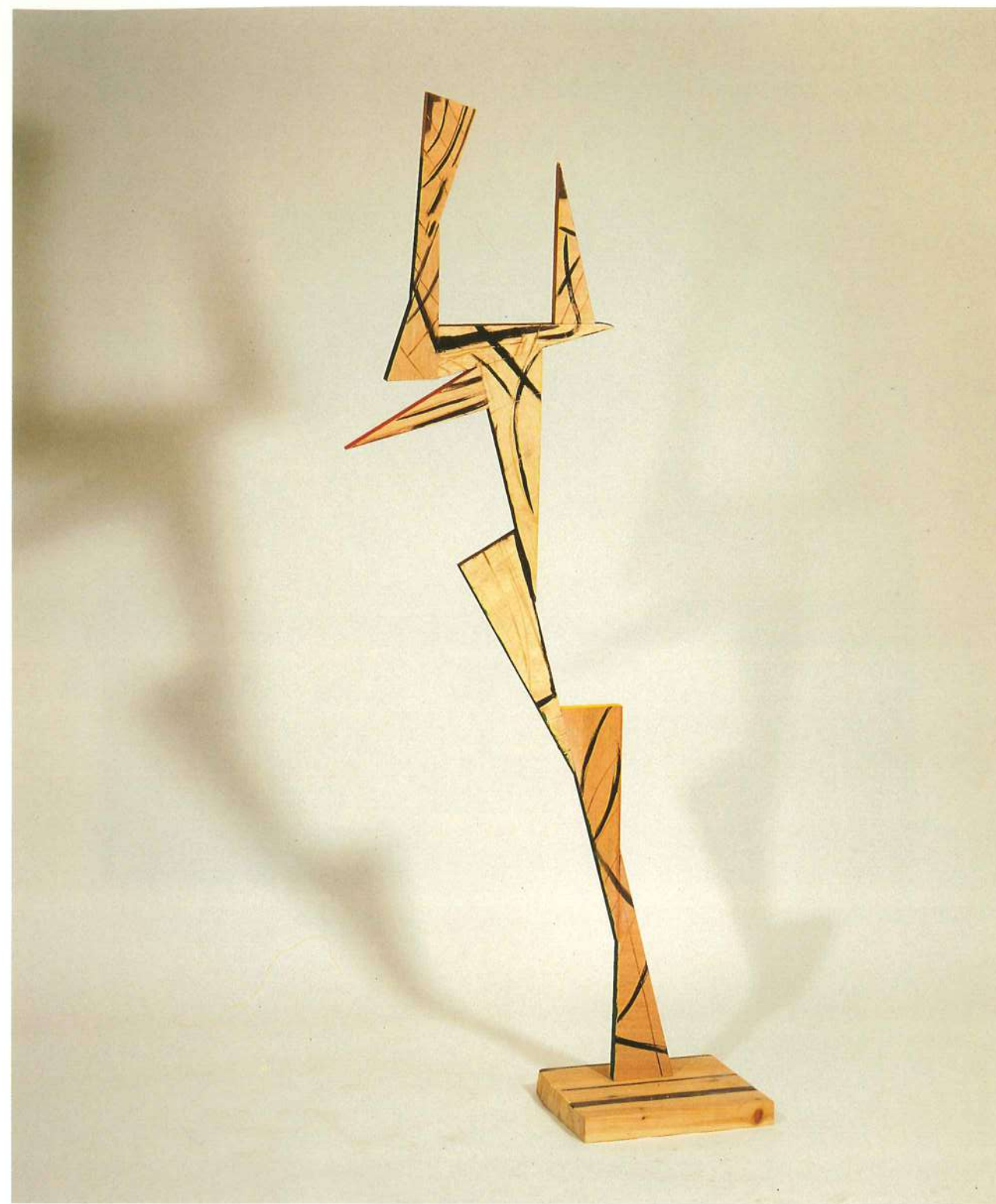
22. AFRICA 5, 1988
Legno e corde
 cm 60 x 12 x h99

