

la rivista di **en**gramma
ottobre **2018**

159

**Pikionis
ri-costruttore**

La Rivista di Engramma
159

La Rivista di
Engramma

159

ottobre 2018

Pikionis ri-costruttore

a cura di
Giacomo Calandra di Roccolino
e Anna Ghiraldini

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

159 ottobre 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-87-2

ISBN digitale 978-88-94840-54-4

finito di stampare ottobre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Pikionis ri-costruttore. Editoriale*
Giacomo Calandra di Roccolino e Anna Ghiraldini
- 11 *Fertili lasciti*
Alberto Ferlenga
- 23 *“L’anima mia è pietra fra le pietre”*
Monica Centanni
- 39 *Indizi di attualità nell’architettura disegnata
di Dimitris Pikionis*
Fernanda De Maio
- 47 *From vernacular language to vernacular architecture*
Nikos Magouliotis
- 73 *Pikionis’ unattainable wish*
Kostas Tsiambaos
- 91 *Classico e Indigeno*
Bianca Maria Fasiolo
- 105 *Un’invenzione tipologica del Nordeuropa*
Giacomo Calandra di Roccolino

Pikionis ri-costruttore

Editoriale di Engramma n. 159

Giacomo Calandra di Roccolino, Anna Ghiraldini

Uno spirito architettonico nuovo – che però non è altro
che lo spirito arcaico – sta nascendo.

Dimitri Pikionis, *Spirito del nostro tempo**



Con il numero 159 dedicato a Dimitris Pikionis, Engramma risponde alla necessità di riaprire il dibattito e aggiornare gli studi su un maestro dell'architettura del Novecento che dopo aver raggiunto una notevole fortuna critica durante la propria carriera, è stato in qualche modo 'dimenticato' per essere riscoperto solo successivamente. La "Rivista di Engramma" aveva già dato spazio alla figura intellettuale dell'architetto greco e alla sua mirabile opera, ma si può constatare oggi un rinnovato interesse, esplicito in alcuni convegni e mostre tra Grecia, Germania e Italia – basti citare che *Learning from Athens* è il tema di "documenta 14" – che spinge a un ulteriore ampliamento di

visuale su Pikionis. Per il suo valore nel campo dell'architettura, ma anche nel pensiero sul rapporto tra antico e moderno, tra identità e contaminazione, tra ri-costruzione e re-invenzione, creazione e storia.

L'architettura di Dimitris Pikionis riunisce tradizione e avanguardia, poesia e mito, ambiente e paesaggio per leggere e dare un nuovo significato al passato della Grecia. La sua vita, prendendo a prestito alcune parole di

Alberto Ferlenga riportate nel saggio *Fertili lasciti*, può essere considerata come una lunga educazione autoimposta, messa in gioco per riuscire ad intervenire nell'arduo ed esteso processo di ri-costruzione della Grecia da poco uscita dalla Guerra civile: da qui, il titolo di questo numero.

L'insegnamento dell'architetto greco è stato recentemente riportato alla luce come risultato della necessità della sua opera nel nostro tempo.

Nel saggio "*L'anima mia è pietra fra le pietre*". *Topografia estetica di Dimitris Pikionis*, Monica Centanni, attraverso le parole tratte dagli scritti dell'architetto greco, propone una ricostruzione della sua biografia e della sua poetica. I lineamenti di Pikionis come intellettuale, architetto, artista, sono tracciati sui solchi di una topografia estetica che ha in Grecia e nel suo paesaggio naturale e artistico il suo testo di riferimento: "pietra" è una parola chiave e un'immagine ricorrente nell'opera di Pikionis, in senso sia concreto sia metaforico.

Il significato e la (ri)scoperta, nel nostro tempo, dell'architettura di Dimitris Pikionis sta nell'attualità del suo contributo: Fernanda De Maio, nel suo saggio *Indizi di attualità nell'architettura disegnata di Dimitris Pikionis* pone i disegni dell'architetto greco in relazione ai progetti realizzati, fino a evidenziare l'importanza del prospetto sulla planimetria, l'evocazione della natura e del paesaggio, l'assenza della figura umana a favore della rappresentazione di cariatidi, sfingi e divinità. Ma il passato di Pikionis è moderno e attuale, la sua tradizione classica è lontana dalle versioni eclettiche di fine Ottocento, per parlare alla storia e alla cultura dell'architettura contemporanea.

L'opera di Pikionis, infatti, non può essere classificata in generi stilistici o movimenti storici, perchè scaturisce da fonti molto personali e altamente intellettuali, come dimostra Kostas Tsiambaos nel contributo *Pikionis' unattainable wish*: la familiarità di Pikionis con un ingente flusso di influenze polivalenti, dalla catarsi di Aristotele al legame di estetica e morale di Kant, è la sottotraccia alla sua ricerca di un'architettura unificante, parlante; un'architettura che attinga elementi da diverse tradizioni culturali, unificando Occidente e Oriente, antichità e modernità, per identificare le radici comuni della civiltà attraverso un tempo e uno spazio senza confini.

In parte trascurato dagli storici, e molto meno sofisticato dei suoi ultimi lavori, il primo progetto costruito da Dimitris Pikionis, Casa Moraitis (1921-23), a un primo sguardo può non apparire impressionante. Tuttavia, mentre era ancora in costruzione, questo progetto architettonico ispirò al critico culturale Fotos Politis un testo chiamato *Parascheia* (1923), nel quale tentò un intrigante parallelo tra letteratura e architettura: proprio come i rigidi versi accademici del primo Novecento furono via via sostituiti dalla poesia moderna che trae anima anche dal folklore, una nuova corrente di progettazione, di matrice vernacolare, stava prendendo il posto del classicismo architettonico. Analizzando una serie di precedenti del XVIII e dell'inizio del XX secolo, Nikos Magouliotis, nel saggio *From vernacular language to vernacular architecture. Dimitris Pikionis' Moraitis house (1923) as the culmination of a long discourse on Folklore*, si propone di ricontestualizzare Casa Moraitis, per comprenderne l'importanza non solo come incipit della carriera di Pikionis, ma anche come conclusione di una discussione molto più ampia sul folklore tra gli intellettuali greci di diversi campi: la scoperta della tradizione popolare e i dibattiti teorici che spaziavano dall'apprezzamento filologico delle canzoni popolari allo studio dell'architettura nei suoi stilemi vernacolari.

Nel saggio *Classico e Indigeno. Una lettura di Dimitris Pikionis a "documenta 14"*, Bianca Maria Fasiolo costruisce un percorso di senso all'interno della mostra svoltasi nel 2017, contemporaneamente a Kassel e ad Atene. Le vedute idealizzate del Partenone, ospitate nelle sale della Neue Galerie di Kassel, sono giustapposte a una serie di schizzi di Dimitris Pikionis, che negli anni Cinquanta del Novecento disegnò la collina di Filopappos attraverso un sistema simbolico e astratto, e a diverse foto di archivio correlate alla costruzione dei percorsi in pietra progettati dall'architetto greco tra il 1954 e il 1958. Pikionis, alla ricerca del vero *genius loci*, sviluppa un'architettura consapevole, e diversamente dai suoi predecessori, riesce a creare una narrazione multipla del paesaggio dell'Acropoli, ripristinando la sua stratificata identità storica, e ricostruendo così un'identità nazionale che tiene conto della lunga esperienza di Bisanzio e trasforma il mito greco imposto dalla dominazione tedesca in un ellenismo autentico, in quanto autoctono.

Pikionis ri-costruttore, per avvicinarsi quindi al suo stesso desiderio: "auguriamoci di [essere] degni della nostra Memoria e [poter] riconoscere

nell'architettura ellenica qualcosa della forma greca. Per quanto questo è possibile nel nostro tempo" (D. Pikionis, *Spirito della tradizione*)*.

A chiusura di questo numero di Engramma, di carattere architettonico, includiamo la presentazione di *Weigh House. A building type of the Dutch Golden Century* di Karl Kiem. Giacomo Calandra di Roccolino, nella recensione Un'invenzione tipologica del Nord Europa, pone in luce il ruolo urbano oltre che sociale degli edifici della pesa olandesi, infrastrutture di uso pubblico, che hanno sviluppato caratteri propri solo nei Paesi Bassi.

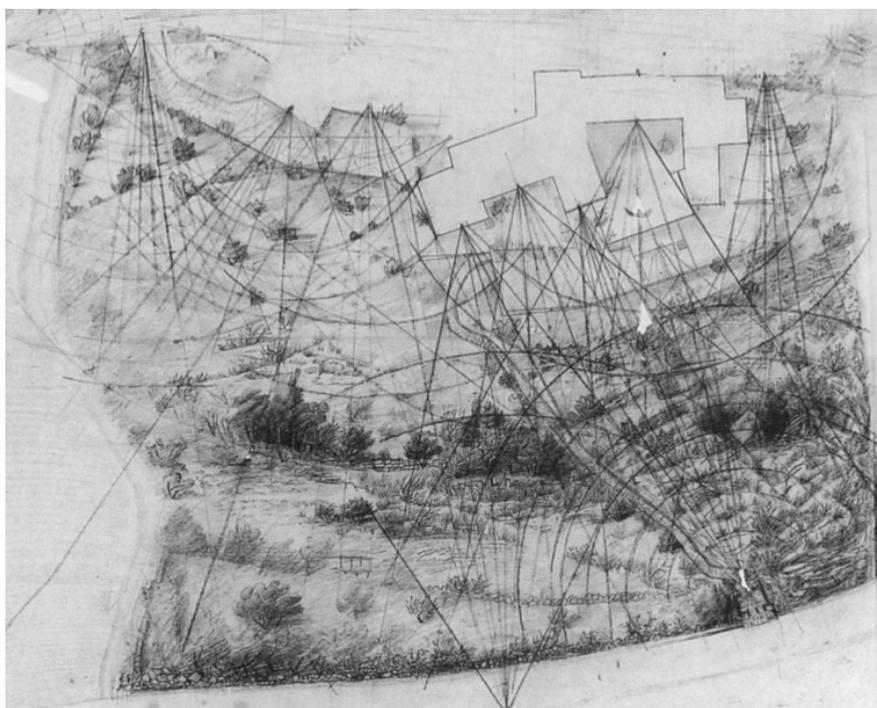
* Citazioni dalla traduzione italiana dei testi di Pikionis di M. Centanni, *Il problema della forma*, in *Dimitris Pikionis*, a cura di A. Ferlenga, Milano 1998.

Fertili lasciati

L'opera di Dimitris Pikionis e la memoria contemporanea

Alberto Ferlenga

Per Creta e per Nikos



Dimitris Pikionis, Landscaping study for Xenia Hotel, Delphi, 1951-1954, with Alexander Papageorgiou.

Pikionis il ricostruttore

La figura di Dimitris Pikionis, sebbene profondamente inserita nella cultura della terra greca, ha nelle sue premesse tutte quelle componenti che possono permettere ad un architetto di intervenire nel mondo che cambia

da un punto di vista più ampio di quello legato esclusivamente alla sua professione. Per usare un termine tipicamente novecentesco il suo ruolo è stato quello di un intellettuale che ha attraversato il suo tempo lasciandoci non tanto un *corpus* coerente e concluso quanto innumerevoli frammenti di conoscenza e tracce da seguire. Malgrado la sua formazione non fosse, in fondo, così diversa da quella di altri ben più noti interpreti del secolo, come Le Corbusier ad esempio – una vena artistica comune, le stesse letture, la stessa passione per l'antico – Pikionis appare, sin da quando decide di lasciare la pittura come prima passione, molto meno interessato del maestro svizzero alla coerenza stilistica, alla codificazione rigida dell'approccio progettuale e alle manifestazioni più eclatanti del progresso. Il suo sguardo spazia liberamente nel mondo che lo attornia e in quello che l'ha preceduto come se per lui non esistessero confini temporali. Pikionis, infatti, è particolarmente attratto, come vedremo meglio in seguito, dal percorrere le segrete vie che connettono passato e presente o che stendono nella geografia del mondo una rete di relazioni occulte, diversa da quella dei percorsi visibili e che solo una mente visionaria sa cogliere. Pensando ad una definizione che aggiunga qualcosa a quello che già normalmente connota un architetto, potremmo definirlo un "ri-costruttore", attitudine in fondo prevedibile in un uomo la cui vita attiva ha coinciso temporalmente con la progressiva ri-conquista di autonomia e di identità del proprio paese, la Grecia, che ha conosciuto, pochi anni prima della sua nascita, la successiva indipendenza delle sue antiche regioni dall'impero ottomano e poi le guerre balcaniche, due guerre mondiali, la Μικρασιατική καταστροφή del 1922, una delle diaspore più drammatiche della storia del Mediterraneo, la resistenza contro tedeschi e italiani e, infine, una guerra civile prolungatasi fino al 1949. Rare furono attorno a lui le epoche di relativa tranquillità e non è certo un caso che la sua opera più importante si sia sviluppata proprio in una di queste.

Più volte, nel corso della sua vita, la naturale vena costruttiva dell'architetto si è dovuta misurare con le necessità della ricostruzione di ambiti materiali o immateriali del suo paese.

Ma l'animo del "ri-costruttore" non richiede solo capacità pratiche, bensì la capacità di vedere, per connettere luoghi e culture, e la conoscenza atta ad indirizzare il talento verso scelte che non siano esclusivamente fini a se stesse. In questo senso, la vita di Pikionis può essere considerata

anche come una lunga e rigorosa educazione di sé finalizzata al mettersi in grado di intervenire efficacemente nell'arduo ed esteso processo di ricostruzione che si era preposto. Una sorta di dialogo interiore, che si sviluppa negli scritti, nell'insegnamento, nella pratica del disegno e in quella dell'architettura, che talvolta emerge allo scoperto con stupefacente chiarezza ma che per lo più rimane in bilico tra intuizioni geniali e riflessioni tormentate, come si addice ad un vero percorso di ricerca che non si concede scorciatoie e non arretra nemmeno di fronte a ciò che può apparire insondabile. Una riflessione con se stesso costretta a ricostruire gli strumenti stessi attraverso i quali rendersi percepibile, non ritenendo sufficiente ciò che il suo tempo gli metteva a disposizione. Così nell'"officina del suo genio" entrano materiali di ogni tipo, per essere plasmati e adeguati a nuovi compiti: dalle innovazioni delle avanguardie artistiche del '900, alle tradizioni costruttive della sua terra, dai miti greci, a filosofi come Plotino, Nietzsche o Spengler, dalle conquiste della modernità architettonica alle sperimentazioni letterarie. Tutto entra nella fucina della sua intelligenza e tutto viene elaborato, macinato, rilanciato in altre avventure logiche e formali. La struttura metafisica del suo essere artistico ricorda quella reale che, in un suo scritto, attribuiva all'Atene originaria: non frutto di un disegno razionale bensì prodotto di un rapporto con la geografia e con la storia mediato dalle segrete forze delle divinità ctonie. Di questo tipo è il suo paesaggio interiore, molto simile, in fondo, a quello tracciato dalla sua mano lungo le pendici dell'Acropoli e, come quello, fatto di profondità insondabili, di relazioni analogiche, di punte emergenti di *iceberg* culturali ancora in gran parte da esplorare. È a partire da questa personale struttura che le sue attività, concrete o spirituali, riescono ad essere più di quanto l'occasione richiede, a ricostruire frammenti di città, di storie, di territori, di culture. Ogni suo progetto è una sorta di sineddoche che allude ad un tutto percepibile anche se mai del tutto visibile. La sua attività spazia dalla lettura delle tradizioni architettoniche popolari, alla progettazione di ripari destinati ad un popolo in fuga, dalla costruzione di ponti tra pittura, architettura, poesia, al restauro di paesaggi domestici o territoriali. Tutto è studiato con profondità e tutto converge in un progetto straordinario di ricostruzione culturale del quale non solo i risultati ma anche il metodo e l'impegno rimangono esemplari. Credo sia da qui che è necessario partire per comprendere l'utilità di un architetto il cui lascito non può limitarsi alla

pur alta considerazione delle sue, in fondo non molte, opere e di una capacità progettuale eccezionale.

Un lascito utile

Ma se questa è stata la natura del suo contributo sulla scena dell'architettura del '900 quanto ci è utile oggi il suo lavoro? Ed è appropriato parlare di utilità per un architetto morto poco dopo la metà del secolo scorso e al quale è attribuibile solo con difficoltà una vena moderna, almeno secondo l'uso corrente del termine in architettura? La domanda è in parte pleonastica se si considera come, per l'Architettura, l'avanzamento di conoscenza si basi su di un accumulo ininterrotto di esperienze e su di una sostanziale atemporalità. L'architettura è mossa da regole interne che, come Pikionis stesso pensava, derivano da esigenze comuni degli uomini e da un'unica tradizione architettonica del mondo che assume, via via, connotazioni temporali e locali che non intaccano la sua sostanziale unità. Ogni architetto ha, dunque, davanti a sé, mentre elabora il suo progetto, l'intera storia che l'ha preceduto, un mulinare di opere e personaggi, città e monumenti in cui gli stessi temi ritornano costantemente, grazie al variare lento dei presupposti di fondo. Dentro a questo paesaggio composito non tutto mantiene inalterata la propria utilità. La storia del proprio mestiere è, per un architetto, un materiale indispensabile di lavoro, ma l'utilità delle sue componenti varia nel tempo con il variare delle nostre necessità. Così può accadere che un contributo, pur fondamentale nell'ambito generale della storia dell'architettura che ci ha preceduto, attenni la sua importanza in una certa epoca salvo poi riacquistarla in un'altra. È la storia di architetti come Loos, Boullée, Ledoux, importanti nel loro tempo, dimenticati successivamente e, in un tempo diverso dal loro, riportati alla luce da altri architetti in forza dell'evidente necessità della loro opera. Sono le esigenze della contemporaneità che ci portano ad attribuire valore all'opera di chi ci ha preceduto ed è indubbio che il lavoro di Pikionis incroci più di una necessità del nostro tempo.

È anche per questo che risulta arbitrario attribuire patenti assolute di modernità a vicende specifiche o movimenti, anche quando essi stessi si auto-definiscono "moderni". La modernità è sempre relativa in un mestiere che re-impasta di continuo i propri materiali e ne crea raramente di nuovi, e può assumere sembianze inaspettate. Il paesaggio culturale

dell'architettura non è diverso da quello reale delle città in cui coesistono in uso testimonianze di tempi diversi. Per entrambe il progresso avviene attraverso sovrapposizioni, incroci, deviazioni, ritorni. Una grande intellettuale e poetessa come Ingeborg Bachmann ci ha ricordato in *Letteratura come utopia* (1993) come questo sia il vero percorso della storia, troppo spesso trasformato, da visioni ideologiche, in andamento lineare, sviluppo coerente, successione cronologica.

Dentro questa idea di storia "operante" e ondivaga maturano dunque gerarchie che possono non coincidere con quelle delineate nei libri. Se un architetto, infatti, attribuisce importanza al lavoro di chi l'ha preceduto in base ai suggerimenti che può trarne, allora contano le risposte che una vicenda o un personaggio sono in grado di dare e non tanto le affiliazioni definite a posteriori. Le risposte, poi, vengono spesso riconosciute in epoche diverse da quelle che le hanno generate e possono risultare attuali anche quando le forme che le connotano appaiono superate. Tutto ciò ci riporta ai valori più profondi di una vicenda architettonica, alla sua capacità di riflettere sui temi di sempre dell'architettura o di attribuire un valore "relazionale" alle opere progettate, sia che riguardi il passato, sia che investa i contesti fisici o sociali in cui si colloca, in poche parole, di migliorare il mondo intorno a sé e di divenire modello.

Il caso Pikionis

Il caso di Dimitris Pikionis è particolarmente appropriato per parlare di queste virtù che alcune figure o opere possiedono più di altre. Se è lecito riportare a poche cose fondamentali il contributo di un architetto, si potrebbe dire che il suo principale merito sia stato quello di aver saputo lavorare non solo con la materia concreta ma soprattutto con i significati immateriali che i luoghi e la storia celano, insegnandoci come sia possibile porli in evidenza e renderli contemporanei senza doverne necessariamente riprendere le forme. Impegnandosi in questo ambito nascosto (tra la superficie interna delle cose evidenti e quella esterna delle cose nascoste si potrebbe dire parafrasando Herman Broch) Pikionis ha affinato la sua preziosa attitudine alla comprensione dei luoghi, lasciandoci, ben oltre un linguaggio formale peraltro inimitabile, un metodo e nuovi strumenti di lavoro.

In fondo, è proprio questo che Lewis Mumford, il suo primo estimatore internazionale, vide nel capolavoro dell'Acropoli, pubblicandone alcune immagini nel suo *The City in History* (1961) e mettendo in contrapposizione il suo intervento con la ricostruzione della Stoà di Attalo. Nel suo breve commento Mumford va all'essenza dell'opera di Pikionis, riconoscendone la capacità di tener vivo un luogo storico piuttosto che trasformarlo semplicemente in museo.