23. GUARDIOLA, 1987/88
*Legno, cartone, alluminio,
 corde e pigmenti*
 cm 70 x 115 x h190





24. SIEGESSAEULE, 1987/88. *Legno e acciaio. cm. 41 x 24 x h130*



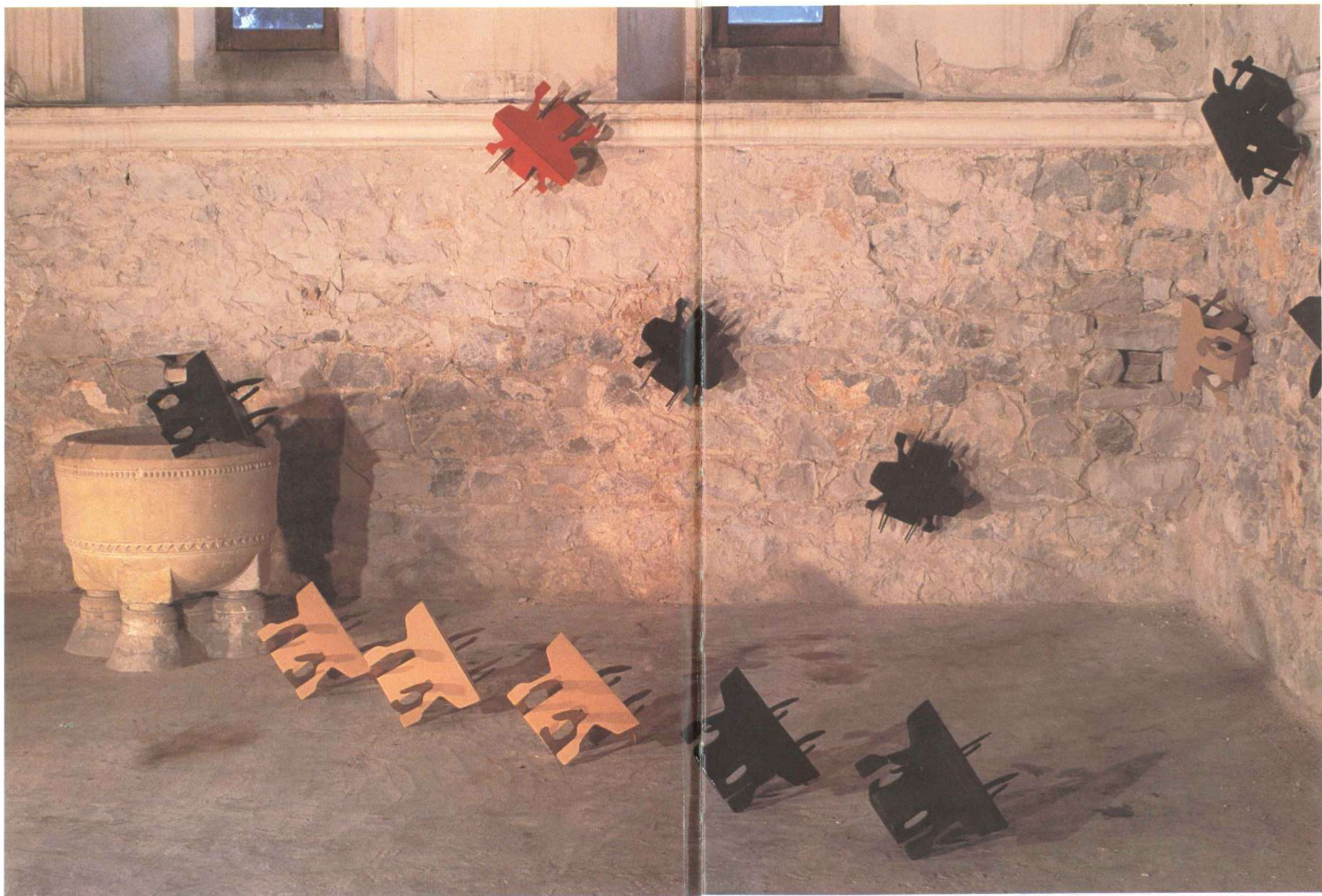
25. TOTEM 21, 1987. *Legno e pigmenti. cm 45 x 2,5 x h164*



26. GUARDIA NOTTURNA, 1986
Ferro e marmo
cm 68 x 54 x h95

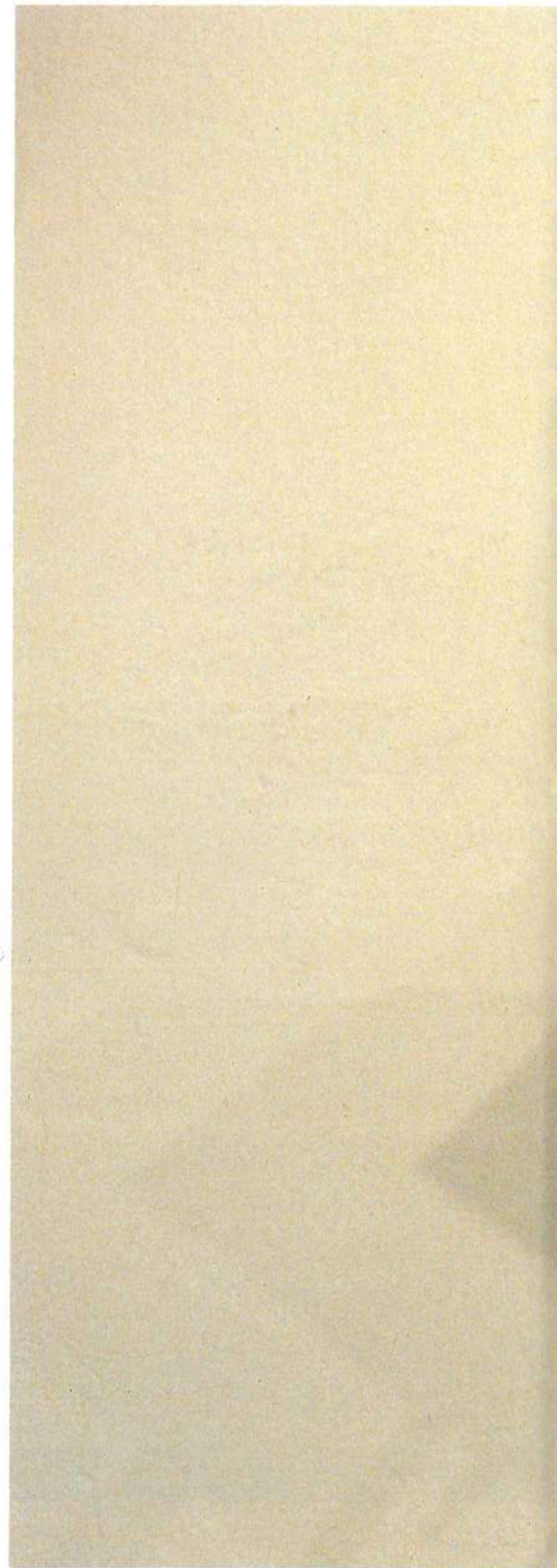


27. TESTA DI ANIMALE, 1987