In un'epoca – i primi decenni del '900 – in cui l'attenzione degli architetti era concentrata sugli aspetti funzionali e sulla depurazione delle forme dai gravami ottocenteschi non era certo facile prestare attenzione a chi, dopo un primo innamoramento modernista con la scuola al Licabetto di Atene (1933) aveva preferito, subito dopo e sullo stesso tema, nella scuola sperimentale di Salonicco (1935), percorrere il sentiero arduo della rivisitazione delle tradizioni. La sua architettura poteva sembrare antimoderna così come i suoi scritti pervasi da una oscura profondità, ma architetture e saggi riflettevano, attraverso l'acquisizione di una certa dose di complessità lo sforzo di cogliere nessi altrimenti incomprensibili. Quelli che legano le tradizioni architettoniche di Oriente ed Occidente, ad esempio, particolarmente evidenti in un paese di “confine” tra diverse civiltà come la Grecia. Il suo rapporto con l'architettura giapponese, da questo punto di vista, è esemplare. Nasce all'interno di un interesse generale verso l'arte di quel paese che accomunò artisti ed architetti del suo tempo, come Le Corbusier, Gropius, Taut, Wright ma ha caratteristiche e sviluppi diversi. A Pikionis, dell'architettura giapponese non interessa la purezza formale, non cerca strumentalmente in essa un precedente alla propria idea di modernità, come fu per Gropius che in visita alla villa imperiale di Katzura chiese al fotografo che lo accompagnava di “censurare” i tetti a falda dei padiglioni e i colori dei materiali per restituire un'immagine “alla Mondrian”. Pikionis vede nelle case da tè o nei templi lignei legami a distanza con tradizioni costruttive a lui più prossime – l'architettura popolare della Macedonia o quella del monte Pindo, ad esempio – nei giardini di pietra trova modalità esemplari per unire architettura e paesaggio.

Alla stregua di Aby Warburg, che nella sua famosa conferenza *Il rituale del serpente* (1923) aveva comparato i simboli iconografici e i rituali dei nativi americani ai corrispondenti greci o di altre parti del mondo, ciò che

Pikionis cerca nell'architettura di luoghi così lontani dalla sua terra non sono i legami spiegabili e diretti ma le assonanze che derivano dalla necessità di dare risposta alle medesime esigenze: simboliche, pratiche, funzionali. È, ancora una volta, l'architettura del mondo che lo interessa: la sua sostanziale unità e le sue mille differenze, le sue origini e le conseguenze derivate dall'uso. È questa l'attualità (se è lecito chiamarla tale) che Pikionis declina, una attualità di fondo, sostanziale perché senza limiti di scadenza. In questo può essere accomunato ad altri architetti che hanno percorso un secolo come il Novecento, ancora cruciale per noi e che, per quanto riguarda l'architettura, può dirsi non concluso.

Figure molto diverse tra di loro, come Jože Plečnik, Fernand Pouillon, Bruno Taut, Paul Bonatz, Hans Van Der Laan, Hassan Fathy, Constantinos Doxiadis e molti altri, legate non tanto da frequentazioni o conoscenze reciproche bensì da una comune predisposizione a percorrere vie non scontate. Figure ancora oggi pressoché assenti dalla maggior parte delle storie più note dell'architettura moderna e che, nel loro insieme, compongono una sorta di "famiglia" la cui utilità – e ritorniamo su questo punto nodale – è sempre più evidente con il tornare all'ordine del giorno di molti temi con cui essi si misurarono. Se infatti questioni come il rapporto con il patrimonio del passato, la misura umana delle città, la relazione con il paesaggio, tornano ad essere importanti nel mondo di fronte alla difficoltà di controllare lo sviluppo urbano e di mantenere vita e identità nel paesaggio, avere la possibilità di avvalersi di progetti e ricerche che proprio su queste questioni hanno fondato la loro differenza, rispetto ad altri apporti novecenteschi più orientati ad un'idea "trionfante" di progresso, costituisce una opportunità importante.

Due temi, Il percorso dell'Acropoli e le piccole città

Ma se torniamo a Pikionis, che in quella "famiglia" si mette in evidenza per dovizia di contributi – disegni, progetti, scritti – dobbiamo sottolineare come soprattutto su due questioni di attualità ci abbia lasciato contributi fondamentali. La prima è riassunta dal suo capolavoro all'Acropoli, atto poetico assoluto ma anche vero e proprio manuale sulle possibilità di riattivare, nel presente, il movimento della storia e il significato dei luoghi; la seconda riguarda la misura e l'identità delle città.

L'importanza del primo tema risulta evidente se pensiamo a come sotto la spinta dell'incuria, dell'abbandono o del turismo di massa, molti luoghi storici stiano perdendo la loro capacità di raccontarsi e rischiano un ritorno all'insignificanza o una condanna alla banalizzazione. Tutto ciò, ad un occhio attento come quello di Pikionis, era già evidente nell'Atene dei primi anni '50 dove si sperimentava un lento ritorno alla normalità e nello stesso tempo si manifestavano le prime avvisaglie del turismo di massa. La risposta data dall'architetto nel principale monumento della sua città non mira alla ricostruzione materiale di ciò che la crescita urbana ha irrimediabilmente distrutto; attorno all'Acropoli Pikionis ricostruisce un mondo di analogie ed evocazioni, ricompona a terra, come in una vasta mappa "al vero", ciò che alla grande scala non è più possibile riunire, vale a dire quelle relazioni tra miti, storia, paesaggio da cui aveva tratto origine l'Acropoli. I percorsi riattivati da Pikionis intrecciano due movimenti, quello dei turisti e quello degli antichi usi. Era, infatti, il movimento delle processioni a collegare simbolicamente la città al suo santuario, come è ben rappresentato nel fregio del Partenone, e solo una sapiente rigenerazione del movimento poteva evitare la fissità museale. Oltre ad esso, le relazioni visive tenevano uniti templi e paesaggio e la geometria metteva i due sistemi in assonanza come aveva ben capito Isadora Duncan nel suo tentativo di riattivare, attraverso la danza, e proprio in quel luogo, relazioni perdute. Consapevoli di questo, tra la vegetazione attentamente studiata, i percorsi tracciati da Pikionis individuano punti di contemplazione specifici riconnettendo attraverso lo sguardo ciò che era ormai fisicamente separato dal crescere, tutt'intorno, della città contemporanea.

Di fronte a una sfida di questa importanza Pikionis percepisce come tutta la sua conoscenza debba essere messa a frutto cercando eventualmente in altri campi ciò che dentro i confini dell'architettura non gli era possibile trovare. Ed effettivamente, non trovando risposte nelle pratiche correnti della sua disciplina, Pikionis si rivolge ad altre. Forte della sua educazione artistica utilizza modalità di controllo formale e spaziale mutuata dalla pittura. Lo dimostrano apertamente, nel loro riprendere Klee o Kandinsky, le forme astratte del lastricato di pietra e cemento che sale al colle di Filopappo o i collage lapidei che giungono fino ai piedi dei propilei. Anche la passione per la cultura spaziale giapponese diventa il tramite attraverso cui le rocce del percorso costruiscono paesaggi in miniatura analoghi a

quelli volatilizzatisi nel tempo. Ancora una volta, tutto si utilizza, tutto si recupera e lo si dota di nuovi significati. Si rivisitano i miti greci, le tradizioni popolari, le regole ottiche che Choisy aveva individuato nella salita all'Acropoli, ma anche i frammenti classici rinvenuti negli scavi o i resti laterizi delle demolizioni dell'Atene Ottocentesca e Neoclassica diventano, nei nuovi tracciati, sostanza evocativa e al tempo stesso denuncia di una distruzione in atto. Il risultato è uno spazio avvolgente dove la storia più importante dell'Occidente, nel suo luogo simbolo, viene rappresentata con pochi tratti tenuti assieme da un continuo fluire di suggestioni. Pagine e pagine di storia vengono sintetizzate e l'architettura svolge qui, a pieno, il suo ruolo di moltiplicatore di valori. Se guardando il Partenone possiamo riflettere sull'origine lignea e popolare del tempio greco, lo straordinario porticato del padiglione di San Dimitrios Loumbardiaris, inquadrando a distanza il tempio dentro una cornice di frasche e pilastri tagliati ad ascia, ci rende immediatamente chiaro quel rapporto mitico raccontato da tanti trattati istituendo una immediata relazione attraverso il tempo e lo spazio. E così fanno le pietre che costruiscono geografie urbane o territoriali, i bordi slabbrati del percorso, i punti di sosta o i piccoli segni che si perdono nelle pendici dei colli. Ogni cosa ha un significato preciso e favorisce il moltiplicarsi di altri, evitando a quel luogo straordinario il rischio del parco tematico, del museo e, più in generale, dell'ordinario.

Ma se il parco dell'Acropoli ci appare come un'opera di resistenza contro i rischi di omologazione che riguardano i nostri paesaggi storici e ci fornisce risposte replicabili, altrettanto riesce a fare la ricerca di Pikionis sul tema delle piccole città.

In questo caso il quadro che entra in gioco è quello delle grandi estensioni urbane che caratterizzano le odierne metropoli: le *favelas*, gli *slums*, i *barrios informales* che, insopprimibili e incontrollabili nella forma e nelle dimensioni, mostrano sempre più la tendenza ad includere al loro interno nuclei minori in cui i valori dell'identità, della comunità, della sicurezza siano in qualche modo preservati. Piccole città, insomma, in una massa sterminata ed informe che, ci piaccia o no, costituisce nel mondo l'immagine prevalente del vivere urbano. Certo, Pikionis non poteva prevedere uno sviluppo che si sarebbe manifestato solo anni dopo la sua morte, anche se di questi temi si discuteva proprio ad Atene nei centri

studi e di ricerca istituiti dal suo ex allievo Constantinos Doxiadis e il tema delle piccole città dentro la grande estensioni urbana è alla base del progetto (1962) e poi della realizzazione, per opera di Doxiadis, di Islamabad capitale del Pakistan e ancora oggi modello virtuoso di sviluppo urbano.

Pikionis progetta nella sua vita due insediamenti che possiamo considerare come piccole città, in entrambi i casi dando forma architettonica ad un progetto complessivo di ricostruzione culturale concepito dal poeta Angelos Sikelianos. L'una e l'altra - il Centro Delfico (1934) e Aixoni (1951-54) - disegnate fuori dalle convenzioni geometriche degli impianti ippodamei. La loro immagine complessiva ricorda più gli insediamenti spontanei che le tante città pianificate concepite nel '900. Le modalità attraverso cui gli edifici sono tenuti insieme pur non appartenendo ad una medesima griglia, non sono in fondo molto diverse da quelle utilizzate all'Acropoli per ri-connettere storia e paesaggio. È un percorso, innanzi tutto, che raccorda le parti. Un percorso che a Delfi riprende quello sacrale della città antica e ad Aixoni pare mutuato più dai quadri del suo amato Cézanne che dalle teorie urbanistiche del tempo. Attorno al percorso si sviluppa un'opera di sapiente interpretazione della topografia del luogo - in pendenza in entrambi i casi - attraverso un uso complementare di vegetazione e architettura e dei cono visivi desunti da Choisy e dalle teorie pitagoriche. Da parte loro gli edifici declinano in composizioni sempre diverse un ristretto catalogo di elementi (il portico, la loggia, l'ingresso ecc.). Nella composizione complessiva, infine, lo spazio pubblico è frazionato in tante soste disperse nel corpo generale degli insediamenti e ricavato in allargamenti della strada a sezione variabile o in restringimenti dello spazio privato; nei casi in cui, come nel Centro Delfico, diventi il punto d'arrivo del percorso ascensionale, le sue caratteristiche sono più quelle di una porzione di paesaggio che di una piazza. L'insieme degli espedienti messi in atto da Pikionis riporta all'idea di insediamenti apparentemente casuali ma legati tra loro da scorci e ritmi ben precisi e strettamente collegati al suolo, ad una presenza diffusa di spazio pubblico, ad una dimensione complessiva attentamente controllata affinché la scala umana venga preservata. Apparentemente fuori tempo, i due piccoli insediamenti sono in realtà ben consci delle necessità di un moderno centro urbano come mostra l'attenzione ai flussi di traffico e al

rapporto con l'ambiente, temi questi che erano al centro, in quegli stessi anni, degli studi di Doxiadis e della cerchia di studiosi riunita attorno a lui.

Delle piccole città immaginate da Pikionis solo una piccola chiesa ad Aixoni venne realizzata, anche se qualche anno più tardi (1953-1956) alle pendici del Monte Pindo, nell'insediamento di Pertouli un gruppo di case, destinate a forestali e ricercatori dell'Università di Salonicco, testimonia la ripresa di un tentativo che, anche in questo caso, non poté avere l'esito previsto.

Ma anche qui, come all'Acropoli, le poche tracce lasciate e i molti disegni individuano una via che appare ancora praticabile e forse ancor più rispetto ai tempi in cui fu tracciata.

Per questi, e per molti altri aspetti, l'insegnamento di Dimitris Pikionis è per noi, oggi, fondamentale e la sua figura, ben lontana dal folklore, dalla eccentricità e dal regionalismo in cui la si è voluta talvolta collocare, appare sempre più come centrale dentro quella modernità anomala e complessa generata da un secolo – il Novecento – che è debordato nell'attuale senza perdere lo slancio delle sue conquiste.

English abstract

Dimitris Pikionis' life was marked by a long and rigorous education that led him become the re-creator he wanted to be. His architecture brought together traditions and the Avant-gardes, poetry and the Myth, environment and landscape as the tools to read and give new significance to the past and to reconstruct Greece. As for many architects in history, whose memory has gone through centuries of alternating fortunes, Pikionis' teaching has been recently brought back to light due to the necessity of his oeuvre in our time.

“L’anima mia è pietra fra le pietre”

Topografia estetica di Dimitris Pikionis

Monica Centanni

Frammenti di pietra come proiettili

Scrive Dimitris Pikionis:

“Quando Odysseas Androutsos stava assediando i Turchi che occupavano l’Acropoli [il riferimento è alla Guerra di Indipendenza del 1825], all’improvviso si udirono rumori di pezzi di marmo che venivano spezzati: i Turchi erano a corto di piombo e rompevano i marmi per procurarselo dai chiodi delle giunture. Androutsos mandò quattro giovani coraggiosi a informarsi della ragione per cui i Turchi spaccassero i marmi. E quando tornarono e riferirono al comandante il motivo, lui stesso mandò ai Turchi alcuni sacchi di proiettili” (DP, 344).

La storia leggendaria del glorioso Androutsos che, piuttosto che sopportare l’oltraggio alle pietre dell’Acropoli, preferisce fornire proiettili al nemico, è una buona traccia per capire l’inclinazione dell’educazione sentimentale di Dimitris Pikionis: la cifra è la *pietas* per le pietre antiche, viste come materiale di costruzione che la storia ha consegnato alla nostra cura.

Parigi, inizi del 1912: nelle sue *Note autobiografiche* Pikionis ci consegna una preziosa testimonianza della *metanoia* che lo porta ad abbandonare la sua prima vocazione. Il racconto di Pikionis sulla sua formazione è il racconto di una perdita e di una conversione. Vocato alla pittura, dopo aver convinto la famiglia a finanziargli gli studi ed essere stato a scuola di pittura a Monaco e poi a cercar fortuna a Parigi, a un certo momento Pikionis capisce che non è quella la strada che può dargli da vivere e abbandona la sua vocazione, convertendosi all’architettura: ci racconta –

racconta a se stesso nel suo scritto autobiografico – di essere “diventato architetto” per necessità, per calcolo.

Come il tempo passava, iniziavo ad essere inquieto. La via che avevo intrapreso, lo sapevo, era lunga, più lunga delle mie scarse possibilità economiche. Le scadenze che avrei dovuto affrontare al mio ritorno erano molto pesanti... Costretto da questa ineluttabile necessità, presi la dura decisione di dedicarmi per il resto della mia vita allo studio dell'architettura. Comprai i libri necessari e un giorno presi la strada che portava a uno studio di architettura. Non mi vergogno a raccontare tutto questo, che dimostra come nella mia natura l'architettura non era il vero centro delle mie inclinazioni (NA, 32).

È in questo momento, di crisi esistenziale al bivio tra pittura e architettura, in cui Pikionis è in procinto di tornare ad Atene rinunciando alla sua prima vocazione, che incontra, del tutto accidentalmente, un vecchio amico – Giorgio De Chirico:

Si avvicinava il tempo del ritorno (inizio del 1912) e l'ultimo mese del mio soggiorno a Parigi capitò un fatto che ebbe per me una grande importanza [...]. Viaggiavo in autobus da Place de la Concorde al mio albergo, nel Quartiere Latino – era il mese precedente al mio ritorno in Grecia – quando una persona salì e si sedette proprio di fronte a me: era Giorgio De Chirico. Ci salutammo calorosamente e subito lui cominciò a parlarmi dell'importanza che dava a incontri di questo tipo: un'importanza di senso metafisico, identica a quella che gli antichi davano ai presagi (NA, 32).

De Chirico e Pikionis erano stati quasi compagni di scuola nel 1904, quando Pikionis frequentava il Politecnico di Atene e De Chirico la “Scuola di Belle Arti”, all'altro capo della strada. All'epoca Pikionis aveva diciassette anni, De Chirico sedici e di quel periodo Pikionis ricorda che erano stretti da un forte legame: “passavamo insieme lunghe ore sotto i portici del Politecnico parlando di pittura e dei nostri progetti futuri” (NA, 31); anche De Chirico, in una pagina autobiografica, ricorda Pikionis come “una delle persone più intelligenti e sapienti che avesse mai conosciuto”. Reincontrandosi del tutto casualmente a Parigi i due giovani riprendono il filo delle loro conversazioni da ragazzi: Giorgio racconta a Dimitris della sua scoperta di Nietzsche e della pittura di Böcklin e della consonanza tra

quelle ‘scoperte’ e la lettura dei frammenti di Eraclito, invita l’amico a casa sua e gli mostra il suo *Autoritratto* con il motto *Quid Amabo Nisi Quod Aenigma Est*. Sotto il segno di Hermes, il dio che aveva propiziato il loro incontro, anche la pittura di De Chirico si muove tutta nella dimensione dell’enigma:

Anche nelle altre opere, la linea sottile che separa la luce dall’ombra, sul terreno inumidito dalla pioggia, costituiva il limite del mistero. Su un edificio un orologio indicava l’ora; sempre, comunque quel cielo limpido d’autunno. In un’altra opera la vela di una nave che si intravede, indica il segreto della partenza e dell’esilio. Enigmi profondi delle partenze e dei ritorni, velati dalla pesante ombra del destino che su di essi incombe... Enigmi gli archi di quei portici... enigma la statua di Ariadne su cui cade la luce dell’autunno... (NA, 33).

Nota Pikionis che la “teoria di De Chirico” getta sull’esistenza una luce “metafisica”, ed è questa la prima attestazione dell’aggettivo, destinato ad avere tanta fortuna nella storia dell’arte del Novecento: ma (come ho già avuto modo di segnalare, cfr. Centanni 2001; v. anche De Chirico [1912] 1994; Apollinaire [1913] 1981) il termine è pronunciato per la prima volta in una conversazione che avviene in greco, tra greci lontani dalla loro patria, e di questo fatto bisognerà tenere conto per comprendere la naturalezza e insieme la stratificata profondità di quella definizione.

L’incontro “profetico” con l’amico pittore convince definitivamente Pikionis a misurare i limiti della sua vocazione pittorica, che resterà comunque sempre segnata dalla lezione “metafisica” dechirichiana (sulla relazione Pikionis/De Chirico, v. Santoro 2010, Santoro 2011).



Dimitris Pikionis, *Arianna*; *Guerriero sotto l'Acropoli*; disegni a china. Benaki Museum, Athenai.

La realtà della sua propria pittura, alla luce dell'opera, poetica e artistica, dell'amico, pare a Pikionis "insignificante e volgare". E alla fine "scoccò anche per noi l'ora enigmatica della separazione. Il giorno dopo partii per la Grecia" (NA, 33).

Topografia estetica: imparare la geo-grafia

In Occidente, ci racconta Pikionis, si impara a contare, ma anche a fare i conti con la vita. La nascita dell'architetto è dunque, nell'auto-narrazione, l'esito di una rinuncia: il calcolo materiale, la necessità di procacciarsi un mestiere, decide la via dell'architettura. E tale decisione avviene nella dimensione del *nostos*, nel tempo della lontananza dalla Grecia.

Abbandono, calcolo, lontananza: la trama di parole su cui Pikionis costruisce il racconto della sua vita indica puntualmente la cifra estetica della sua poetica. Le coordinate entro cui si muoverà il fare di Pikionis resteranno per sempre queste: perdita e ritorno, distanze da recuperare e vuoti da colmare.