Legno e pigmenti
cm 48x x48 x h47

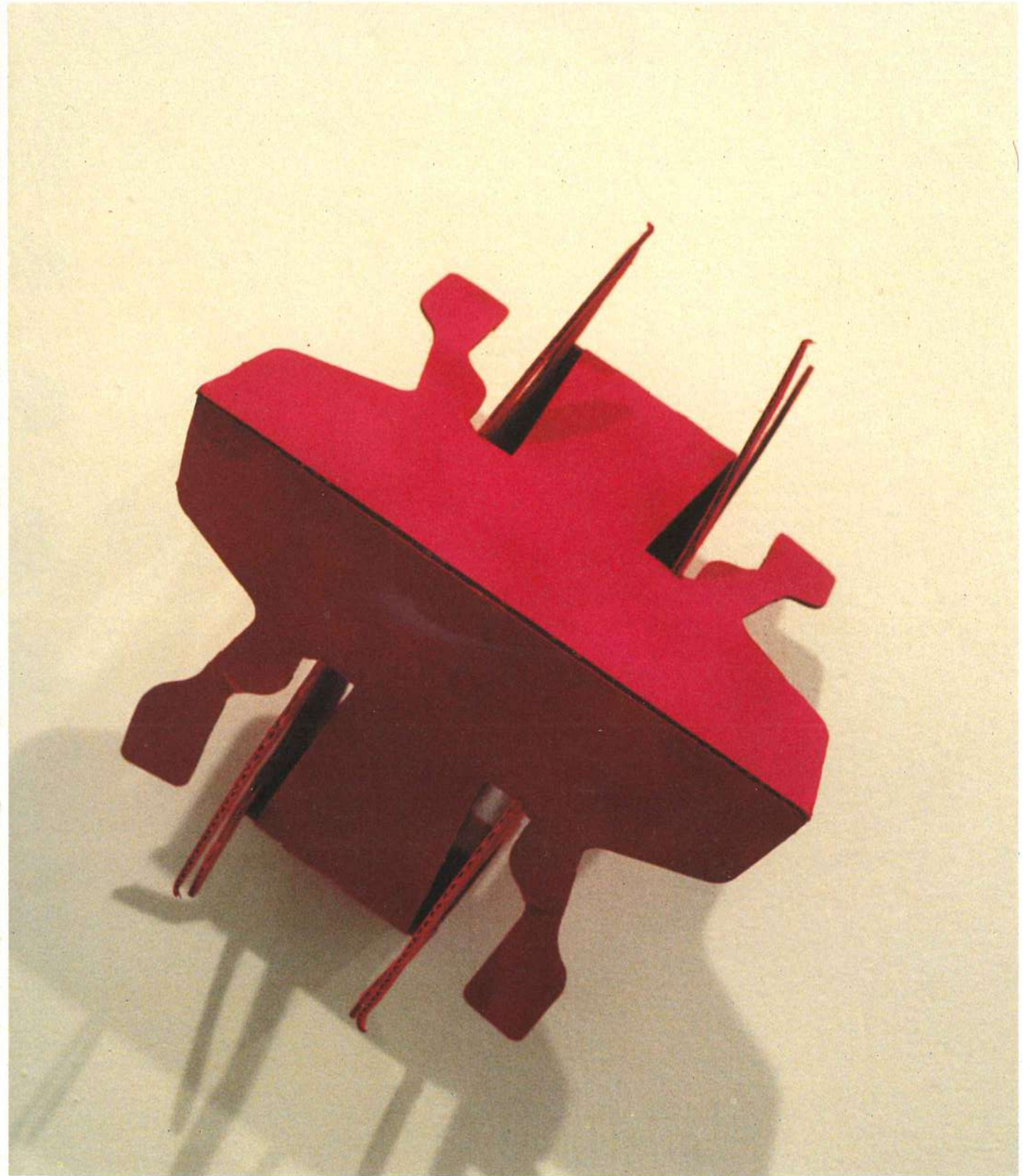


28. ALIENS, 1988 *Installazione (part.)*