Proprio in quanto iniziato all'estetica della distanza, il *nostos*, il tempo della distanza e poi del ritorno, inaugura un nuovo sguardo. E la prima cosa su cui si posa tale sguardo, la prima luce che Pikionis incontra al suo sbarco è il riflesso luminoso di una lastra di marmo: un bianco particolare che è un lampo di luce fredda nel fango.

Quando la nave arrivò a Patrasso, i miei occhi furono colpiti dal biancore freddo e fulgido di un marmo che giaceva sul suolo fangoso, e subito mi dissi: "Devo riconsiderare tutto quanto ho imparato": tanto forte era il contrasto tra il freddo e il bianco di quel marmo e ciò che gli stava intorno.

Un giorno al Pireo, tornando alla casa paterna, mi accorsi che il sole bruciava la mia pelle, ma andando all'ombra, rabbrivii per il freddo. Capii, per analogia, che questi contrasti climatici violenti, che affrontiamo da secoli, potrebbero essere le cause dei contrasti di temperamento che si trovano nella nostra razza (NA, 33).

Per il giovane neo-architetto il ritorno in Grecia comporta uno sforzo fisico, una fatica di riambientamento: l'occhio si deve riabituare alla potenza abbacinante della luce greca, la pelle al calore del sole troppo nitido, come pure al freddo dell'ombra, che in Grecia arriva ad essere più fredda di

quanto non sia nel cuore freddo dell'Europa. Ma l'architetto, da tali contrasti fisici – crudi sbalzi di temperatura e insieme chiaroscuri cromatici – “impara” il greco. E impara soprattutto la luce greca che prima, ottuso per troppa familiarità, non sapeva vedere: luce netta e fredda, che definisce i contorni di forme assolute.

L'attrazione per l'architettura scaturisce anche, primariamente, da un'istanza estetica, dall'“osservazione dello spazio e della composizione plastica, il cui limite ideale è il compimento di un ritmo-simbolo”; inizialmente Pikionis sente di tradire se stesso perché avverte una distanza dallo “studio compositivo e teorico degli edifici, la scienza dei materiali e delle costruzioni e la pratica che deve acquistare un architetto”. Ma scegliere la via dell'architettura consiste piuttosto con il mettersi sulle orme di una “periegesi estetica” in quanto il giovane Dimitris è consapevole che il suo amore per le pietre nasce da una consonanza profonda – la sensazione che la sua anima è “pietra fra le pietre”:

A volte percepivo che nelle fondamenta che penetravano in profondità nella terra, nei volumi delle mura e delle volte, la mia anima era una pietra fra le tante, murata nella massa anonima delle altre pietre (NA, 32).

La Grecia, in pietre e in parole, è un grande testo che va riestudato e poi riscritto. La prima fonte testuale è il repertorio geografico: la natura greca, la sua terra, la qualità della sua luce. Imparare la terra significa sentirla fisicamente, sotto i piedi, come un bassorilievo stratificato, composto di materiali e di segni lasciati dal tempo, di rughe che disegnano il tracciato della memoria. La conoscenza dei materiali del passato passa per una vera esperienza estetica, soggettivamente percepita, che Pikionis avverte perché iscritta nel suo proprio codice genetico. La prima scuola di formazione per “imparare la Grecia” è per Pikionis bambino camminare sul suolo greco, portato a mano dalla nonna:

Laggiù, tra le rocce del Phreattys dove ogni giorno mia nonna portava mia sorella e me, tra queste aspre rocce dove la brezza dolce fa ondeggiare gli steli dell'erba che spunta tra le crepe delle rocce; su questo suolo divino, cosparso di cocci di vasi, fra pozzi spalancati che mi parlavano degli antichi abitatori di questa terra, formavo la coscienza della mia terra, plasmavo la consapevolezza della sua storia... Ancora durante i miei studi ginnasiali,

facevo spesso passeggiate per esplorare il paesaggio attico. Da Moscato, attraversando l'uliveto, arrivavo alle rocce del Philopappos e all'Acropoli, oppure, seguendo le rive del Cefiso, arrivavo alla Via Sacra. E camminare in mezzo ad un uliveto sacro. E poi queste pendici di Atene, le pendici e le rupi. E le grotte nei dirupi intorno alla rupe di Pallade, e il suo tempio nobilissimo (NA, 30).

Soltanto posando i piedi sul suolo greco, infilando i passi uno dietro l'altro, si forma "la coscienza della terra, la consapevolezza della storia": da qui si deve partire per intendere a fondo l'ispirazione e la cifra di quello che sarà l'*opus magnum* di Pikionis - i sentieri per l'Acropoli. Si "impara il greco" imparando a camminare sulla terra greca, come un bambino consapevole dello spazio, "dell'alternarsi di rottura e composizione che è il camminare":

Camminando su questa terra, il nostro cuore gioisce della gioia primaria che proviamo da bambini muovendoci nello spazio del creato: la gioia di quell'alternarsi di rottura e ricomposizione dell'equilibrio che è il camminare. Rodin, analizzando il camminare dell'uomo, conclude con ammirazione: 'L'uomo è un tempio che cammina' (TE, 329).

Si tratta della gioia di sentire che il corpo insiste con il suo peso, poggia sul suolo come "sulla striscia di un bassorilievo":

Il nostro spirito si rallegra di trovare infinite combinazioni delle tre dimensioni dello spazio, che variano ad ogni nostro passo e che anche il passaggio di una nuvola in alto nel cielo basta a mutare. Scavalchiamo, accanto a questa roccia, il tronco di un albero, oppure passiamo sotto le frasche frondose. Saliamo, scendiamo, seguendo il profilo del terreno, su per i rialzi, le colline, le montagne, o giù nelle valli. Poi godiamo della larga, piatta distesa della pianura, e misuriamo la consistenza della terra con la fatica del nostro corpo (TE, 329).

Misurare la consistenza della terra con la fatica fisica che il passo ci impone, e si tratta di un "sentiero infinitamente superiore a qualsiasi viale di una metropoli":

[...] perché in ogni sua piega, in ogni curva, in ogni impercettibile cambiamento di prospettiva che si presenta, ci insegna la divina consistenza del particolare, vincolato dall'armonia del Tutto. Studiamo con cura lo spirito che promana dai luoghi. La natura della materia riporta alla chimica che è governata, come tutte le cose, dal Numero. Qui il suolo è duro, petroso, scosceso e il terreno è secco; lì la terra è piana e sgorgano fonti in mezzo ai muschi. Qui le brezze, l'altitudine e la conformazione del suolo ci annunciano la vicinanza del mare. Là invece fiorisce una vegetazione abbondante, ed è il compimento estremo della plasticità formale del suolo, che sa accordare il suo vestito al ritmo delle stagioni. Qui sono le forze naturali, la geometria della terra, la qualità della luce e dell'aria, ad aver stabilito che in questo luogo fosse la culla della civiltà (TE, 329).

Tracce essenziali, impronte iconiche della greicità, sono dunque la conformazione geologica del suolo greco, le scanalature della colonna dorica, ma anche le pieghe che segnano il volto antico di una contadina, oppure, coralmente, la vitale mobilità di una folla greca, come il popolo in festa al Monastero del Panormita in cui Pikionis vede immediatamente la radice, ritrova il "codice non scritto delle celebrazioni sacre" che si tramanda per vie carsiche dal tiaso dionisiaco alla festa folklorica odierna (IS, 343).

La prassi poetica di Pikionis si alimenterà sempre di questo recupero di elementi primari, materiali e tracce che, come engrammi, restano impresse nei corpi e nelle movenze dei Greci. E l'emozione di chi sa cogliere questa dimensione è come una "scossa mistica - come un raddomante quando si accorge dell'invisibile presenza di una sorgente sotterranea".

Prima di tutto si tratta, dunque, di trarre insegnamento dalla natura, dal paesaggio, dai volti e dalle movenze, da tutti i materiali che costituiscono il profilo naturale e antropico del territorio greco. Ma senza l'arte e l'architettura la Grecia della natura non sarebbe altro che un luminosissimo deserto. Lo stadio successivo dell'educazione estetica alla Grecia è la ricerca del numero e delle proporzioni.

Ritmo dorico: imparare la geo-metria

Il secondo testo da consultare per 'parlar greco' è la geo-metria, perché il contatto con la natura implica anche, indissolubilmente, il contatto con le

pietre lavorate dall'uomo, parte essenziale del paesaggio greco. È dunque, sì, la colonna dorica, con la quale Pikionis intrattiene un dialogo come fosse una persona viva:

È in questa particolare ora della giornata che mi si svela il tuo segreto, o colonna dorica. Ora comprendo. Quando sei tesa, in tutta la tua 'tensione', non è solo perché porti a compimento e perfezione le leggi statiche, che prolungano i sensi della natura nella forma dell'arte. Le cavità delle tue scanalature non hanno solo la funzione di spartire isometricamente la luce: esse portano luce nell'ombra e ombra nella luce, cosicché il tuo tono si connette con il tono del cielo sopra di te e con quello di questa roccia su cui ti innalzi (TE, 330).

Portare luce all'ombra e ombra alla luce: è una strategia del movimento, una prosodia mai rigida ma, piuttosto, curvilinea:

La geometria apparentemente rettilinea dell'architettura è in realtà una geometria curvilinea. La determinazione teoretica delle entasi e delle equazioni di tali curve e la loro realizzazione materiale è l'oggetto di una raffinatissima sensibilità artistica (TE, 330).

La colonna è un essere animato, ogni scanalatura è uno sguardo, un varco che dà la possibilità di scartare rispetto all'andatura univoca del tempo:

Davanti a me colonna ti stagli come fossi solamente un essere animato: assetata di connessioni giri intorno al tuo asse e le tue scanalature sono come sguardi che vogliono attirare e trattenere nelle loro cavità – in questa roteazione – ciò che è passato, e sono impazienti di contemplare ciò che sta per arrivare. [...] Ti ho capita in questo modo, quando – era un giorno di primavera – ti ho visto dietro la polvere d'oro che sollevavano le ruote delle vetture, illuminata dai raggi obliqui del sole pomeridiano (TE, 330).

In questa visione la colonna – che rivela appieno la sua essenza tra la polvere dorata alzata dalle automobili – è un oggetto aoristico che fa connessione tra la dimensione del passato e l'urgenza del presente. Ma insieme, pur essendo opera artificiale per eccellenza, è anche, paradossalmente, l'elemento di connessione tra geografia e geometria, tra arte e natura:

Una relazione imperscrutabile connette queste pietre e l'erba amara, quest'ombra verde, le voci che fendono l'aria, il soffio di Noto e gli orli frammentati delle nubi: tutto questo mistero tragico, composto di contrasti discordi, con l'isometria delle tue scanalature... Non è anche la forma tua composta di armonie di inconciliabili contrasti? Il freddo del marmo, il rigore della sezione e delle tue parallele non si sono forse mescolati con il caldo del sole e con l'impareggiabile capacità percettiva di questo spirito? [...] Si accende una luce ogni qual volta il numero istituisce una recondita armonia tra l'istante e la tua forma (TE, 330).

Ritmo e armonia rigorosi, composti su misure matematiche ma purtuttavia liberi, non "teocratici", tutti umani. Così Pikionis parlando ancora alla 'sua' colonna:

È formidabile il rigore l'acutezza e la sensibilità della tua sezione, composta sull'armonia di una formula matematica... Il rigore dello stile greco è di tutt'altra natura rispetto al rigore teocratico che si trova, ad esempio, nello stile egiziano: in quel caso si tratta infatti di una sorta di sottomissione alle loro divinità. Nello stile greco il rigore viene come frutto di uno spirito rigoroso, ma libero e tutto umano (TE, 331).

'Grecia' dunque è un modo di dire il raccordo radicale dell'arte con la natura, che salva l'arte dall'assolutezza, che impedisce alle colonne di essere imprigionate nei musei. Ma anche, viceversa, il pensare greco – l'estetica topografica che Pikionis insegna e pratica – apre alla possibilità di leggere l'impronta artistica nello stesso profilo materiale del paesaggio. In questa temperatura luminosa, gli stessi elementi della natura si trasmutano in oggetti d'arte, e viceversa:

I ciottoli del fiume Cladeo mi sembrano teste di eroi e le statue sui frontoni mi sembrano montagne. La chioma di Zeus mi appare come dirupi, e questo monte polimorfico, dove girovagando ricompongo l'armonia dei suoi tracciati, è per me come una statua greca... Questa veste di contadina è segnata da pieghe: le stesse che, così come pendono sulle sue caviglie, disegnano sul terreno le forme delle montagne. E la tessitura del decoro, là, risalta come un fregio. [...] Come un colonnato si sviluppa il ritmo della danza: e all'udire la canzone e il flauto, si scuotono le cime dei monti, e le acque iniziano a scorrere... Il ritmo di questa andatura, delle pieghe che

cadono liberamente attorno al corpo, il disegno di questa tempia o di quel braccio, l'ondeggiare della chioma, sono descrizioni del paesaggio. Tu, roccia, hai la conformazione della fronte austera di Eschilo. Il tuo stilobate riproduce eco musicali... Lo stesso riccio di mare ricorda un testo antico. L'austero assetto della lingua è come quello delle statue. Degli dei... (TE, 330).

È una sinfonia assordante per quanto è perfetta, una "armonia discorde", di timbro eracliteo, tra sassi e cocci di vaso, voci di bambini e versi di animali, pozzi come maschere tragiche con la bocca spalancata, pellami dorati di animale e marmi ingialliti:

E cosa raccontano questi sassi ruvidi, candidi alcuni, altri azzurri o rosa, e i cocci di vaso di cui è cosparsa l'erba? Nell'etere rarefatto e sottile riecheggiano misteriose le voci dei bambini che giocano e il canto del gallo. Stanno aperti, spalancati come bocche di maschere tragiche, i pozzi seccati e rendono più intensa la percezione dello spazio. La pelle si rilassa al caldo dei raggi del sole; si contrae all'aria fredda dell'ombra. Dolci giocano le brezze con le canne dell'erba, con i gambi degli asfodeli, nutriti da una linfa verde e amara. Un segreto misterioso lega questo attimo e la sua luce al pelame dorato di una fiera, alle corna curve, alla lana che riveste le pecore che ha il colore del marmo ingiallito dagli anni; oppure è nero come l'ombra di una roccia cupa (TE, 330).

Misura, bellezza, unità armonica tra arte e natura – ma niente sarebbe percepibile se non fosse immerso nella luce greca, vero e proprio materiale da costruzione di questa meraviglia: la luce che "ha plasmato questo mondo, [...] che lo conserva, lo rende fertile e [...] lo rende visibile ai nostri occhi materiali" – *artifex lux*. È l'"assoluta omoritmia tra luce, aria e geometria" (TE, 331 n. 6).

Monologo con una pietra

La relazione con la natura avviene sul bordo della forma: è l'impatto della luce sul profilo superficiale dell'opera (dell'uomo o della natura) che fa riverberare gli atomi, luce formale che "pare si propaghi, irradiandosi e mescolandosi con la luce intorno" (PF, 334). Proprio per quella vibrazione del contorno che rende percepibile la forma, troviamo Pikionis intento a dialogare con la 'sua' colonna; ma, allo stesso modo, anche un ciottolo, un

piccolo pezzo di calcare, può diventare soggetto di un'intensa interlocuzione.

Mi chino e prendo una pietra. La carezzo con lo sguardo, la carezzo con la mano. È una pietra calcarea, grigia. Il fuoco ha foggato la sua forma divina, l'acqua l'ha scolpita, e l'ha arricchita di questa sottile patina di argilla, qua e là bianca, qua e là rossastra di ruggine. La rigiro nelle mie mani, studio l'armonia del suo contorno (TE, 329).

Osservando la pietra, Pikionis vede il segreto della forma nella sua patente materialità:

Gioisco dell'equilibrio delle prominenze e delle cavità, del bilanciamento di luce e d'ombra sulla sua superficie. Gioisco del fatto che in questa pietra si compiono le leggi universali che, come diceva Goethe, ci sarebbero rimaste ignote se il poeta o l'artista non ne avessero avuta rivelazione, grazie alla percezione della bellezza (TE, 329).

Certo, il poeta e l'artista, grazie alla loro ipersensibilità alla bellezza, sono raddomanti di forme, capaci di tradurle in una lingua comprensibile ai più, al punto che senza le parole della poesia e dell'arte, forse la forma stessa non sarebbe neppure percepibile. Ma su quella – anche sulla più semplice, di un ciottolo di pietra – l'architetto è capace di interrogarsi, ovvero di farsi filosofo. La domanda prima è sul presupposto di un unico algoritmo che impronti le variegate forme della natura e che, insieme, dia ragione della loro particolarità:

In verità io mi domando, pietra di calcare, se dal momento in cui la massa incandescente della terra che calpestiamo balzò giù dall'Astro Solare, girandogli intorno come un anello; dal momento in cui poi essa cominciò a solidificarsi nella nostra sfera di terra, io mi domando se la conformazione che prese la massa terrestre non possa essere stata casuale, e non sia stata l'Armonia del Tutto a deciderne la forma. Quella stessa Armonia che stabilì l'inclinazione del suo asse, la stessa che promise che questo luogo fosse la tua sede, pietra di calcare [...]. Ma la danza dei tuoi atomi, che il Numero governa, plasma le tue particelle secondo la Legge della tua Individualità. Tu operi, dunque, entro questa doppia Legge: la legge dell'Armonia cosmica e quella dell'armonia individuale (TE, 329-330).

Non si tratta di un monologo, ma di un vero e proprio dialogo, di intensità leopardiana, perché il pezzo di pietra non è un minerale inerte, ma, vivo nel suo aspetto pregnante, risponde all'uomo. La replica della pietra alle parole dell'architetto è la sua stessa forma, che corrisponde al precipitato materico di un'essenza. L'uomo risponde con la commozione del contatto, con uno stupore tutto filosofico per la concrezione iconica. In questo senso l'umile ciottolo acquista una "straordinaria importanza" perché nel piccolo frammento di materia si può leggere per sineddoche la geofisica del paesaggio.

I bordi del tuo profilo diventano le pendici di una collina, le vette di un monte, declivi e precipizi abissali, le tue cavità sono grotte, e dalle loro fenditure della roccia rosata scorre silente l'acqua. Nella Parte nascondi il Tutto. E il Tutto è la Parte (TE, 330).

O forse è la pietra stessa, concreta in quella particolare forma grazie alla singolarissima danza dei suoi atomi, a tracciare i diagrammi del paesaggio; oppure, a sua volta, è la risultante delle forze della natura che concorrono a configurare l'unicità della sua figura:

Tu, pietra, tracci i diagrammi di un paesaggio. Sei tu il paesaggio stesso. [...] Perché cos'altro accade se non nel vincolo di quella doppia legge, cui tu, pietra, obbedisci? Non è anche questo, prima di tutto, spiegazione "dell'architettura del tutto?" I rapporti di equilibrio delle tue masse non sono come quelli delle colline, della vegetazione e delle creature viventi? Alla tua conformazione concorrono tutte le forze della natura intorno a te. Quest'aria leggera, questa luce aspra; il colore del cielo, le nuvole lassù, e la cima di quella montagna, i sassi sparsi attorno al suo basamento, i fili d'erba che crescono nelle tue fessure (TE, 330).

Dipende dunque dall'architetto ritrovare, nel ciottolo come nel coccio, nella povera pietra come nel frammento di marmo, "la lingua segreta della forma" che si tradurrà in una "forma specifica che sarà insieme la forma della profonda essenza della tua tradizione ma anche il simbolo del momento storico in cui stai vivendo" (PF, 339).



Sarà quel che Pikionis farà montando, pezzo per pezzo, i suoi sentieri per l'Acropoli. E montando anche, contemporaneamente, i frammenti del suo "diario estetico":

Voltando lo sguardo a quanto ho raccontato qui della mia vita, vedo che – come Kavafis – anch'io "ho letto le iscrizioni su una pietra antica, con le lettere rovinate" (NA, 35).

Perché quelle "lettere rovinate" non andavano tanto riparate, quanto piuttosto restituite a una nuova intelleggibilità: ed è propriamente questa l'opera smagliante che Pikionis compie nel suo grande palinsesto sull'Acropoli. Perciò può sigillare le pagine della sua autobiografia con un aforisma che ci insegna il coraggio e l'orgoglio della *poiesis* intellettuale: "Forse un giorno saremo perdonati perché non siamo stati capaci di fare ciò che volevamo; ma non accadrà mai che avvenga perché non abbiamo tentato" (NA, 35).

Note

*Questo saggio si basa sugli scritti di Dimitris Pikionis, tradotti da chi scrive per il volume pubblicato nel 1999 da Electa, a cura di Alberto Ferlenga (Ferlenga 1999). Alcuni spunti, in un diverso inquadramento, sono tratti dal contributo pubblicato in quella stessa monografia (Centanni 1999).