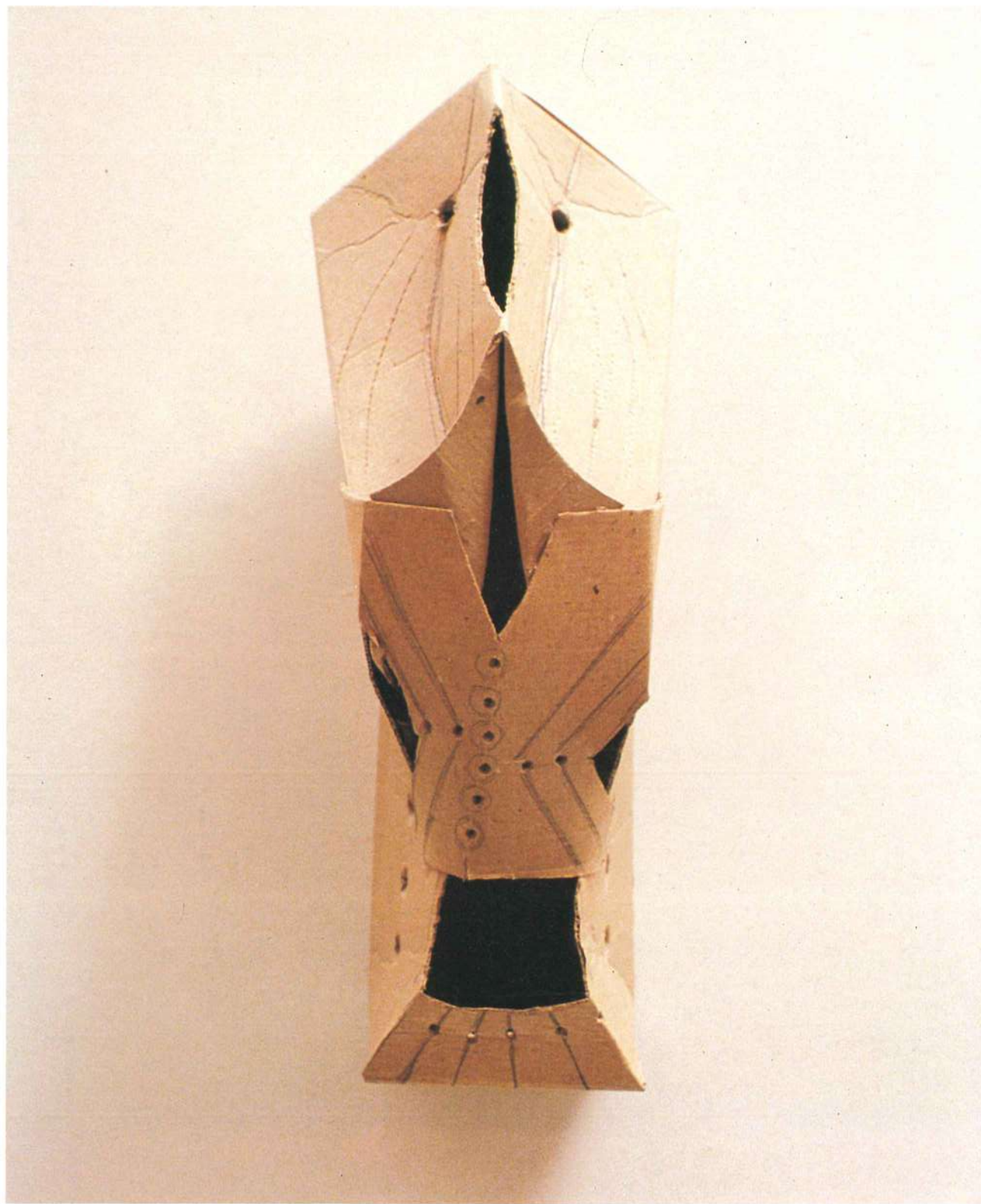
29. ALIEN, 1989
Cartone e smalti
cm 22,5 x 42,5 x h35,5



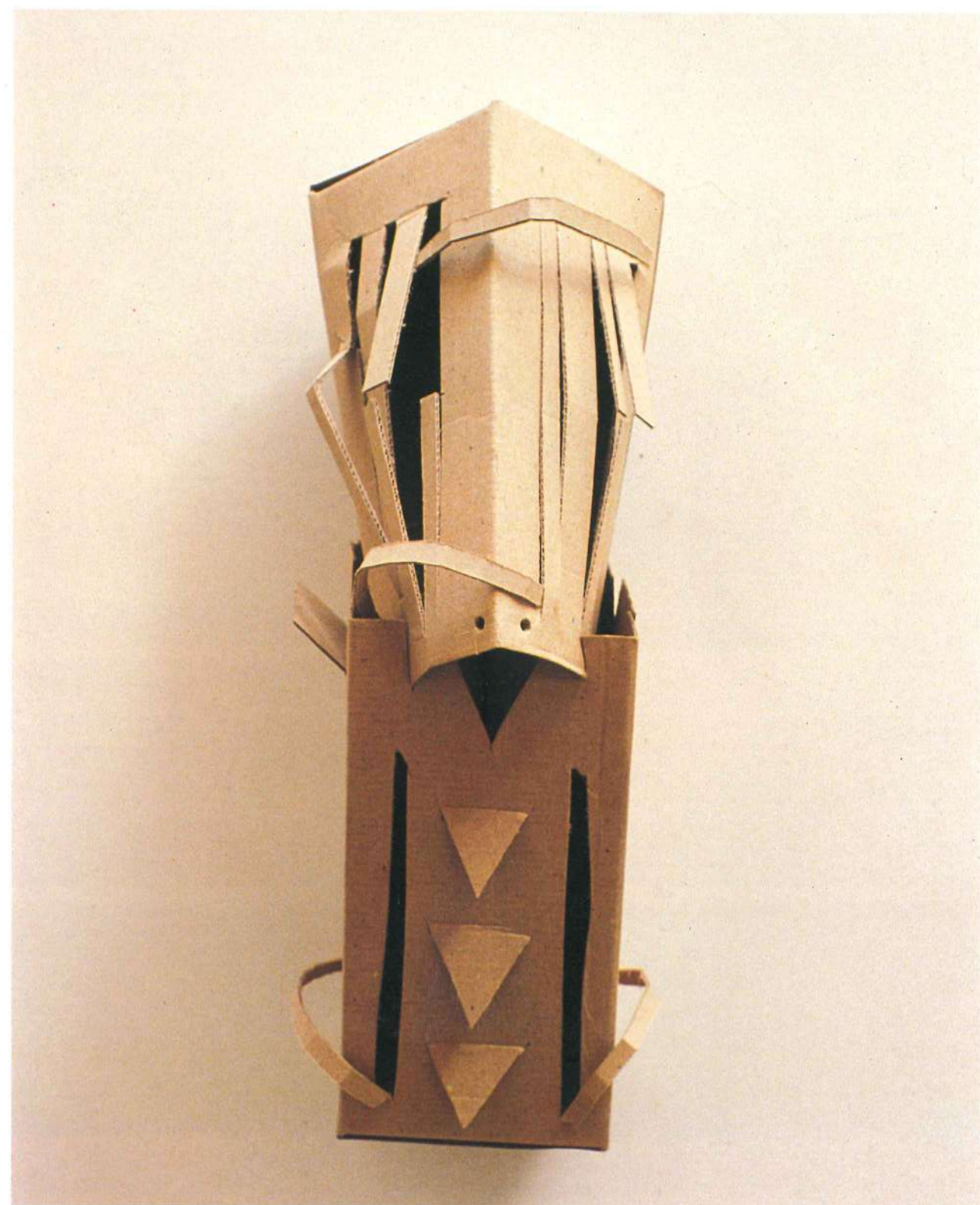
30. ALIENS, 1989 *installazione*



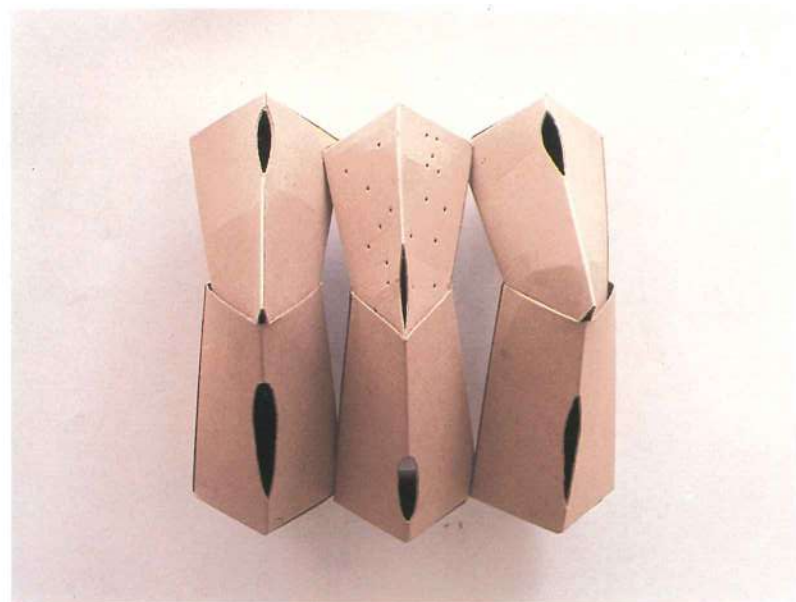




31. MASCHERA, 1989. Cartone e grafite. cm 16 x 24 x h40

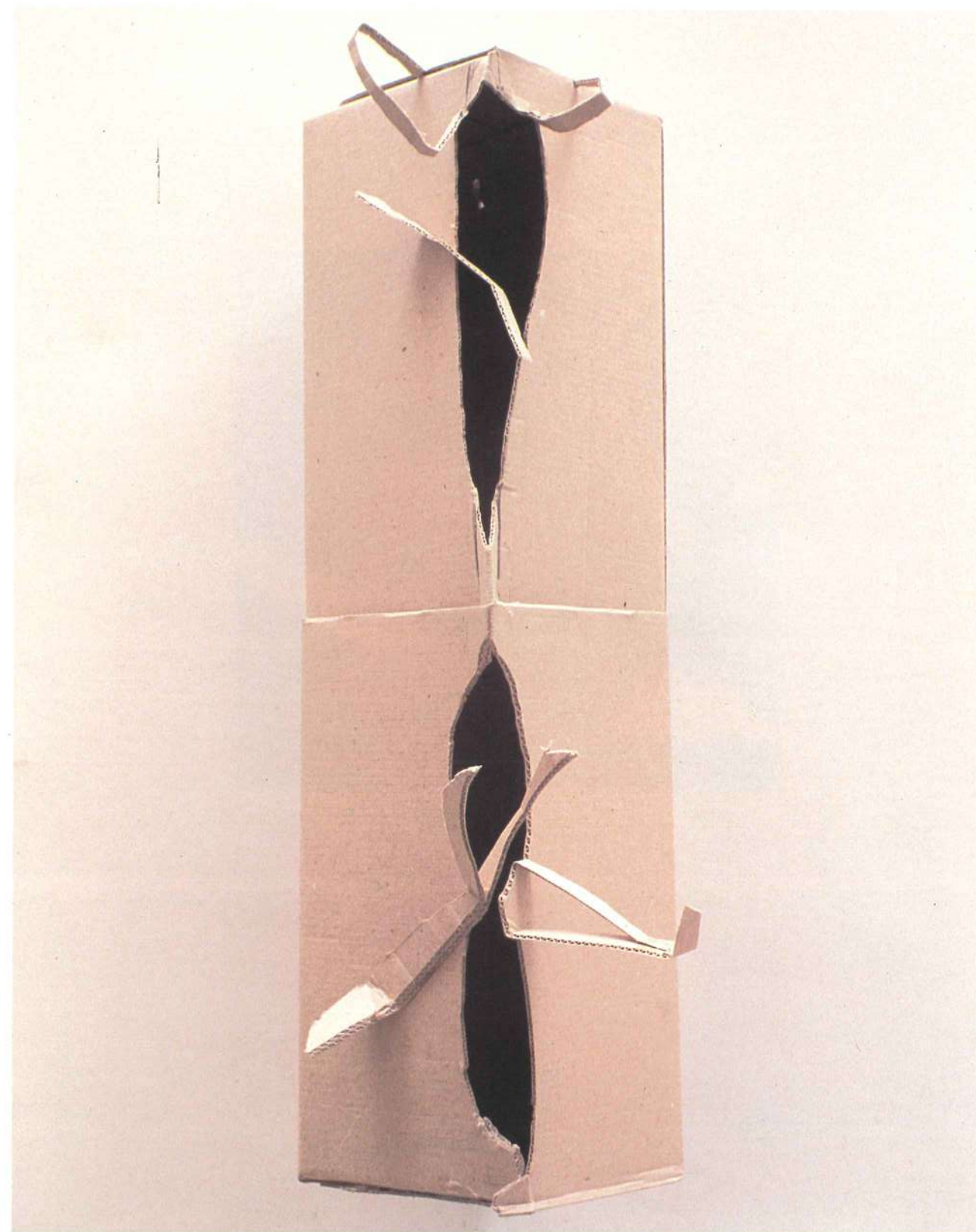


32. MASCHERA, 1990. Cartone. cm 18 x 27 x h43



33. TRIO, 1989
Cartone
cm 43 x 27 x h42,5

34. MASCHERA, 1990
Cartone
cm 18 x 27 x h43





BIOGRAFIA

Nato a Patrasso (Grecia) il 18 maggio 1959, ha studiato grafica ad Atene e scultura e pittura all'Accademia delle Belle Arti "Koelner Werkschule" a Colonia (Germania), dove fu anche "Meisterschueler" del Prof. Stefan Wewerka con il quale ha lavorato a diversi progetti architettonici e pittorici. Vive e lavora a Roma, a Colonia e ad Atene.

MOSTRE PERSONALI

Galleria L. Diese, Leverkusen (Germania), 1984
Pinacoteca Comunale di Patrasso (Grecia), 1984
Galleria 3, Atene (Grecia), 1985
Kunstverein, Euskirchen (Germania), 1986
Galleria Koetshuis, Amsterdam (Olanda), 1986