Scritti di Dimitris Pikionis

TE

Συναισθηματική Τοπογραφία [1935], in Δημήτρη Πικιώνη, *Κείμενα*, Αθήνα 1987, 73-81; trad. it. di M. Centanni, *Topografia estetica*, in *Dimitris Pikionis*, a cura di A. Ferlenga, Milano 1999, 329-331.

PF

Τὸ πρόβλημα τῆς μορφῆς [1950], in Δημήτρη Πικιώνη, *Κείμενα*, Αθήνα 1987, 204-246; trad. it. di M. Centanni, *Il problema della forma*, in *Dimitris Pikionis*, a cura di A. Ferlenga, Milano 1999, 332-342.

IS

Ἡ ἐνόραση τοῦ θεατῆ [1953], in Δημήτρη Πικιώνη, *Κείμενα*, Αθήνα 1987, 117-120; trad. it. di M. Centanni, *Intuizione dello spettatore*, in *Dimitris Pikionis*, a cura di A. Ferlenga, Milano 1999, 343-344.

DP

Ὅμιλιὰ γιὰ τὸ τοπίο [1958], in Δημήτρη Πικιώνη, *Κείμενα*, Αθήνα 1987, 134-136; trad. it. di M. Centanni: *Discorso in difesa del paesaggio*, in *Dimitris Pikionis*, a cura di A. Ferlenga, Milano 1999, 344.

NA

Αὐτοβιογραφικὰ σημειώματα [1958], in Δημήτρη Πικιώνη, *Κείμενα*, Αθήνα 1987, 23-35; traduzione italiana di M. Centanni: *Note autobiografiche*, in *Dimitris Pikionis*, a cura di A. Ferlenga, Milano 1999, 29-35.

Riferimenti bibliografici

Apollinaire [1913] 1981

G. Apollinaire, G. De Chirico, in "L'intransigeant", Parigi, 30 ott. 1913, in M.F. Dell'Arco, *Giorgio De Chirico. Il tempo di Apollinaire*, [Paris 1911-15], Roma 1981, 110.

Centanni 1999

M. Centanni, *Nostos, memoria dell'antico in Dimitris Pikionis*, in *Dimitris Pikionis* (a cura di A. Ferlenga), Milano 1999, 21-27.

M. Centanni, "Pictor classicus sum". *Il ritorno e l'enigma. La prima testimonianza del termine 'metafisica' nell'incontro a Parigi tra Giorgio De Chirico e Dimitris Pikionis*, "LRdE" 7 (2001).

De Chirico [1912] 1994

Giorgio De Chirico, La méditation d'un peintre, Paris 1912, [manoscritto Paulhan], in G. Lista, *Giorgio De Chirico. L'art métaphysique, textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, Paris 1994.

Ferlenga 1999

A. Ferlenga (a cura di), *Dimitris Pikionis*, Milano 1999.

Santoro 2010

M. Santoro, *Il mito nietzscheano di Arianna nella pittura di Giorgio De Chirico*, "LRdE" 78 (2010).

Santoro 2011

M. Santoro, *Passeggiate ateniesi di primo Novecento dello studente d'Accademia Giorgio de Chirico*, "LRdE" 93 (2011).

English abstract

Through the words taken from Dimitris Pikionis' writings, a reconstruction of his biography and poetics is proposed. Pikionis' features as an intellectual, an architect, an artist, are sketched on the tracks of an aesthetic topography that has in Greece and in its - natural and artistic - landscape its reference text. "Stone" is a key word and a recurring image, both in a concrete and metaphorical sense, in Pikionis' work. "my soul" - he wrote - "is a stone amongst other stones".

Indizi di attualità nell'architettura disegnata di Dimitris Pikionis

Fernanda De Maio

Benché l'opera omnia di Dimitris Pikionis, nel corso di sessanta anni di attività, sia costellata da poco più di trentasei edifici e sistemazioni paesaggistiche, realizzate o progettate, e più di sessanta scritti di vario genere, il suo lavoro, da circa vent'anni, è universalmente apprezzato, grazie agli studi monografici pionieristici di Alberto Ferlenga (1999) – con il contributo fondamentale delle traduzioni di Monica Centanni – e ad altri venuti successivamente. La diffusione della sua opera ha consentito a Pikionis di ricevere numerosi premi postumi, in particolare come architetto di paesaggio, ma soprattutto ha avuto il merito di affrancarlo dalla definizione di rappresentante del 'regionalismo critico', cui era stato ascritto dalla storiografia britannica degli anni Ottanta, segnatamente nell'opera di Kenneth Frampton (1982).

A distanza di vent'anni dalla scoperta italiana dell'architetto greco, in un momento così particolare del XXI secolo, in cui una serie di fenomeni di estensione globale – quali l'avanzamento tecnologico dei software e della cibernetica per un verso, e l'instabilità fisica, sociale e politica da un altro – impongono anche allo statuto dell'architettura di ridefinire i propri contorni, per ritrovare un rinnovato nesso con la cultura contemporanea e quella prossima a venire, viene da domandarsi da cosa derivi questa, attuale, necessità di occuparsi di Pikionis – architetto della prima metà del secolo scorso, con laurea in ingegneria civile nel 1908, successiva libera frequentazione de l'Académie de la Grande Chaumière a Parigi, per imparare a dipingere e a scolpire, e il resto della vita speso prevalentemente come docente di architettura, intellettuale e professionista nella sua Atene.

Richiesta, nel lontano novembre 1998, di occuparmi del progetto di allestimento in occasione della mostra su Dimitris Pikionis che ebbe luogo tra febbraio e marzo 1999 nelle bellissime sale espositive realizzate da Carlo Scarpa presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia, ho avuto la straordinaria occasione di poter accedere all'intero corpus dei disegni originali del *maître à penser* greco, per decidere, insieme al curatore della mostra – lo stesso Alberto Ferlenga, autore del volume pubblicato da Electa in quei medesimi mesi – quali disegni esporre e, soprattutto, come esporli in uno spazio tanto prezioso quanto esiguo. La poderosa mole di materiali grafici era infatti giunta a Milano presso la casa editrice Electa/Mondadori e, anche per una precisa volontà della famiglia Pikionis, era il momento di rendere accessibile il punto di vista del defilato architetto greco, sulle questioni urgenti di cui si era occupato, non solo attraverso la monografia ma anche attraverso una mostra antologica dei progetti migliori, che ai disegni affiancava, in una sala minore, un gran numero di piccole fotografie d'epoca sia dei cantieri di Pikionis sia di alcuni suoi luoghi di affezione e studio delle diverse regioni elleniche. Una delle questioni importanti dettate dalla sua opera, che la mostra e il libro di allora mettevano in luce, era il rapporto tra storia/archeologia/arte/architettura/paesaggio/identità/memoria, magistralmente sintetizzato nella realizzazione e sistemazione del Parco archeologico dell'Acropoli di Atene.

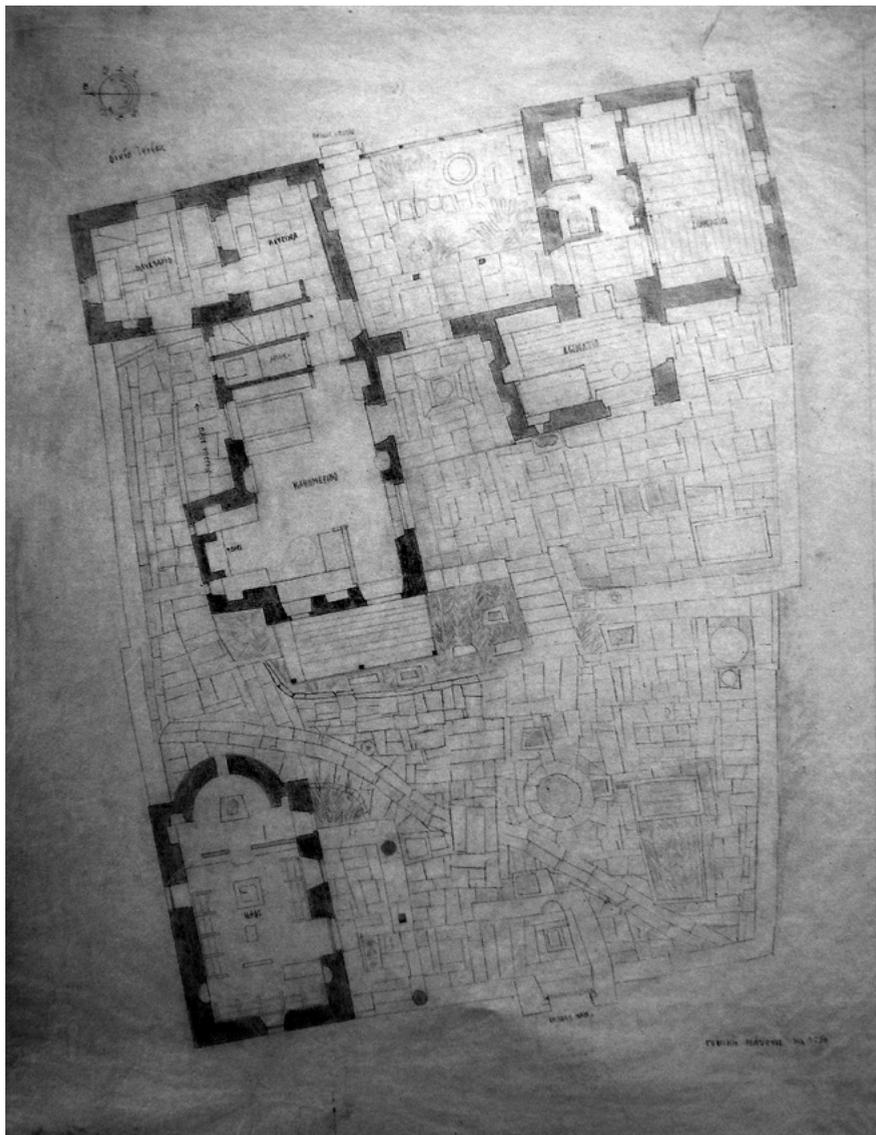
Tornare a parlare di Pikionis oggi è, dunque, evidentemente, il segno della cogente attualità dell'apporto che egli ha fornito alla cultura architettonica in senso lato. E d'altra parte sembra, a chi scrive, che sia fuor di dubbio che uno dei modi attraverso cui si estrinseca il suo contributo riguardi la sua architettura disegnata. Pikionis infatti, i cui testi sono spesso oscuri anche per chi del neoellenico ha una conoscenza non meno profonda del greco antico, e la cui opera realizzata deve fare i conti con il mutare dei contesti o con le questioni che riguardano l'abbandono e la cura dei manufatti, fissa nei disegni, in modo inequivocabile, il significato al contempo concreto e trascendente del suo punto di vista sul mondo e sulle sue derive per l'umanità. "Essere uomo, prima d'essere artista" è la sentenza di Auguste Rodin che si ritrova tra i suoi appunti, come l'altra di Eugène Carrière, "Le virtù umane sono soltanto le virtù artistiche".



Per Pikionis, il disegno non è solo strumento di misura e controllo dell'architettura che, giorno per giorno, si va costruendo in cantiere, ma è soprattutto l'unico strumento con cui riesce ad argomentare efficacemente in favore di una visione olistica del proprio mestiere. Questa profondità polisemica dei disegni è tanto più vera se li si confronta con le fotografie d'epoca delle realizzazioni, per le quali, gli uni e le altre, furono prodotti. Il confronto rivela, infatti, che pur nella coincidenza precisa dei dettagli più minuti, l'uno e l'altro strumento restituiscono 'ritratti' profondamente diversi della stessa opera architettonica. I disegni dicono molto di più non solo dell'architettura, ma di qualcosa che di quella sostanza architettonica fa un manifesto per molto altro, un qualcosa d'altro che va oltre i riferimenti architettonici/urbani/paesaggistici *stricto sensu*. Insomma, pur nell'assoluta autonomia disciplinare - diremmo oggi - il modo in cui l'architetto greco opera attraverso le architetture disegnate trascende l'architettura stessa; aspira a porsi come altro da sé.



Il primo aspetto che colpisce dei suoi disegni è che nessuno di essi è mai semplicemente un disegno tecnico, viceversa ricorre, in ciascuno, un effetto che oggi chiameremo di renderizzazione o di modellazione. Pikionis voleva essere pittore e scultore, prima di essere architetto, come più volte è stato narrato: pertanto la modellazione del volume architettonico, nei fronti di casa Pouris o di casa Potamianos per esempio, con l'uso sapiente della matita grassa e della biacca con cui sagoma ogni pietra e ogni listello di legno o altro, mira a definire l'effetto che il materiale ha sulla "creazione del linguaggio plastico" dell'edificio (D. Pikionis, *L'arte popolare e noi*, in Ferlenga 1999, 324-328); ciò avviene soprattutto nei fronti e nel disegno dei luoghi in cui sono inserite le sezioni orizzontali degli edifici: le piante mai disgiunte da un disegno accuratissimo del suolo.



Se ciascun progetto, a qualunque scala appartenga, viene comunicato attraverso poche piante e dettagliatissimi fronti, le sezioni verticali hanno un ruolo davvero residuale nel suo lessico di architetto. Eppure dalle case ai parchi, dai piccoli insediamenti alle scuole, nell'architettura di Pikionis, le quote altimetriche giocano un ruolo non meno significativo delle forometrie, come dei vuoti e dei pieni simulati attraverso l'uso sapiente del

chiaroscuro, non solo nei disegni ma ancor di più nell'opera realizzata. Preferire il prospetto, la pianta o la prospettiva alla sezione verticale, per controllare e comunicare il progetto è in fondo il segnale del peso che ha, nella sua concezione architettonica, la relazione tra le cose – architettura e natura; edificio e tessuto urbano; casa e strada, ecc.– più che l'architettura come oggetto autistico/autoreferenziale risolto in se stesso.



Un altro aspetto distintivo dei suoi disegni è l'assenza della figura umana in quanto tale. La propensione alla modernità del Novecento, che pone al centro l'*homo faber* alla Max Frisch e la sua misura, si configura nelle architetture disegnate di Pikionis – pittore e frequentatore di quelle stesse accademie parigine in cui si erano formati tanto il figurativo pittore Balthus quanto la geometrica e astratta designer Eileen Gray – più nell'uso delle trasfigurazioni umane/animali/vegetali, ampiamente impiegate nell'architettura dell'antichità con cui Pikionis aveva consuetudine, che non nella ricerca di un esplicito *modulor*: così se è assente l'uomo in carne ed ossa dalla scena dell'architettura, non mancano, viceversa, le cariatidi, le sfingi, i minotauri, i centauri, le chimere, le capre, i cavalli e gli dei in una chiave tuttavia molto diversa dal passato e dalle sue versioni eclettiche di fine Ottocento.



Il mondo animato e naturale, nei suoi disegni, si solidifica in elementi architettonici e trasmette alla architettura “arte astratta per definizione” il suo soffio vitale. Implicitamente, con le sue traslitterazioni dal figurato all’astratto, Pikionis rivendica per l’architettura uno *status* che vada oltre l’arte come nodo gordiano di tecnica e poetica, per accreditarsi quale luogo, insediamento, misura, ritmo, armonia, abitazione dell’uomo, in definitiva. La centralità dell’approccio filosofico si estrinseca, nel suo lavoro, in questa forma di architettura assolutamente ‘banale’ nella sua concretizzazione fisica. Non è nella stravaganza del segno arbitrario che è da rinvenire la ricchezza del contributo del pensiero umano sulla costruzione del mondo, bensì in una forma architettonica che accumula passato, presente e futuro in un disegno fitto eppur semplice e comprensibile immediatamente anche dal più analfabeta dei suoi fruitori. Pikionis, come Tessenow o Plečnik, come Fathy o Ravereau o Zevaco, traccia nei suoi disegni la costellazione della umana divinità e (im)perfezione. Per finire, una osservazione ricorrente per le sue architetture disegnate riguarda la precisione con cui egli si preoccupa di definire e controllare lo sviluppo del paesaggio: è un modo per dire che l’uomo non è solo nell’universo, ma ancor di più che la meraviglia e la perfezione si annidano nel più umile arbusto, come nelle pietre tanto ammirate e accarezzate dalla traccia lasciata sul foglio sottile dalla sua matita.

Bibliografia

Ferlenga 1999

A. Ferlenga, *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Milano 1999.

Frampton 1982

K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna 1982.

English abstract

The significance and the (re)discover of Dimitris Pikionis' architecture now-a-days is a symbol of the actuality of his contribution to the history and culture of contemporary architecture. This essay aims to analyse Pikionis' drawings focusing on their relation to the photographs of his oeuvre, to show the importance of the front over the plan and of nature and the landscape, and the absence of the human figure in favour to the untraditional representation of caryatids, sphinxes and deities.

From vernacular language to vernacular architecture

Dimitris Pikionis' Moraitis house (1923) as the culmination of a long discourse on Folklore

Nikos Magouliotis

Preliminary Note

Etymologically, the word *vernacular* comes from the Latin adjective *vernaculus*, which means “native” or “indigenous”. The word is derived from the Etruscan *verna*, meaning “home-born slave, native”. The term *Vernacular* originated in fields concerning the study of language and was originally used to refer mainly to a local dialect or a linguistic idiom (in the sense of the Latin *vernacula vocabula*) [1]. By now, the term *vernacular* has now surpassed its linguistic connotations and it is broadly used in the field of architecture. It is employed to refer to the different local architectural typologies, constructions and styles which occur in specific contexts, usually through the work of non-specialist social groups due to local material, and climatic and cultural conditions [2]. With respect to the linguistic and terminological specificities of the Greek context, this etymological and epistemological origin of the term “vernacular” in fields concerning with language, and its subsequent transfer to architecture, were crucial triggers for the writing of this text.

Prologue: Fotos Politis discovers Dimitris Pikionis' Moraitis house (1923)

His friend grabbed his hand and, without any explanation why, started dragging him through the streets of Athens. “You’ll get it”, he said...

This is how, in 1923, cultural critic and theater theorist Fotos Politis (1890-1934) began his article “Parascheia” (Politis F. 1923a); a unique piece of cultural critique which drew crucial parallels between poetry and architecture. In this short text, Politis adopted a particular narrative structure to demonstrate his point: he recounted a walk all over Athens, guided and narrated by a furious friend who would stop in front of

a series of nineteenth-century buildings and then recite macabre and melancholic verses. The poems that this fictional narrator recited to Politis had been written in the latter half of the Nineteenth Century by the famous romantic classicist poet Achileas Paraschos (1838-1895), from whom the article took its title. At the end of the long walk, the author's friend explained his point: just like the pretentious poetry of the previous century, the late-classicist and eclecticist architecture that came with it was becoming increasingly outdated in the face of modernity.

The solution to this literary and architectural impasse came with the final stop of their lively walk at the southern suburb of Kallithea, in front of a small house that was still under construction [Fig. 1]. The house differed from all the buildings they had seen previously: it was a meticulous copy of a vernacular dwelling, placed in the outskirts of Athens. Marveling at the house, the author's friend this time recited verses of a more pastoral style. Politis immediately recognized them to be the writings of Kostas Krystallis (1868-1894), a poet who tried to incorporate the colloquial Greek dialect and the structure of folk songs into modern poems, in order to describe bucolic scenes of life in the Greek province. Pointing at the building in front of them, the author's friend explained: "This house is a Krystallis, too [...]. It's made by a young architect, Mr. D. Pikionis. [...] And its style is inspired by popular architecture, just like the lyrics of Krystallis are inspired by popular poetry" [1]. This was indeed Dimitris Pikionis' first built work, The Moraitis House (1921-1923). And the point of this peculiar analogy concerned the broader situation of the arts in Greece at the turn of the twentieth century: A young generation of Greek poets had abandoned the academic stiffness and the romantic pretense of Classicism for the more "real" and historically immediate world of Folk tradition. Architects were beginning to catch up with this trend, and Dimitris Pikionis, still at the very beginning of his career, was presented as the vanguard of this paradigm shift of Greek architecture towards the vernacular.



1 | Dimitris Pikionis' Moraitis House (1923), photographed shortly after the completion of its construction (Pikioni, Rokou-Pikioni 2010).

At the time of Politis' article, Krystallis had been dead for more than two decades. In fact, within poetry and literature, this shift in style and theme had already occurred in the 1880s. Architecture was apparently catching up with a noticeable phase difference in the early 1920s. So what had occurred in the meantime? The parallels which Politis drew between poetry and architecture (or between language and built form), with regards to Greek intellectuals' interest in folklore and the vernacular, had a long prehistory. To understand what Pikionis' Moraitis House (and its distinctive interpretation by Politis) signified in 1923, we will have to begin by going back to the Nineteenth Century and the debates which gave rise to a linguistic and then an architectural discourse on Folklore.

From ancient monuments to “monuments of the word” (1880s-1900s)

Greek and European concern with the folkloric traditions of Greece has a long, turbulent pre-history, which began at the start of the Nineteenth Century (and even before that; Kyriakidou-Nestoros 2007, Herzfeld 2002). But at the time of the foundation of the Modern Greek Nation-state (1830) and for several decades afterwards, the interest of foreign and local intellectuals in the popular culture of the country was rather marginalized. The young country's national identity was being forged through a recourse to its distant, ancient past (Hamilakis 2007). Classical antiquity was considered the principal focus of all scholarly research, as well as the basis for most forms of artistic creation. Every other aspect of Greece's history and culture (its medieval Byzantine and Ottoman past, and its more recent Folk tradition) was, for a long time, either ignored or scorned. At a time

when other European intellectuals sought to define their nationhood through a recourse to their medieval and folk heritage, Greek artists and architects were still confined to an exclusive study of Classical Antiquity. For a great part of the Nineteenth Century, this Classical heritage served as both an element of rational enlightenment and a romantic symbol of national identity (Kyriakidou-Nestoros 2007).

This particular narrative had been challenged already in the 1830s: Tyrolean historian Jakob Philipp Fallmerayer (1790-1861) claimed that, although Greece was the geographical locus of Classical Antiquity, its modern population had no relation to this distant past and was the racial and cultural outcome of a centuries-long mixture with Slavic and Ottoman tribes (Fallmerayer 1835). This provocation against the Greek nationalist narrative of historical continuity gradually forced local intellectuals to study the dialects, beliefs and practices of the country's commonfolk, in an attempt to prove that they still carried the spirit of their ancient ancestors (Herzfeld 2002). This was the starting point of an interest in the country's folk heritage, which grew from sporadic publications in the 1850s, to a formulated and consistent field of scholarship in the 1880s. The person credited with establishing Folklore studies (or "Laographia" as was the local term) [2] as an autonomous academic discipline in the end of the Nineteenth Century, was Nikolaos Politis (1852-1921); the father of the aforementioned Fotos Politis. It is evident that the writings of the latter in 1923 did not occur in a vacuum: like his father Nikolaos, Fotos Politis was personally invested in the long debate concerning the acknowledgment of Greek folk tradition as an object of scholarly interest and of national importance.

Nikolaos Politis' folkloristic shift would eventually develop into a significant challenge to the cultural and ideological dominance of the Classical. But the early establishment of this new field and the legitimization of its object of study was rather cumbersome. Emerging through a milieu of philologists and literalists, the main material of Folklore studies was language: folk songs, popular sayings, traditional fairy-tales, and other aspects of oral folk tradition. For most of the Nineteenth Century, Classical Archaeology had been dealing with concrete material artifacts and was charged with the mission of establishing, through them, a relationship between Modern Greece and its ancient past

(Hamilakis 2007). Measured against the ruins of antiquity, the oral traditions studied by folklorists appeared as an elusive and unscientific set of materials, unfit for the ambitious national claims championed by archaeologists. In response to this imbalance, Nikolaos Politis attempted to describe the immaterial objects of his work by employing the peculiar phrase “Monuments of the Word” (“Μνημεία του Λόγου”; Herzfeld 2002). Through this, he was drawing a rather striking parallel between the architectural (material) objects of archaeology and the philological (immaterial) objects of folklore studies. Politis was cleverly trying to borrow legitimacy from the already established field of architects and archaeologists, by claiming that the folk songs and fairy-tales he was collecting and transcribing were equally important “monuments” of Greek national heritage.

The Greek folklorists’ attempt to demonstrate the value of the colloquial dialects of the provincial commonfolk was also fuelled by a broader linguistic and ideological issue: the “Greek Language Question” was a fierce debate between two sides: The “Katharevousianoι”, i.e. the classicists, who argued for an official modern language on the basis of Ancient Greek; and the “Demoticistes”, i.e. the colloquialists, who were conversely defending the value of the vernacular dialects of the country’s periphery. In a way, Folklore studies were the scientific branch of the Demoticistes, many of whom not only collected folk songs and traditional fairy-tales, but also ventured to write their own modern poems and novels on the basis of these materials. By the 1880s, the Athenian literary world was witnessing a fervent Demoticist movement, out of which occurred the aforementioned Krystallis and many other poets and novelists. For these authors, Folklore was not only a matter of national identity, but also a mean for the modernization of the arts through the rejection of previous academic pretenses and the adoption of the simple language of the common man.

What Fotos Politis was hinting to, in his aforementioned text of 1923, was an equivalent movement within architecture: a modern, Demoticist style and philosophy of design which would overthrow the academic Classicism that had dominated the Nineteenth Century by seeking inspiration in folk art and vernacular architecture. But, unlike its literary counterpart, “architectural Demoticism” was still in development [3]. Nikolaos Politis

and his peers were concerned with the collection, documentation and print re-publication of spells, riddles, wishes, popular saying, myths, anecdotes, fairy-tales, idiomatic expressions and other oral traditions [4]. Thus, although they had attracted the attention of the literary world, they were still unable to reach out to disciplines such as art and architecture which were concerned with the material aspects of culture.

In a manifesto text, titled "Laographia" and published in 1909 (Politis N. 1909), Nikolaos Politis attempted to bridge this gap by redefining the disciplinary range, as well as the object of Greek Folklore studies. To the already established, "monuments of the word", he added a second category of folkloric materials which he named, rather vaguely, "Practices and actions according to tradition" (Politis N. 1909, 11) [5]. This heterogeneous list of objects of potential folkloristic interest consisted of several equally immaterial categories of "practices", such as "social organization", "religious worship", "sorcery", "music", etc. But it also included two categories of objects which testified to a bold shift towards the material aspects of folk culture. The first category (placed first in the list) was titled "The house" and included the different "parts of the house", its "utensils and furniture", as well as a potential sub-category of "peculiar habitations (shepherds' huts, stone abodes, lakeside habitations)" [6] (Politis N. 1909, 11).

The second category was placed at the bottom of the list and seemingly disconnected from the aforementioned, was in fact complementary. It was titled "Artistry" and included "sculpture (figure-sculpting)", "decoration (the decoration of clothes, sculpted or drawn ornaments of furniture, instruments and buildings)" and the general "aesthetic of the colors and the shapes" of all the aforementioned (Politis N. 1909, 14) [7].

With these condensed descriptions of the new objects of folkloristic interest, Nikolaos Politis was in essence opening up a field previously dominated by linguists and literalists to architects and artists. The comprehensive description of these two new categories indicates that Politis and his philologist and linguist peers might have had sufficient overview and appreciation of the material aspects of folk life. But the synoptic and somewhat vague formulation of the text indicates that they might have been awkward in the face of these new materials. In the years

that followed, the majority of folklorists of Politis' circle showed limited interest in these new categories of folk material [8]. But specific architects and artists would soon afterwards respond to this call with a series of polemical texts and projects.

“Just as there is popular poetry, there must surely be popular architecture” (1900s-1920s)

Even before Politis' 1909 manifesto, hints to the need for a cross-disciplinary fertilization of architecture and folklore studies occurred through the writings of the national romantic cultural theorist Pericles Yannopoulos (1871-1910). Yannopoulos was a fierce opponent of all imported architectural and artistic styles and a fanatic supporter of local sources of inspiration. In 1899, he wrote a pamphlet on the interiors of fin-de-siècle Athenian bourgeois residences, rejecting their classicist and eclecticist ornamentation and furnishing. Yannopoulos claimed, instead, that the solution to the aesthetic problem of the home should come through “the undisputable outcomes of the modern science of the character of races [...] of their mores and customs, of their traditions” [9] (Yannopoulos 1899b), referring of course to the then emerging Folkloristic imperative of Nikolaos Politis. This urge for architecture to shift towards the scope of Folklore studies was made even more explicit by Yannopoulos in another article, where he urged his readers to visit the remote neighborhoods of Athens. There, he claimed, one would discover an “infinite amount of small houses, the simplest and most artistic, true masterpieces, through which one can clearly discern what is the tendency, the will and the aesthetic of the people” [10] (Yannopoulos 1899). Yannopoulos touched upon this issue several times in later texts and even attempted to demonstrate how such surveys on folk art and vernacular architecture could affect architectural design (Yannopoulos 1903, 20-22). But, like Nikolaos Politis, he was not the one who would systematize this transition; he was only an instigator.

Following the aforementioned drives, in 1911 the architect Aristotelis Zachos (1871-1939) published a short text titled “Popular Architecture” (Zachos 1911), which is considered to be the first Greek text on vernacular architecture [11]. Zachos' manifesto in defense of the architectural folk tradition of Greece began with a rather affirmative statement: “Just as there is popular poetry in Greece, so too there must surely be popular art,

popular architecture [...]” (Zachos 1911, 22). The epistemological leap that Nikolaos Politis had attempted with his “monuments of the word” was now concluding a full circle: From material architectural monuments to immaterial oral folk tradition and, finally, back to the material world of vernacular architecture and folk art. In 1911, Aristotelis Zachos was borrowing legitimization from the established episteme of philological folklorism to introduce a new field of architectural vernacularism. He thus responded to Nikolaos Politis’ call for a folkloristic understanding of not only folk songs, but also “the [popular] house” and the “artistry” it contained (Politis N. 1909).

Influenced by the linguistic basis of folklorism, in this early text of 1911 Zachos placed particular emphasis on the terminology of vernacular architecture: He devoted large part of his analysis to introducing the reader to the (presumably unknown) names of different architectural elements of the vernacular house. But Zachos was also affected by the nationalist narrative of cultural continuity, which had dominated philological folklorism. Through a parallel analysis of the morphology of the architectural terminology of the Greek vernacular house, he sought to prove that, (despite the fact that there is no obvious affinity) such constructions belonged to an undoubtedly “Greek” lineage of architecture, from Classical antiquity to the Byzantine era and all the way to the modern present (Zachos 22). Just like several folklorists before him had claimed that the folk songs of modern Greek peasants still echoed the spirit of Homer’s writings, Zachos was now supporting the idea that the Greek vernacular house was a distant relative of the Classical temples of Antiquity. His later, more elaborate texts on vernacular architecture, published throughout the 1920s, would continue this national claim, based on both linguistic and architectural evidence (Zachos 1923, 1928).

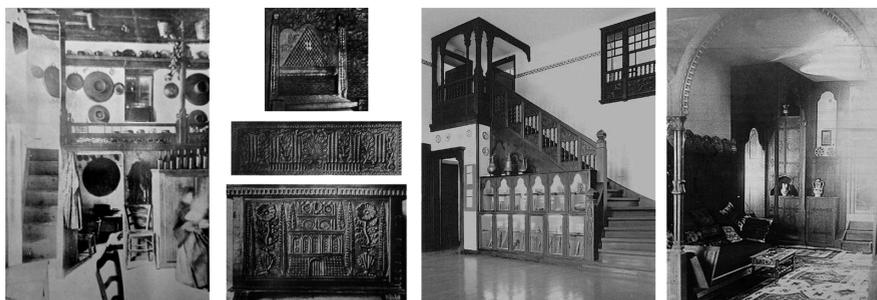
Working closely with Zachos, Angeliki Hadjimichali (1895-1965) was another seminal figure within this trans-disciplinary shift: Originating from an education in fine arts, Hadjimichali was one of the first Greek folklorists to specialize in the material and artistic aspects of folk art and go beyond the philological precedents. Just as Nikolaos Politis would transcribe (and then reproduce in modern print) folk songs and fairy tales, in order to preserve them, Hadjimichali collected and documented (through photographs and drawings) a great number of vernacular constructions

and objects of folk craft, from furniture to clothes and everyday utensils (Hadjimichali 1925, 1929 and 1931) [Figg. 2-3]. Several more architects and artists would join this new field of scholarship during the 1910s and 1920s. More than three decades after the foundation of this field in Greece on a philological and literary basis [12], the object of the field was expanding towards more and tactile materials. With the foundation of the “Museum of Greek Handicrafts” in Athens in 1918 [13] – essentially the first museum of folk art in the country – architectural and artistic folklorism grew from a side-interest to an institutionalized discourse.

Zachos’ pioneering text of 1911 and his balance between a researcher and a designer made him a central figure within this context. Already at the beginning of his career, came a recognition that was similar to the one Fotos Politis would give to Pikionis a few years later: The renowned politician and theorist of Greek nationalism Ion Dragoumis (1878-1920), who was also a close friend of Yannopoulos, maintained in 1914 that the different aspects of the folk culture of the Greek periphery should be studied and utilized as the basis of a “Neohellenic Civilization” (Dragoumis 1913). He posited that this should be the task of a new cultural “aristocracy”, consisting of young local intellectuals of different fields. When referring to architecture, he made an honorary mention to Zachos as an “enlightened architect [who] crosses the Greek cities and villages [and studies their buildings], in order to create the new Greek architecture”[14]. Zachos was certainly a pioneer in this direction of architectural folklorism, both in his research and his designs (Fessa-Emmanouil and Marmaras 2005, Fessa-Emmanouil 2013). But his approach to the vernacular would quickly be outdated by artistic and ideological changes within and beyond the country’s limits.

Aristotelis Zachos was certainly a modernist. Like the literary Demoticistes, he understood folklore as the way out of the academism of the Nineteenth Century and towards a new, rational art whose aesthetic would be more relevantly “Greek” than the saturated dogma of Classicism. But his attempts at this “new Greek architecture” in his most famous residential projects in the 1920s [Figg. 4-5] drew inspiration from the more elaborate aspects of the Greek vernacular: The “archontika” (mansions) of Epirus and Macedonia in the northern mainland, which was his place of origin (Zachos 1911). The simpler and more “primitive” forms of the ordinary vernacular

houses of the Greek periphery rarely found their way into his design [15]. Zachos' projects were certainly signifying a transition from historicist eclecticism to a more modern, vernacular-inspired architecture. But their heavily ornate style would quickly become outdated, as it was confronted by a younger generation of artists and architects who expressed an interest in the modesty and simplicity of vernacular architecture. Dimitris Pikionis was a pioneer of this shift. In fact, even before Zachos had built most of his aforementioned seminal projects, in 1923 Pikionis (who was sixteen years younger) was completing the unprecedentedly modest Moraitis House and pointing to a radically different genre of architectural vernacularism in Greece.



2-3 | Illustrations of objects of folk craft from Angeliki Hadjimichali's publications (Hadjimichali 1925; Hadjimichali 1929).

4-5 | House interiors designed by Aristotelis Zachos: *left*, the house of Angeliki Hadjimichali (1924; Fessa-Emmanouil 2017), *right*, the Loverdos House and Museum (1929; Fessa-Emmanouil 2013).

“The people hand down to us these shapes, as the words of our plastic language” (1920s)

It is clear that there was a long series of important precedents to the arrival of Pikionis on the scene. Both his first built project, the Moraitis house, and the way that Fotos Politis theorized it in his article, ought to be understood as the culmination of a decades-long debate on folklore and architecture.

Prophecies about Pikionis' rise to prominence appeared before the young artist had chosen the career of an architect: in the early 1900s, he obtained a degree in Engineering from the Athens Polytechnic and, in 1908, he moved to Munich and then Paris to follow his passion for painting and the arts. During his absence, Pericles Yannopoulos, warned his friends about the young and virtually unknown Pikionis (whom he had

met as an aspiring painter in Athens): “When he returns, all who are working [in the arts] should gather around him” because, as Yannopoulos claimed, Pikionis was the core around which would formulate “a force that will work towards the purpose of Greek Art” (Pikioni, Rokou-Pikioni 2010, 240). In 1908, Yannopoulos saw Pikionis as the latter saw himself: a painter and an artist. Although Pikionis never abandoned painting or his contact with the world of art, returning to Greece in 1912 he reluctantly made the pragmatic decision to work in architecture (Pikioni, Rokou-Pikioni 2010, 30). In essence, with the Moraitis house in 1923 and the text of Fotos Politis that same year, Pikionis was introduced to the Athenian scene as an architect.

But the Moraitis house occurred about a decade after Pikionis’ return to Greece. And it wasn’t simply the vindication of the hopes of his predecessors. A lot had changed in the meantime. And a lot separated Pikionis’ thinking from that of Yannopoulos and Zachos: From the 1880s until the 1910s, a series of wars and treaties allowed Greece to acquire the provinces of Thessaly, Epirus and Macedonia, expanding its territory north-eastwards to almost twice its original size [16]. During this period, when most of the aforementioned figures rose to prominence, the efforts of Greek folklorists were concentrated on proving the “Greekness” of the folk art and architecture of these contested territories, in order to solidify Greek sovereignty over them (Herzfeld 2002).

The expansionist ambitions of Greek nationalists were brought to an end in the early 1920s [17], but Folklore studies continued to flourish in Greece, often with different geographical and ideological focus: After Greek sovereignty had been established in the north-mainland, folklorists expanded their geographical focus to include the previously less studied Cycladic islands of the Aegean. In relation to the elaborate Byzantine and Ottoman-influenced architectures of the northern provinces, the vernacular houses of the Aegean islands consisted of simpler, white-washed forms. This sub-category of Greek vernacular architecture gradually gained more momentum, as Modernism dominated the country’s architectural discourse in the early 1930s. Folklore studies were still intrinsically tied to the idea of nationhood. But their intensely nationalistic ideology was now being fused with more avant-garde (and geographically and historically eclectic) modernist ideas. Growing up in this transitional period and having recently returned from Paris where he had encountered currents such as Surrealism and Cubism, Pikionis was able to see vernacular architecture in

a different way than his predecessors.

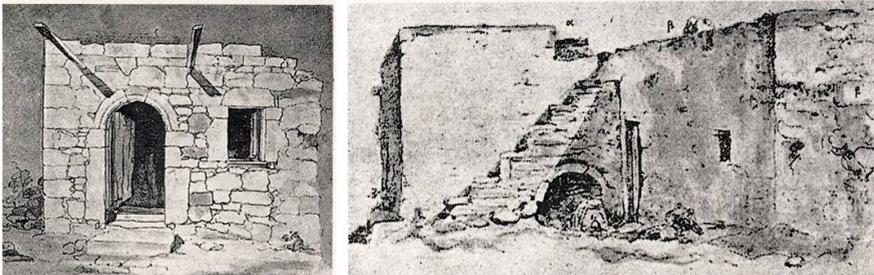
In the years prior to designing the Moraitis house, Pikionis travelled often to the island of Aegina, in the Saronic gulf, off the coast of Athens, and developed a keen interest in its vernacular architecture [18]. Shortly after the completion of the Moraitis house, he expressed his thoughts on the Aegina vernacular by publishing a text titled "Our folk art and we" (Pikionis 1925). The text is considered a significant follow-up to Zachos' "Popular Architecture" of 1911, but can also be seen as a document of Pikionis' radically different understanding of the object: although not completely redeemed from his predecessor's need to prove the historically continuous "Greekness" of these simple houses, Pikionis understood vernacular architecture as a "universal" and somewhat "natural" occurrence within a broader geographical and cultural framework.

Like Fotos Politis and others before him, Pikionis made several parallels between vernacular language and vernacular architecture in his text of 1925. The most striking of such references came in the conclusion of the text, where Pikionis wrote: "The people, who hand down the words to the author, also hand down to us [architects and artists] these shapes as the words of our plastic language" [19] (Pikionis 1925, 69). Thus, Pikionis also urged his contemporary architects to follow the example of the Demoticist poets, who studied the popular dialect in order to make their own, new, locally rooted art. The verb which Pikionis used for this process (which I translated as "hand down") is "παράδιδω", which is etymologically related to the noun "παράδοση", the Greek word for "tradition". Pikionis understood "tradition" as a process [20], and not a fixed set of forms and practices. More importantly, he also saw the artistic practice as such a process of "tradition", of transmitting and receiving.

Pikionis presented the modern artist (author or architect) as the receiving end: words and forms are "handed down" to him or her by "the people" (i.e. the folk). This formulation implied a respectful and attentive stance of the individual artist towards an anonymous collective. But this formulation certainly obstructs the fact that the artist does not only "receive", but can also take, transform and displace elements of a folk tradition. The Moraitis House can be seen as a gesture that was faithful and respectful to an anonymous architectural tradition. But Pikionis was also aware of the tension generated by the "transfer" of this folk object from a village in Aegina to Athens. The Moraitis house was not a harmonious transplant, and it was probably not intended as such. It was

closer to an “objet trouvé”: An attempt to insert a piece of the pastoral Greek province into the growing modern metropolis; a building from a distant time and place, transferred to the modern present [21]. In essence, it was a provocative artistic gesture.