"Wechselwirkungen", Goethe Institut e Galleria Evmaros, Atene (Grecia), 1987
Taormina, Palazzo Corvaja, 1990
Galleria Artio, Atene (Grecia), 1990

PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE

Koelnischer Kunstverein, Colonia (Germania), 1985
Galleria N. Kramer, Colonia (Germania), 1985
"2° Biennale di giovani artisti dei Paesi Mediterranei", Salonico (Grecia), 1986
Kunstraum Bonner Strasse 324, Colonia (Germania), 1986
Galleria 3, Atene (Grecia), 1986
"Polyrhythmia", cinque artisti della Repubblica Federale Tedesca,
Goethe Institut e 2° Festival Internazionale di Patrasso, Patrasso (Grecia), 1987
"Arte Greca Contemporanea", Melbourne (Australia), 1987
"Pittori Greci Contemporanei", Galleria Nazionale di Atene, Atene (Grecia), 1987
"Polyrhythmia, Koeln in Berlin", Galleria J. Kohnert, Berlino Ovest (Germania), 1988
"La peinture grecque 1968-88", Bruxelles (Belgio), 1988
"Pittura per un tavolo", Pinacoteca Comunale, Atene (Grecia), 1988
La Cittadella dell'Utopia, Le Capannelle, Roma (Italia), 1989
"9 Pittori" Pinacoteca Comunale, Patrasso (Grecia), 1989, Galleria Comunale, Atene, 1990
"No Man's Land", Galleria Comunale, Parco della Libertà, Atene (Grecia), 1990

ERRATA CORRIGE

A pag.5, riga 7, in luogo di
“... e la presentazione della sua
ricerca artistica, dove ...”,
leggasi “... e la presentazione della
sua produzione in terra di
Magna Grecia si inseriscono così
in un disegno già intravedibile
nello spirito della sua ricerca

artistica, dove ...”.

A pag. 21, in luogo di
“cm 100 x 70”, leggasi
“cm 133 x 126”.

A pag. 30, in luogo di
“10. SENZA TITOLO”, leggasi
“10. SENZA TITOLO, 1986”.

A pag. 31, in luogo di

“11. ELEFANTE, 1988”, leggasi

“11. ELEFANTE, 1986”.

A pag. 37, in luogo di
“cm 16 x 12 x 107”,
leggasi “cm 16 x 12 x h 107”.

A pag. 38, in luogo di
“cm 50 x 31 x 112”,
leggasi “cm 50 x 31 x h 112”.