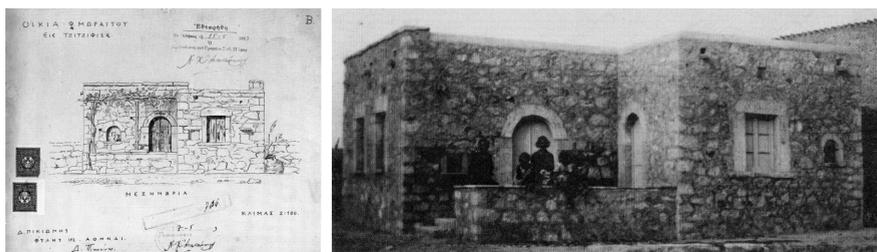
Pikionis’ aforementioned conception of “the people” resembles the figure of a Muse which gives inspiration to the author. But this peculiar folk-muse does not hand down entire stories to the author; she only hands down words and phrases. It is implied, through this, that the author should not copy and reproduce entire stories from folk tradition, but ought to put together new stories by assembling these pieces. If applied to Pikionis’ later works, this literary metaphor could be seen as an accurate description of the way in which he used “words” and “phrases” from different traditions and fused them together in his own architectural narratives. But the Moraitis house is an early stage of his artistic development: in 1923 Pikionis is not yet a mature “author” who could fuse and re-articulate different traditional forms to forge new compositions. He seems to act more like a meticulous folklorist who documents and reproduces what is already there. All this is not to say that the Moraitis house is a mere copy of a specific vernacular house. If we examine the sketches of vernacular houses of Aegina that illustrated the text of 1925 [Fig. 6-7], the Moraitis house appears like the condensation of all of them in seamless and simple house form; the reconstruction of a type, not the copy of an artifact.



6-7 | Drawings of the vernacular houses of Aegina, which illustrated Pikionis’ “Our Folk Art and We” (Pikionis 1925).

The process of drawing, both as documentation of the existing and as composition of something new, is integral to this process. In a later text, Pikionis spoke about drawing and painting and affirmed his loathing for the precision of the academically trained artist. Instead of this, what he

yearned to achieve was “the truth, the unpretentious truth [...] that had been granted to the simple man” [22] (Pikionis 1925, 25, footnote 2). Just like his literary counterparts, who praised the unpretentiousness of folk songs, Pikionis admired the simplicity of vernacular architecture and strove to incorporate it in his own designs. His drawings for the Moraitis house [Fig. 8] display this desire to draw like “a simple man”. Although they certainly prove that the architect had a profound understanding of construction, detail and proportions, their texture appears to strive for a more primitive effect. The elevations of the house are filled with picturesque details: overgrown vegetation, emphatically irregular stone masonry, a wooden porch shade covered with vines, a vase standing against the wall on a small stone shelf, etc. Such elements make the drawings look less like those of a project to be built, and more like the meticulous documentation of something that existed. The city bureau’s “Approved” stamp is perhaps the only detail which indicates that these emphatically picturesque drawings were actually part of a building permission.



8 (left) | A drawing of Dimitris Pikionis for the construction of the Moraitis House (Pikioni, Rokou-Pikioni 2010).

9 (right) | A photograph of the completed projects (Pikioni, Rokou-Pikioni 2010).

The few surviving photographs of the Moraitis House [Fig. 9] – presumably shortly after its completion in 1923 – demonstrate that the built reality differed slightly from the romantic aspiration of Pikionis’ drawings. Although the stone masonry of its exterior surfaces retains the primitivism of Pikionis’ drawings, many of the picturesque details, such as the vine-covered pergola, are missing. The window and door frames are more modern than the emphatically simple wooden boards that the architect had depicted in his drawings, thus giving the house a more aseptic look. But, at the same time, there are evidences of architectural spontaneity behind this surface impression: Comparing the drawings to the

photographs, it becomes apparent that there are several differences in the positions and shapes of openings. Although not much is known about the construction of the house or the collaboration between Pikionis and the builders, we can assume that the process included improvisations and changes, which hint towards a more “vernacular” logic of architecture.

From “Vampires and Fairies” to modern Folkloristics (1920s)

Pikionis himself has not written much about the Moraitis House. His only mention of the project in his autobiographical notes (Pikionis 2010, 33) is just two sentences long and it refers the reader to Fotos Politis’ text, indicating perhaps that Pikionis agreed with what the critic had written. So let us finally return to this text, with which we started our enquiry.

Fotos Politis belonged to the same generation as Pikionis. Although working in different fields, they shared the same sensibilities and concerns about folk tradition as a key element for a modern, albeit locally outdated, art [23]. As mentioned previously, Fotos Politis was the son of Nikolaos Politis, the founder of Folklore studies as an autonomous research field in Greece. The struggle for the recognition of the value of folk tradition was inherent to his immediate environment and upbringing. Therefore, although in a different field, he understood the efforts of Pikionis as pertinent to his own ideas. When the young architect eventually built his first project, Politis deemed it necessary to announce his arrival on the scene.

Unlike most of the texts mentioned previously, Politis’ 1923 text on Pikionis was not published in a specialized artistic or scientific publication. It was featured in a mainstream, daily newspaper of Athens, written in a playfully didactic tone, and posed as a matter of general public concern. “Paraschea” was, in fact, the first out of three interrelated articles [24], whose content gradually unfolded into a broader scope: after the cryptically titled “Parascheia”, which bridged poetry and architecture in a folkloristic perspective, came two texts more clearly oriented towards architecture: “Δημώδης Αρχιτεκτονική” (Popular Architecture) and “Η Αρχιτεκτονική και η Ζωή μας” (Architecture and our Life; Politis F. 1923b, 1923c). In these two latter parts, Fotos Politis abandoned the narrative style of “Parascheia” and moved on to a more straightforward, albeit still didactic, analysis. He elevated vernacular architecture to a matter of public

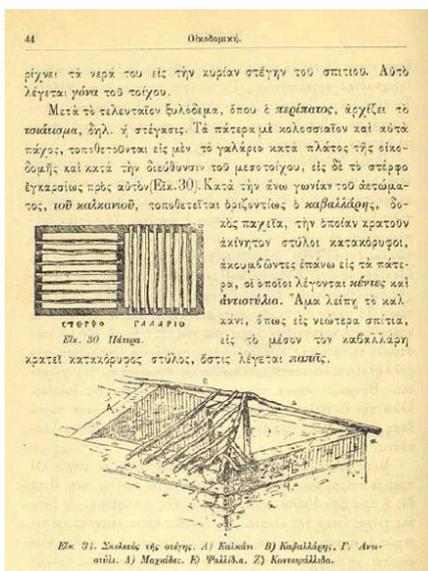
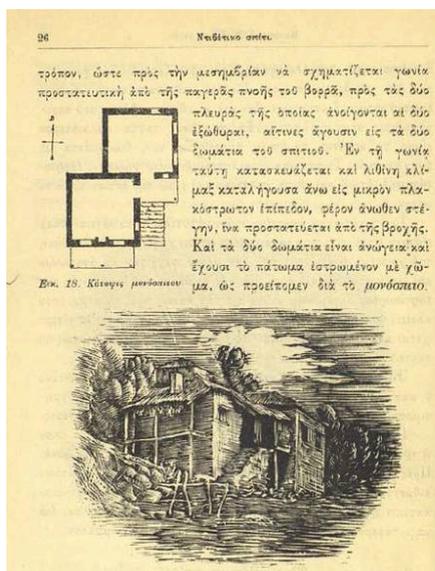
concern; a reservoir of wisdom from which people can draw inspiration to ameliorate their lives in the modern present. "Tradition" was presented as the last refuge of purity and truth in a rapidly modernizing life. Within this frame, Pikionis was presented as one of the people who have championed the value of this tradition. After decades of meticulous concern about ancient and medieval monuments, Politis claimed, Pikionis helped the Greek public understand its more recent architectural heritage: the vernacular house (Politis F. 1923b).

It becomes apparent through the text that the philologist and theater critic Politis knew a lot about vernacular architecture; a knowledge which he seems to owe to Pikionis. The trans-disciplinary exchange of knowledge on folklore had eventually gone full circle: Not only had architects learned from folklorists and poets, but also vice versa. Returning to his more familiar field of language, Fotos Politis attempted a poignant self-critique: Just like the "the poet who summons [...] archaic monsters" [25] is outdated, so is the "folklorist who would [...] try to upset us with Vampires and Fairies" [26] (Politis F. 1923b). Politis was calling for the end of romanticism and the beginning of a new era of modern, rational understanding of folk tradition in all fields, be it language, craft or architecture. Shortly after these comments, Politis asserted that (perhaps unlike several poets and folklorists) the architect Pikionis' has evaded such fallacies in his field and was approaching vernacular architecture in a new, rational way. The relation between the two fields had been inverted: Folklorists now had to catch up with architects.

As mentioned previously, by the early 1920s architects were responding to Nikolaos Politis' drive (Politis 1909) by publishing some of the first texts on the vernacular house. But, within Politis' own Journal of the "Folkloristic Society", no mention of the topic was to be found. Ten years after his call for a study of the materials aspects of folk culture, his immediate peers were still concerned with the transcription of folk songs and fables. In 1921, folklorist Dimitrios Loukopoulos (1874-1943) was one of the first authors to make a brief reference to the issue of the house in this journal, within a broad survey on the folk traditions of the area of Aetolia in central Greece (Loukopoulos 1921, 21). But, being still oriented towards language, what he published was a spell through which one could "haunt a house". The brief note included the transcription of the obscure spell (in

emphatically idiomatic language), but no drawings or references to the architectural aspect of the topic.

Four years later, and with the collaboration of Pikionis, Dimitrios Loukopoulos published a second, more extensive survey of Aetolia which displayed a complete shift in his perspective: “Aetolian Houses, Utensils, Foods” (published in 1925 around the same time as Pikionis’ “Our Folk art and we”) was one of the first systematic surveys of the architecture and material culture of a specific geographic region of Greece. It contained an extensive documentation of different housing types, analyzing their construction, the utensils and furniture that they contained and even the traditional food recipes of their inhabitants. Including texts by Loukopoulos and illustrations by Pikionis [Figg. 10-11], the book was the culmination of a long series of interdisciplinary collaborations [27]. It represented an attempt at a modern, rational and holistic study of folk culture, from its immaterial to its material expressions.



10-11 | Pages from Dimitrios Loukopoulos’ *Aetolian Houses, Utensils, Foods* (1925), with illustrations by Pikionis.

A last and more ambitious attempt to conciliate the architectural and the philological branches of Greek folklorism occurred only a few years later, again through the writings of Fotos Politis. In 1929, a newspaper article announced that an old stone-bridge in Arta (Epirus, northern mainland

Greece) was to be demolished because it was deemed no longer suitable to the modern standards of transport (*Το Γιοφύρι της Αρτας*, “Πρωϊά”, October 3, 1929). The bridge was famous because of its association with a folk song called “The Bridge of Arta”, which told the tragic story of its master-builder who had to sacrifice his own wife in order to finish the ambitious construction [28]. The song had attracted the attention of early Greek folklorists, already from the mid-Nineteenth Century (Zambelios 1852, 757), but its fame was apparently not enough to save the actual bridge from demolition.

Responding to the news of the bridge’s imminent demolition in 1929, Fotos Politis wrote an article (F. Politis 1929) which solidified further the bond between folk songs and vernacular architecture. He opposed the demolition by claiming that since the bridge was so intrinsically tied to Greek lyrical tradition, its architecture was also part of a national heritage. Touching upon issues of preservation, he argued that this bridge, built by anonymous craftsmen in a provincial area and then turned into a song, deserved equal treatment as the highly esteemed classical temples and archaeological sites. Expressing his frustration Politis drew another literary parallel and wrote: “It is [...] ridiculous to claim that we understand Homer, when we are not moved by a folk song, which came from within us and refers to a monument which we can still see” [29] (Politis 1929). Politis was referring to the diachronic problem of the imbalance of value ascribed to the country’s ancient heritage and its folk tradition. Through the long line of cross-disciplinary exchanges and advances within the folkloric discourse, this imbalance was gradually being rectified. So, by the end of the 1920s, Fotos Politis was able to use the rather immaterial evidence of a folk song as the argument for the preservation of a material artifact of vernacular architecture.

Epilogue: Dimitris Pikionis – an idiosyncratic individual or a symptom of his time?

The Moraitis house, which marked the start of Dimitris Pikionis’ long career, did not occur out of an epistemological and ideological vacuum. It was the result of a long series of debates on the value of Greek folk culture and of trans-disciplinary dialogues which formulated new objects and fields of study: Challenging the dominance of Classical archaeology and philology, folklorist Nikolaos Politis asserted the value of folk poetry

and lore. After developing a branch for the study of such immaterial cultural artifacts from a philological and ethnographic scope, he proposed an extension of this imperative to the material aspects of folk culture. Architects and artists like Aristotelis Zachos and Angeliki Hadlimichali responded to this call and initiated the collection, documentation and promulgation of folk art and vernacular architecture. Following the example of literary Demoticists (i.e. colloquialists) they used these artifacts to develop a new style of architectural and artistic Demoticism which challenged the previous dominance of classicism and historicism and prepared the ground for the arrival of modernism.

The arrival of Pikionis on the scene at the culmination of these ideological, epistemological and stylistic advances can be understood now, in retrospect, as a remarkable historical event. But his recognition as a radical newcomer was not (only) the result of a self-evident originality of the Moraitis house. It was due to a myth that was constructed through the praises of other influential authors of his time: Already before his return from his studies abroad, Pericles Yannopoulos was prophesizing his triumphant future to the Athenian artistic circles. And already before the Moraitis house was even completed, Fotos Politis was informing broader audiences about its value. Pikionis was thus portrayed as the worthy heir to a long lineage of authors and artists; the person that would finally vindicate the epistemological convergence of philologists and artists towards the vernacular. It is difficult to know if Pikionis himself thought of his own first project as such a success. As said previously, he wrote very little about it and entrusted its evaluation to the praiseful comments of Fotos Politis. In other words, although he was laconic about the Moraitis house, Pikionis appears to have been quite content with the myth generated around this timid first attempt.

Later historiography has framed Pikionis as an idiosyncratic figure of the Twentieth Century; a skepticist in the era of modernism from the inter-war to the post-war years. In this respect, Pikionis stance as an architect, a theorist and an educator is perceived as a noticeable and therefore influential exception. If, conversely, we try to understand Pikionis as the outcome of the immediately previous period, the late nineteenth and early Twentieth Century, the situation changes: Pikionis was not a peculiar exception, but the result of the cultural debates of his time. But this is not

to normalize the architect completely, or to say that he was a mere symptom of his time. Quite the contrary, Pikionis was an exceptionally active agent within an interdisciplinary exchange of objects, ideas and methodologies. Although he worked mainly as an architect, his broad kinship to other fields of art and cultural theory made him capable of crossing disciplinary boundaries and merging their interests. Pikionis emerged out of the transitory period of the turn of the Twentieth Century and, through his long career, became the symbol of a new cultural paradigm of modern vernacularism, within and beyond architecture.

His later, mature projects (like the Filopappou hill; Centanni 2017) have granted him the characterization of a cultural eclecticist; an artist who could successfully blend elements from different geographical contexts and historical instances within a consistent whole. If compared to the richness of his later oeuvre (Ferlenga 1999; Pikioni, Rokou-Pikioni 2010), the Moraitis House perhaps does not allow for such a characterization. Examined only from a purely architectural aspect, perhaps it could even be dismissed as a boring one-liner. Coming mainly from a literary and philological background, Fotos Politis was able to point out that the importance of Pikionis' Moraitis house does not lay primarily on its architectural features. Conversely, it lays in the agency of the project (and its maker) as a bridge between literature and architecture. By pointing to an affinity of these different epistemes and their goals, the Moraitis house became the symbol of a broader shift from vernacular language to vernacular architecture; a shift that defined not only the future career of its own maker, but also the future course of folklore studies and architectural design in Greece. By carrying the spirit of this paradigm shift from the turn of the Twentieth Century to the early post-war decades, Pikionis contributed to the establishment of vernacular architecture as a prominent object of study within architectural education and as the source of numerous different approaches to architectural design.

Footnotes

[1] Ibid. Original: "Κι αυτό το γιαπί, Κρυστάλλης είναι [...]. Το κτίζει ένας νέος αρχιτέκτων, ο κ. Δ. Πικιώνης. [...] Και ο ρυθμός του είναι εμπνευσμένος από την δημόδη αρχιτεκτονική, όπως οι σίχοι του Κρυστάλλη είναι εμπνευσμένοι από την δημόδη ποίηση".

[2] Nikolaos Politis coined the term “Λαογραφία” (Laographia), derived from “λαός” (the people, the folk) and “γραφή” (writing, documentation), as a response to various international synonyms (Folklore/Folkloristics, Volkskunde, Ethnographie, etc) (Politis 1909, 3-6). To avoid confusing the reader with such a peculiar term (or with alternating between Greek and English terminology), for the rest of the article I will use the English term “Folklore studies” (and “Folklorist” for the scholar of this field), in order to associate this discussion with similar, predominantly national-romantic, Nineteenth Century European discourses.

[3] For a thorough historical account of this architectural movement, see: Philippidis 1984, 105-180, Fessa-Emanouil 1987, 18-22.

[4] Nikolaos Politis was a prolific writer of folklore studies, mostly on a philological basis. His oeuvre consisted of numerous publications and analyses of folk songs, poems, sayings, fairy-tales, and other oral traditions, published from the 1870s until the 1910s.

[5] Original: “Αι κατὰ παράδοσιν πράξεις ἢ ἐνέργειαι”.

[6] Original: “Ο οἶκος. Μέρη τοῦ οἴκου, δίαίτια ἐν αὐτῷ, σκευὴ καὶ ἐπιπλά. Ἰδιόρρυθμοὶ οἰκήσεις (ποιμενικαὶ καλύβαι, πατραῖαι, λιμναῖαι οἰκήσεις)”.

[7] Original: “Καλλιτεχνία. Γλυπτικὴ (ξοανογλυφία), γραφικὴ. Ποικιλικὴ (ἡ ποικιλικὴ ἰδία τῶν ἐνδυμάτων, γλυπτὰ ἢ γραπτὰ κοσμήματα ἐπίπλων, ὀργάνων οἰκοδομῶν). Αἰσθητικὴ τῶν χρωμάτων καὶ τῶν σχημάτων”-

[8] Despite Nikolaos Politis’ call, no articles particularly focused on folk art and architecture appeared in the pages of his journal (“Λαογραφία”) in the years following his manifesto text.

[9] Original: “τὰ ἀναμφισβήτητα πορίσματα τῆς νεωτέρας ἐπιστήμης ἐπὶ τοῦ χαρακτήρος τῶν φυλῶν [...] ἐπὶ τῶν ἠθῶν καὶ τῶν ἐθίμων, ἐπὶ τῶν παραδόσεων”.

[10] Original: “ἀπειρίαν μικρῶν οἰκίσκων ἀπλουστᾶτων καὶ καλλιτεχνικωτάτων, ἀληθῶν κομποτεχνημάτων ἐκ τῶν ὁποίων καταφαίνεται ἀρίστη ποία εἶνε ἡ τάσις καὶ ἡ θέλησις καὶ ἡ αἰσθητικὴ τοῦ λαοῦ”.

[11] The second text on the topic would appear only a year after: Kriezis 1912.

[12] This is a reference to the “Ἱστορικὴ καὶ Ἐθνολογικὴ Εταιρεία τῆς Ἑλλάδος” (Historical and Ethnological Society of Greece), founded in 1882 by Nikolaos Politis and a group of historians and philologists. This later gave its place to the epistemologically broader “Ἑλληνικὴ Λαογραφικὴ Εταιρεία” (Greek Folkloristic Society, founded in 1909). Politis’ aforementioned manifesto-text was published in the first issue of this society’s journal.

[13] Original: “Μουσεῖον Ἑλληνικῶν Χειροτεχνημάτων”. The museum changed several names and in 1931 it was eventually called “Museum of Greek Folk Art” (Μουσεῖον Ἑλληνικῆς Λαϊκῆς Τέχνης) and is still functioning today.

[14] Dragoumis 1913, 106-107. Dragoumis does not mention Zachos by name, but it is rather clear that he is referring to him: Fessa-Emmanouil 2013, 49.

[15] A notable exception is the Loverdos house in Varibopi in the outskirts of Athens (1928-30), designed by Zachos in a style that alluded to the simpler forms of the Aegean islands vernacular.

[16] In 1881 the region of Thessaly was annexed to Greece. After the Balkan Wars of 1912-1913, the areas of Epirus and Macedonia also became part of Greece.

[17] At the end of the Greko-Turkish War (1919-1922), the Treaty of Lausanne (1923) forced Greece to make peace with the Ottoman Empire and to abandon its previous ambitions for further territorial expansion.

[18] This is where Dimitris Pikionis also discovered and studied the seminal vernacular house of the villager Alexandros Rodakis (1854-191X). For more on this, see: Kaimi, Vrieslander 1997.

[19] Original: "Ο λαός που παραδίνει τις λέξεις στο συγγραφέα, μας παραδίνει και τούτα τα σχήματα ως άλλες λέξεις της πλαστικής μας γλώσσας".

[20] The English term "tradition" (from Old French *tradicion*, or from Latin *traditio*), in the sense of transmission, or handing over, can also be seen as pertinent to such associations.

[21] The same applies Pikionis' second built project, two years later: The Karamanos house in Athens (1925) was, to a great extent, a re-construction of an ancient house from Priene in Asia Minor (which Pikionis had seen in archaeological drawings).

[22] Original: "ένας απλοϊκός" and "η αλήθεια, η ανεπιτήδευτη αλήθεια, η χαρισμένη στον απλό".

[23] The two were born only three years apart and followed similar trajectories, both studying in Germany and returning to Greece in the 1910s. Through the voice of his narrator-figure (Politis 1923a) Politis mentions that he had met Pikionis and that the latter explained to him what the logic of his design for the Moraitis House. However, not much else is known about the relation of the two men.

[24] Pikioni and Rokou-Pikioni 2010: 33. Pikionis mentions that Politis' article had four parts. I was only able to locate three.

[25] This is perhaps a reference to the negative example of poet Achilleas Paraschos, mentioned in the first part of his article.

[26] Original: "ο ποιητής εκείνος ο οποίος θα εκάλει [...] αρχαϊκά τέρατα". "ο λαογράφος, ο οποίος θα επεζήτηει να μας θορυβήση με Βρυκόλακες και με Νεράιδες [...]".

[27] Loukopoulos 1925: γ-ζ. The prologue of the book (written by the Director of the Archive of the Folkloristic Society, Stilpon Kyriakidis) underpins this interdisciplinary collaboration between architects and folklorists and makes explicit references to Aristotelis Zachos and Dimitris Pikionis.

[28] Variations of the story are met in different traditions all over the Balkan peninsula and beyond.

[29] Original: "είναι [...] κωμικό να υποστηρίζουμε πως καταλαβαίνουμε τυχόν τον Όμηρο, όταν δε μας συγκινή ένα δημοτικό τραγούδι, που ανέβρυσε από μας και αναφέρεται σε μνημείο που το βλέπουμε ακόμα".

Bibliography

*The primary sources are referred to by their original publication date. Details about the original or later publication of each source are provided in the bibliography, at the end of the text.

Primary Sources

Dragoumis 1913

I. Dragoumis, *Ελληνικός Πολιτισμός*, "Περιοδικό Γράμματᾶ" (1913).

Hereby referred to its re-publication: Ion Dragoumis, *Ελληνικός πολιτισμός - Οι τρεις προκηρύξεις - Πολιτικοί προγραμματικοί στοχασμοί*, Athens, 1993.

Fallmerayer 1835

J.P. Fallmerayer, *Die entstehung der heutigen Griechen*, Stuttgart 1835.

Hadjimichali 1925

A. Hadjimichali, *Ελληνική λαϊκή τέχνη: Σκύρος*, Athens 1925.

Hadjimichali 1929

A. Hadjimichali, *Υποδείγματα ελληνικής διακοσμητικής*, Athens 1929.

Hadjimichali 1931

A. Hadjimichali, *Ελληνική λαϊκή τέχνη: Ρουμλούκι, Τρίκερι, Ικαρία*, Athens 1931.

Kriezis 1912

E. Kriezis, *Δημώδης Αρχιτεκτονική*, "Αρχιμήδης", 13 (May 1912).

Loukoroulos 1921

D. Loukoroulos, *Σύμμεικτα Αιτωλικά Λαογραφικά*, "Λαογραφικό Δελτίο", 8 (1921), 13-66 (cfr. 21, article n. 11: *Πως στοιχειωνεται ένα σπιτι*).

Loukoroulos 1925

D. Loukoroulos, *Αιτωλικά Οικήσεις, Σκεύη και Τροφάι*, Athens 1925.

Pikionis 1925

D. Pikionis, *Η Λαϊκή μας Τέχνη κι Εμείς*, "Φιλική Εταιρεία" 4 (1925).

Hereby referred to its re-publication in: Dimitris Pikionis (ed. Agni Pikioni), *Κείμενα*, Athens 2010, 52-69.

Politis F. 1923a

F. Politis, *Παράσχεια*, "Πολιτεία", June 26, 1923.

Politis F. 1923b

F. Politis, *Δημώδης Αρχιτεκτονική*, "Πολιτεία", June 28, 1923.

Politis F. 1923c

F. Politis, *Η Αρχιτεκτονική και η Ζωή μας*, "Πολιτεία", June 29, 1923.

Politis F. 1929

F. Politis, *Το Γεφύρι της Άρτας*, "Πρωΐα", October 4, 1929.

Politis N. 1909

N. Politis, *Λαογραφία*, in "Λαογραφία Α" (1909). Hereby referred to its re-publication in: "Λαογραφία" vol. 1, 1910, 3-18.

Yannopoulos 1899a

P. Yannopoulos [under the pseudonym "Νεοέλληνας"], *Εντυπώσεις από την Αρχιτεκτονική των Αθηνών*, "Ακρόπολις", March 21, 1899.

Yannopoulos 1899b

P. Yannopoulos [under the pseudonym "Νεοέλληνας"], *Εντυπώσεις από την Εσωτερική Διακόσμηση των Οικιών*, "Ακρόπολις", March 23, 1899.

Yannopoulos 1903

P. Yannopoulos, *Η Ξενομανία*, in "Ο Νουμας" 5, January 16, 1903.

Hereby referred to its re-publication in: Pericles Yannopoulos, *Ξενομανία - Νέον πνεύμα - Προς την ελληνική αναγέννησιν*, Athens 2010.

Zachos 1911

A. Zachos, *Λαϊκή Αρχιτεκτονική*, in *Ο Καλλιτέχνης* (2) 17, August 1911, 22-25.

Hereby referred to its re-publication (and English translation) in: *Ήπειρος, Θεσσαλία, Μακεδονία - Μέσα από τον φακό του Αριστοτέλη Ζάχου: 1915-1931*, Athens 2007.

Zachos 1923

A. Zachos, *Altere Vohnbauten auf griechischem Boden*, "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", 7-8 (1923), 247-250.

Zachos 1928

A. Zachos, *Αρχιτεκτονικά Σημειώματα. Ιωάννινα*, "Ηπειρώτικα Χρονικά Γ" (1928), 295-306.

Zambelios 1852

S. Zambelios, *Άσματα Δημοτικά της Ελλάδος*, Corfu 1852.

Secondary Sources

Centanni 2017

M. Centanni, *Frammenti di città. Dimitris Pikionis e il mosaico di pietra sull'Acropoli di Atene*, in *La Città dell'Arte*, international conference ed. by A. G. Cassani et al. (Ravenna, 24-25 November 2017).

Ferlenga 1999

A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Milano 1999.

Fessa-Emmanouil 1987

E. Fessa-Emmanouil, *Ideological and cultural issues in the architecture of modern Greece*, Athens 1987.

Fessa-Emmanouil, Marmaras 2005

E. Fessa-Emmanouil and Emmanuel Marmaras, *12 Greek architects of the inter-war period*, Heraklion 2005.

Fessa-Emmanouil 2013

E. Fessa-Emmanouil, *Αριστοτέλης Ζάχος & Josef Durm*, Athens 2013.

Fessa-Emmanouil 2017

E. Fessa-Emmanouil, *Η αρχιτεκτονική μεταρρύθμιση του Αριστοτέλη Ζάχου, 1908-1937 - Νεωτερικότητα και πολιτισμικός χαρακτήρας*, in "Archaeology and Arts" (digital publication: 31 July 2017).

Hamilakis 2007

Y. Hamilakis, *The Nation and its Ruins - Antiquity, Archaeology and National Imagination in Greece*, New York 2007.

Herzfeld 2002

M. Herzfeld, *Πάλι Δικά μας - Λαογραφία, Ιδεολογία και η διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, ed. by Marinos Sariyannis, Athens 2002.

Kyriakidou-Nestoros 2007

A. Kyriakidou-Nestoros, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας - Κριτική Ανάλυση*, Athens 2007.

Pikioni, Rokou-Pikioni 2010

A. Pikioni, Dora Rokou-Pikioni (eds.), *Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968*, Athens 2010.

Pikionis 2010

D. Pikionis (ed. Agni Pikionis), *Κείμενα*, Athens 2010.

Philippidis 1984

D. Philippidis, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική - Αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη (1830-1980) σαν αντανάκλαση των ιδεολογικών επιλογών της νεοελληνικής κουλτούρας*, Athens 1984.

Vrieslander, Kaimi 1997

K. Vrieslander, J. Kaimi, *Το σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα*, Athens 1997.

English abstract

Partly overlooked by historians, and much less sophisticated than his later works, Dimitris Pikionis' first built project, the Moraitis House (1921-23), is maybe not impressive at first inspection. However, while it was still under construction, this architectural project inspired cultural critic Fotos Politis to write a text called "Parascheia" (1923), which attempted a rather intriguing parallel between literature and architecture: Just like the stiff academic verses of the Nineteenth Century were being replaced by a modern, folklore-based poetry, architectural classicism was also about to be succeeded by a new vernacularist design current.

By looking into a series of precedents from the nineteenth and early-Twentieth Century, this text aims to re-contextualize the Moraitis House; to understand it not only as the beginning of Pikionis' career, but also as the conclusion of a much broader discussion on Folklore among Greek intellectuals of different fields: The discovery of folk tradition and the epistemological dialogues that led from the philological appreciation of folk songs to the architectural study of vernacular houses.

Pikionis' unattainable wish

Kostas Tsiambaos

The dream-thoughts we can understand without further trouble the moment we have ascertained them. The dream-content is, as it were, presented in hieroglyphics, whose symbols must be translated, one by one, into the language of the dream-thoughts.

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*.

Any effort to approach Dimitris Pikionis is tantamount to the effort to decipher a myth. The theoretical engagement with his texts soon leaves multiple questions unanswered as the myth surrounding him creates a distance that discourages research and hinders access (Kotisionis 1998). Respectively, his work is as original and unique as it is distant and personal and cannot be easily categorized into stylistic genres or historical movements running the risk of remaining virtually unknown as to its sources, its philosophical background, the theory that generates it. However, if Pikionis seems 'exotic', obscure or distant, this is because he is usually disconnected from his natural space, his historical context and the broader intellectual pursuits of his time (Condaratos 1989).

A rough collection of Pikionis' diverse citations, as found in his texts, would surprise us: Plato, Saint John Climacus, Coleridge, Ruskin, Goethe, Nietzsche, Bergson, Schelling, Schiller, Guadet, Cezanne, Rodin, Klee, Spengler, Chestov, De Chirico (Santoro 2008, Santoro 2018), Tagore, Sikelianos (Tsiambaos 2018b), Pascal, Montaigne, Rousseau, Voltaire, Jung, Shakespeare, Dickens, Tennyson, Blake, Chateaubriand... [Fig. 1].

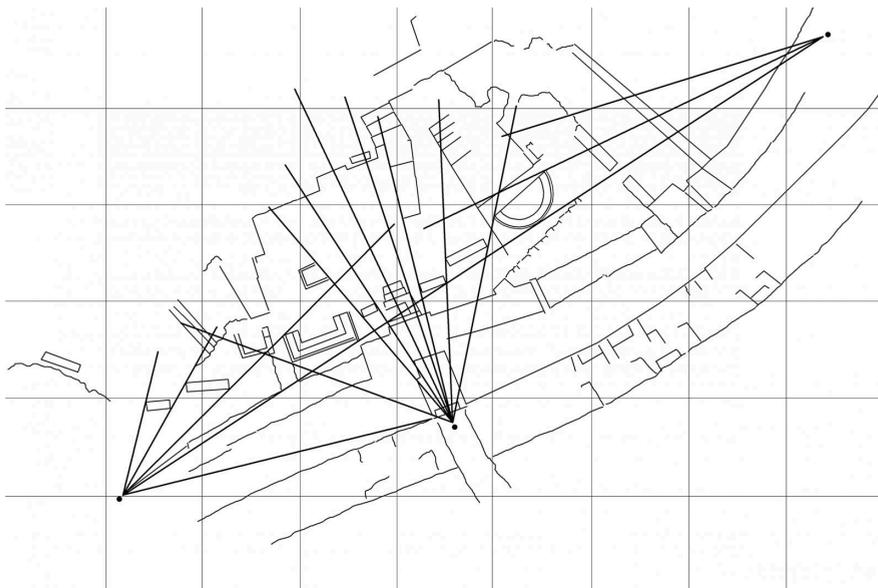


1 | Books from Pikionis' personal library, ©Kostas Tsiambaos.

These figures, along with many others, coexist in Pikionis' talks (Philippides 2009) and manuscripts, communicate with each other and cross paths unexpectedly, forming a vast body of multivalent influences.

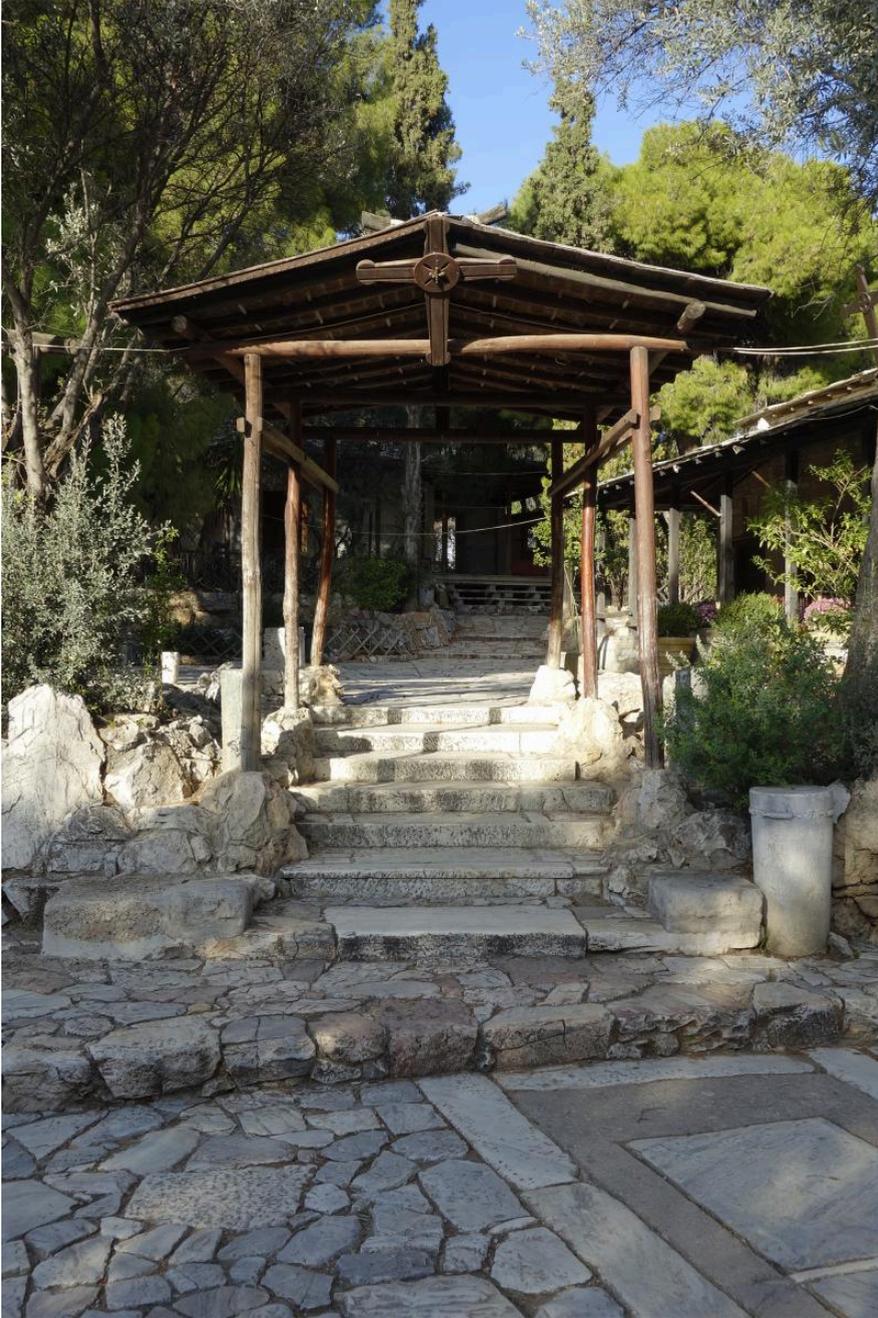
On the other hand, the fact that Pikionis often appears to express himself through various Platonic, Nietzschean or Bergsonian terms and concepts does not mean that he was necessarily interested in these philosophies themselves. What attracted him was the ability to move through all these intellectual schemes, in order to become familiar with them, to appropriate them, so that he can ultimately formulate a personal discourse, his own 'viewpoint'.

As a resident in Munich and Paris in the early twentieth century, Pikionis circulated in an environment where the afore-mentioned ideas were diffused. It was in Germany where Pikionis visited Hans von Marées, Fiedler's close friend and follower. Through this acquaintance, Pikionis appropriated the concept of *intuition* in which he recognized a form of Aristotelian *catharsis*, where the dramatic spectacle, through vision, 'touches' and 'purifies' the soul of the viewer. It was within this cultural landscape that Pikionis, like many other architects and artists of his generation, moved and collected pieces from different sources. Neoplatonism, romanticism, existentialism, vitalism, anthroposophism, mysticism etc. were contained retrospectively in his own worldview; a worldview that could intellectually link Plato to Nietzsche, Indian philosophy to Einstein's theories, sacred geometry to biology, the human body to the movement of the planets, the physical world to the evolution of civilization, History to Utopia, the past to the future (Tsiambaos 2018a).



2 | Pikionis' use of optical traces (Doxiadis theory) on the belvedere of Philopappos Hill, drawing by the author, ©Kostas Tsiambaos.

In the landscaping of the area around Philopappos Hill (1954-58) - "the most important, the most original and at the same time the most Greek monument created by our era" according to Pikionis' much-loved student Constantinos Doxiadis (Doxiadis 1968) - we can see the most advanced use of optics as a design tool [Fig. 2]. In this, the most famous of Pikionis' works, a well-balanced system of optical alignments based on the system 'discovered' in 1936 by Doxiadis (Tsiambaos 2018a) links the old and new buildings with Nature (the rocks, the trees, the sea, the mountains) and History (the Pnyx, the Odeon of Herodes Atticus, the Acropolis). On a continuous path, vantage points are carefully chosen from where all the above are organized within the visual field. Before one enters the church courtyard, they pass beneath a wooden 'Japanese' gate [Fig. 3] which aims to highlight the transition from one world to another, an entrance to a space of symbolic images, hidden messages and secret meanings. In front of the gate, the floor is organized according to a fine-tuned system of optical alignments and attracts one's gaze towards the different structures in the space through optical-geometric relationships (Papageorgiou-Venetas 2010).



3 | The 'Japanese' gate of St. Demetrius, photo by the author.

Around the church of St. Demetrius, the number of symbolic images increases and the visual impressions become richer and denser. The old church was extended, clothed entirely in a new symbolic 'garment' on which disparate forms of a single continuous tradition come together [Fig. 4]. It was not only the pieces of ruined neoclassical houses, the stone and ceramic fragments of the Attic land, that were embedded in the floors and walls: the wall becomes a field where objects, elements, and figures from Ancient, Christian and Modern Greek history and mythology coexist: urns, Kouroi, horses, ancient Greek deities, Christian saints, wooden boats, archaic gates, eagles, deer, rosettes, spirals, coils, meanders, warriors of antiquity and heroes of the Greek Revolution of 1821, medusas, trees, fish, flowers and plants, lions, and ancient temple façades... As long as one can decipher what they see the walls of the church 'speak', narrating mythical incidents and activating the historical memory [Fig. 5].



4 | One of the walls of St. Demetrius, photo by the author.

If one passes by the church on foot, they will find a wide footpath ahead of them (Ferlenga 2014). This footpath will lead them up a slight uphill slope to the top of the hill. The route culminates in a broad plateau, a belvedere. Up there one sees a few marble benches and small stone structures freely

positioned. Scattered in the belvedere and distanced from one another, all the benches face in the same direction, as if a distant magnet is drawing them to it [Fig. 6]. It is clear that this magnet is the Acropolis where all the benches are directed towards, 'viewing' it. All the benches position the visitor at points from where the view of the Acropolis is the best possible, points from where the image is the ideal [Fig. 7].



5 | One of the walls of St. Demetrius, photo by the author.

With the exemption of the two above-mentioned areas, the rest of the route around the hill was not designed according to Doxiadis' theory and the system of optical alignments, but according to Pikionis' "principle of subordination to nature" [Fig. 8]. Of course, the original and detailed construction of the paved streets required a "careful visual inspection" and for the work to take its final form a "creative improvisation of the human eye" was needed. In this case, we have an improvised composition onsite. The structural composition and harmony of this complex mosaic of stones, marble and ceramic spolia and concrete pieces was inspected visually. Here, too, thorough supervision, careful and continuous participation of the eye at each stage of the works, was essential. Therefore, vision did not only pre-exist as a synthetic tool in order to define the general design guidelines, but also reappeared on the worksite

to confirm and evaluate or approve the construction details. In any case, the architect's gaze was not passive but followed the creative process from the beginning to the end, from the general layout to the smallest detail. The gaze was 'spread' far away but also narrowly focused; it could reach the open horizon but also 'caress' the small stones (Pikionis 1999, 75):

But on this particular day what pleases me most is to concentrate on the spectacle of the ground bathed in calm, wintry light [...] I stoop and pick up a stone. I caress it with my eyes, with my fingers.



6 | The benches on the belvedere, photo by the author.

The ground as a spectacle and the touching of the stone with the fingers and the eyes express both an aesthetic and at the same time moral inclination towards nature and the world. The aesthetic and the moral were, of course, connected, since according to Pikionis: "Kant's teaching that our inclination towards the beautiful has roots which lie close to all our moral inclinations" (Pikionis 1994, vol. VII, 130).



7 | The benches facing the Acropolis, photo by the author.

This Kantian perspective establishes an interesting framework for reading the relationship between Pikionis' architecture and nature and metaphysics as part of an *idealization* process. In each one of Pikionis' projects there was always a constant reference to an ideal image, from the very first sketches to the supervision of the final construction. The design always referred to an ideal, platonic image that pre-existed and is 're-discovered' each time, again and again. This constant and repeated quest for the ideal image was the result of idealization because without this constant ideal reference nothing could be created (Pollock 2006).



8 | Pikionis' benches in dialogue with the trees, photo by the author.

In the construction of St. Demetrius, for example, the covering of the original façade with a new one representing the ideal form, is indicative of the above thought. The new 'clothing' of the building attained the ideal and its new form was nothing if not an expression of this ideal. This idealization certainly became particularly *violent* once the new façade clashed with the existing building. The original medieval church was not preserved in its original state but it expanded (tripled in size) and has been covered with a new façade [Fig. 9]. The original St. Demetrius, or whatever was left over the centuries as an authentic historical body of archaeological value, 'disappeared'. It is clear that Pikionis was not interested in the actual structure itself, the conservation of an objective historicity, the living physical evidence of the past. Even if the original Byzantine church still existed under this new façade, it was transformed and revived as something else. It became a new St. Demetrius, in fact, an *ideal* St. Demetrius. This idealization was reflected in this violent renovation-revival, in the mandatory conformity of the church with its ideal image, in the final redesign of the new church as a meta-historical built representation of the ideal.



9 | The visible concrete beams of St. Demetrius extension, photo by the author.

Additionally, the polar optical alignments of Doxiadis' theory used by Pikionis were nothing but invisible *visual threads* 'enchaining' the buildings to each other; threads that visually shackled the buildings to their surrounding environment, stabilizing and immobilizing them in space. Here again, the intention was for space, time and architecture to 'freeze' in a stable condition, an ideal condition. Similarly, the observer should remain stationary and motionless if they are to capture the perfect visual image and see the ineffable harmony, in turn connecting the real with the ideal. Both this motionless mathematical order of space and the stillness of the observer themselves are essential in order for everything to be exactly where it should be. The polar alignments link structures in space, freeze time and stabilize the spectator in a certain fixed spot, the ideal spot, the spot of idealization.

But what is this ideal? With what is it related and what does it represent? Does it refer to a specific era? Is it related to a certain place?

Most scholars agree that the forms designed or constructed by Pikionis concerned something that originated in antiquity and lived on in different places and times, running through various aspects of Greek civilization.

For this reason, when Dimitris Philippides described the above, he used the term “trans-Hellenic”, while Panayis Psomopoulos used the similar term “dia-Hellenic”. Similarly, Kenneth Frampton described Pikionis’ work as simultaneously “Greek” and “anti-Greek” (Frampton 1989, 6).

What Frampton probably meant was that in the work of Pikionis one could find heterogeneous references; forms which were sometimes limited to the Modern Greek tradition or referred to an archaic period and, at other times, were entirely removed from Greek culture, referencing, for example, the traditional architecture of Japan:

Anti-Greek in that much of its inspiration lay elsewhere, remote in space and time, in other far-flung islands, in Honshu and in the archaic pre-Hellenic Aegean under a timeless sun.

It is a fact that, for Pikionis, ‘Greekness’ had value only as one of the multiple expressions of universality (Philippides 1984, 295-304). In any case, Pikionis never talked about an exclusively Greek Architecture. He was always seeking the one, common architecture which would draw elements from all known cultural traditions, unifying the West and the East, antiquity and modernity (Tzonis and Rodi 2013, 189-193). This perception of the European interwar period which explored and identified the common roots of world civilization, connecting, for example, the German *Volksggeist* to Ancient Greece or India, was indeed commonplace at the time Pikionis was becoming established as an architect. Thus, through his work, Pikionis sought that which timelessly forms a “true” Architecture. And that was not just one thing but a combination of many, diverse images and models (Theocharopoulou 2010, 111-131).

What Pikionis represented, both in his drawings and on the completed surfaces of his constructions, has often been described as a modern collage of stones, or a bricolage of symbolic forms of an ancient universal tradition (Kotionis 1998). According to Dimitris Antonakakis, this collage, derived from the ruins of the past, served as “a mirror inviting us to look at ourselves, and at what the previous generations had left us” (Antonakakis 1989, 15). Consequently, this collage is both a mirror and at the same time a specular reflection which brings the past (that bequeathed to us by previous generations) to the present and prompts us to look

within ourselves; a transcendent specular reflection which speaks about us exactly because it speaks about our history, revealing the ultimate truth (*alétheia*) of things.

It seems that for Pikionis, as for Heidegger, the creation of an artwork was associated with a kind of “happening of truth” (Papayeorgiou 1982). Nevertheless, leaving aside the unresolved theoretical issues that a link between Pikionis and Heidegger would raise, we could say that the “thingness” sought by Pikionis was not merely an abstract ontological manifestation. Things did not just symbolically reference antiquity but constituted actual pieces of antiquity themselves. For Pikionis the spolia of the past that he used were, in practice, dismembered *limbs-fetishes* of a precious *lost object*. Thus, the active gaze of the observer was aiming at the aesthetic reconstruction of this object, at the visual ‘sacrament’ of the ‘body and blood’ of this primitive, trans-historical architectural tradition. When Pikionis used to say that he wanted, through his work, to “swim like the trout against the stream”, what he meant was that he wanted to be able to return to this primitive origin, back to this primary cultural source (Pikionis 1994 vol I, 15). This movement of return to the starting point was a movement towards the past, namely a reversal of time, and at the same time a movement towards an ancient matrix. And, if considering the ground plan as the “birthplace” of architectural form speaks to us about the earth as a matrix of forms and shapes, then this movement of return to the past is identified with an initial desire of return to an ancient “chora” (Kristeva 1982), the primitive Mother-Earth.

Once the above idealization was shaped through idealized images, I would say that we are getting very close to what Freud described as a “dream process” in his *Interpretation of Dreams* (Freud 1953). The composition of the images in space, as an organization of a narrative, the emergence of fragmented figures and their matching in symbolic signifiers, and the concern for the representative effect of forms, constituted quintessential elements of this process. The basic functions of the Freudian dream-work (condensation – displacement – representability) seem also as pre-eminent notions found in Pikionis’ projects. Condensation: heterogenous, forms, themes, figures, images and ideas combined into symbols. Displacement: a number of latent elements represented by a single manifest visual

content. Representability: the reshaping of the primary material into specific images which are presentable and readable.

Pikionis' project was a *dream project*. For this reason, whatever Pikionis drew was always specific and exact. In Pikionis' sketches the forms are never presented as abstract shapes but as specific, crystal-clear, and recognizable images (Furlong 1999). Like hieroglyphics, which may refer to something else just because they are specific and recognizable, Pikionis' shapes are not merely representative, but hide a latent content, "mysterious and ineffable", which they reveal through a composition of "ideograms", according to his words. Architecture as an ideographic language and the composition of symbolic images as hieroglyphic-pictographic writing, was ultimately conveyed to the spectator as a *film shot*. The well-known phrase of Pikionis, "I desired the unattainable", clearly tells us that his architecture was nothing but a *representational screen* of his *desire for the unattainable*. For this reason, the ideal images designed and constructed by Pikionis were nothing but symbolic representations of this *unadmitted wish*. Similarly to what Lacan called "objet petit-a" or what Winnicott called "transitional object", this unattainable desire of Pikionis was converted into an architectural image, as a wish it is likewise objectified in a dream and represented as a visible scene.

What Pikionis accomplished in his work was ultimately to present his 'dream' to us, through built three-dimensional representations; to show us through architectural images what cannot be said in words; to lead us through symbols to what is to be found prior to the symbolic. The architecture of Pikionis speaks to us about that which cannot be lexically articulated (Pikionis 1994 vol. VII, 131). For the ineffable, the invisible, the Corbusian *indicible*; that which is impossible to express in words, but which the eyes can see (Psomopoulos 2010). And the eye is able to see that which language cannot express precisely because the gaze is more 'ancient' than language: since it antedates speech, since the eye is able to go back in time, to an antiquity that language cannot approach. For this reason, if we wish to see that which is not visible, we must first speak of that which cannot be said. If Pikionis "could see everywhere in the world that which we cannot", to quote Zisimos Lorentzatos, then our own

interpretation can be valid only as an attempt to analyse Pikionis' ineffable.

Bibliography

Antonakakis 1989

D. Antonakakis, *Dimitris Pikionis: Elaboration and Improvisation*, in P. Johnston (ed.), *Dimitris Pikionis, Architect 1886-1968, A Sentimental Topography*, London 1989, 10-17.

Centanni 2017

M. Centanni, *Frammenti di città*, Ravenna 2017.

Condaratos 1989

S. Condaratos, *Dimitris Pikionis in Context*, in P. Johnston (ed.), *Dimitris Pikionis, Architect 1886-1968, A Sentimental Topography*, London 1989, 18-33.

Doxiadis 1968

C. Doxiadis, *Dimitris Pikionis: A Great Teacher*, "To Vima", 1 September 1968.

Ferlenga 1999

A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Milano 1999 (with translations of Pikionis' texts by M. Centanni).

Ferlenga 2014

A. Ferlenga, *Le strade di Pikionis*, Siracusa 2014.

Frampton 1989

K. Frampton, *For Dimitris Pikionis*, in P. Johnston (ed.), *Dimitris Pikionis, Architect 1886-1968, A Sentimental Topography*, London 1989, 6-9.

Freud [1900] 1953

S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, London 1953.

Kotionis 1998

Z. Kotionis, *Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη*, Athens 1998.

Kristeva 1982

J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1982.

Papageorgiou-Venetas 2010

A. Papageorgiou-Venetas, *Ethos and Charisma. Dimitris Pikionis the Teacher*, "Domes", 9-10 (2010), 104-115.

Papayeorgiou 1982

A. Papayeorgiou, *Pikionis and his work*, (Thesis submitted to the Rhode Island School of Architecture), New York 1982.

Pikionis 1994

A. Pikionis, Agni (ed.), *Dimitris Pikionis. Architectural Work*, Athens 1994.

Philippides 1984

D. Philippides, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, Athens 1984.

Philippides 2009

D. Philippides (ed.), *Δημήτρης Πικιώνης: Οι ομιλίες του '65*, Athens 2009.

Pollock 2006

G. Pollock (ed.), *Psychoanalysis and the image: transdisciplinary perspectives*, Oxford 2006.

Psomopoulos 2010

P. Psomopoulos, *Dimitris Pikionis: An Indelible Presence in Modern Greece*, "Domes", nn. 09-10 (2010), 116-133.

Santoro 2008

M. Santoro, *Lettera di Giorgio de Chirico a Dimitris Pikionis, 1912*, "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Ida de Chirico", 7-8, Roma 2008.

Santoro 2010

M. Santoro, *Il mito nietzscheano di Arianna nella pittura di Giorgio De Chirico*, "LRdE" 78 (2010).

Theocharopoulou 2010

I. Theocharopoulou, *Nature and the People, The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture*, in J.F. Lejeune, M. Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean, Vernacular Dialogues and Contested Identities*, London 2010, 111-131.

Tsiambaos 2018a

K. Tsiambaos, *From Doxiadis' theory to Pikionis' work: reflections of antiquity in modern architecture*, London 2018.

Tsiambaos 2018b

K. Tsiambaos, *L'Utopie delphique*, in L. Farnoux-Arnoux, P. Kosmadaki (eds.), *Paris-Athènes 1919-1939: Le double voyage*, Athens 2018, 89-104.

Tzonis and Rodi 2013

A. Tzonis, A. Rodi, *Greece: Modern Architectures in History*, London 2013.

English abstract

Pikionis' architecture cannot be categorized into stylistic genres or historical movements, since we run the risk to not understand its sources, its philosophical background and the theory that generates it. We follow the author of this essay speaking over Pikionis' familiarity with a vast body of multivalent influences, from Aristotle's *catharsis* to Kant's link of aesthetics and moral, and his will to seek the one, common architecture which would draw elements from all known cultural traditions, unifying the West and the East, antiquity and modernity, to identify the common roots of world civilization through boundless time and space.

Classico e Indigeno

Una lettura di Dimitris Pikionis a "documenta 14"

Bianca Maria Fasiolo

Learning from Athens è il titolo con cui è stata inaugurata ad aprile 2017 la quattordicesima edizione di "documenta", manifestazione internazionale d'arte contemporanea fra le più rilevanti in Europa che si svolge con cadenza quinquennale in Germania dal 1955. "documenta" ha tradizionalmente sede nella città di Kassel dove è nata e da dove non si è mai, se non parzialmente, spostata, anche dopo la caduta del muro di Berlino e la conseguente perdita di rilevanza geografica della città, prima luogo di confine tra ovest ed est.

Nelle edizioni precedenti si assiste a più di un tentativo di portare l'esposizione oltre i confini cittadini e nazionali. Nel 2002 "documenta 11", curata da Okwui Enwezor, si articola attraverso delle cosiddette piattaforme che creano un collegamento tra Kassel, Berlino, Vienna, Nuova Deli, Santa Lucia e Lagos. Nel 2012 invece, per volere della curatrice Carolyn Christov-Bakargiev, un'estensione della mostra viene aperta in parallelo anche al Tajbeg Palace di Kabul, Afghanistan. Sono entrambi tentativi di decostruire o sfidare il taglio marcatamente eurocentrico proposto dalla manifestazione sin dai suoi inizi per aprire ad un discorso autenticamente globale e post-coloniale che ponga simbolicamente fine alla supremazia culturale dell'Occidente (Szymczyk 2017).

Nel 2017 "documenta 14" decide di portare avanti un'operazione di dislocamento fisico dell'esposizione, questa volta scegliendo la città di Atene come sua seconda sede. A rendere questa edizione relativamente eccezionale rispetto ai casi precedenti è però la portata dell'operazione, dal momento che l'evento viene diviso in due parti di ugual importanza e a partire da aprile si assiste a un vero e proprio trasferimento di

“documenta” nella capitale greca. La mostra viene inaugurata a Kassel solo successivamente, concedendo così ad Atene un’esclusiva di diversi mesi.

Quello di “documenta 14” non è tuttavia solo un trasferimento unidirezionale, dalla Germania verso la Grecia, ma l’idea guida è di dare forma a uno scambio fra le due città coinvolte. A Kassel, una delle sedi storiche della manifestazione, il Fridericianum, è interamente occupato da una consistente selezione di opere di artisti greci e internazionali provenienti dall’EMST, il Museo Nazionale di Arte contemporanea di Atene e molte sono anche le riflessioni presenti in mostra sul passato e il presente delle relazioni fra Grecia e Germania.

Stando a quanto raccontato dal curatore Adam Szymczyk nel testo introduttivo al catalogo dell’esposizione, il *Reader*, l’idea di lavorare da e con Atene nasce nel 2013, in un momento in cui la città è emblema di una crisi globale che colpisce diversi stati europei e la Grecia in particolare.

Foremost and among the catastrophes that we have encountered as we have worked on documenta 14 has been the economic violence enacted, as it seems, almost experimentally upon the population of Greece. Brought about by subsequent phases of austerity measures imposed by international financial institution in unison with European Union leaders, such measures have resulted in the de facto loss of sovereignty of the current and any future Greek political constituency, as well as the loss of Greek citizen's individual freedom after capital control instruments were implemented in 2015 (Szymczyk 2017, 23).

Al fine di decostruire i presupposti di una narrazione tradizionale che viene vista eccessivamente eurocentrica, per il curatore sembra avere senso spostare la quattordicesima edizione di “documenta” dal margine di uno dei centri di potere economico europeo, Kassel, verso una città come Atene che fu “la proverbiale culla di quella stessa civiltà europea che ha raggiunto il suo presente stato di esaurimento” (Szymczyk 2017, 29). La capitale greca è inoltre, anche per la sua posizione geografica, un luogo emblematico delle sfide e delle trasformazioni in atto in tutto il continente e quindi un centro privilegiato per imparare a guardare il mondo da prospettive altre, disimparando (*unlearning* è una delle parole chiave della metodologia di lavoro della manifestazione) a pensare attraverso i

paradigmi della cultura dominante che vede la superiorità dell'ovest esercitata – nel passato e nel presente – a discapito di altri, i cosiddetti “barbari”, ossia tutti coloro che in questa narrazione vengono considerati inaffidabili, incapaci o non illuminati, e necessariamente destinati ad essere soggiogati (Szymczyk 2017, 30).

Non a caso “documenta 14” si concentra in buona parte sul recupero di pratiche e culture indigene di diverse parti del mondo, dando spazio ad artisti che da quelle culture provengono. Si pensi a Beau Dick, membro di spicco e capo ereditario della comunità indigena degli Kwakwaka'wakw nel Canada occidentale o il collettivo di artisti Sami rappresentato da Keviselie/Hans Ragnar Mathisen, Britta Marakatt-Labba e Synnøve Persen, il cui progetto artistico e politico è finalizzato a testimoniare l'orgoglio e il forte senso di appartenenza delle popolazioni indigene della Lapponia al loro territorio. Solo per citare qualche esempio fra i molti. Il pensiero guida che dà forma alla manifestazione è dunque disimparare quello che già si sa e provare ad imparare da questi “altri” in un ipotetico incontro fra eguali, evitando di riprodurre relazioni di potere asimmetrico tra sovrano e subalterno (Szymczyk 2017, 33).

Una volta chiarito il framework concettuale dell'esposizione – o almeno di una parte di essa visto le dimensioni e la complessità dell'operazione – è ora interessante andare a vedere come una simile premessa teorica sia stata applicata nello specifico al caso greco, con particolare attenzione alle relazioni fra i due paesi ospitanti, Grecia e Germania.

Se, come è stato detto, il trasferimento della collezione dell'EMST al Fridericianum è forse l'atto più simbolico dello scambio fra le due città, più complessa è la ricerca storica che viene condotta per andare a ripercorrere i rapporti e gli scambi sia politici che culturali fra i due paesi già a partire da metà Ottocento.

La sede espositiva della Neue Galerie a Kassel ospita in questo senso diverse riflessioni relative al concetto di nazionalità e senso di appartenenza, ma anche di perdita o mancanza dello stesso. Uno dei luoghi storici della manifestazione – l'edificio – viene utilizzato in questa edizione come il sito della memoria e della coscienza storica di “documenta 14”. Il caso greco viene introdotto da uno degli elementi più

simbolici del patrimonio culturale della nazione, ossia la collina dell'Acropoli e il Partenone. In mostra vengono proposte diverse rappresentazioni dell'Acropoli realizzate da artisti più o meno noti che offrono al visitatore la possibilità di osservare le diverse fasi dello sviluppo del sito archeologico a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo. Dalla veduta del paesaggista tedesco Louis Gurlitt, *Akropolis*, del 1858, dove fra i resti del tempio si può ancora vedere la torre medievale abbattuta pochi anni dopo, a quella di Alexander Kalderach del 1939, che dipinge un Partenone scintillante e idealizzato, completamente ripulito dalla presenza di strutture risalenti a periodi storici successivi. Non mancano gli schizzi disegnati in situ dal fondatore di "documenta" Arnold Bode durante un viaggio ad Atene nel 1965. In mostra è anche presente un'altra veduta idealizzata, questa volta non del Partenone, ma di una struttura gemella realizzata a inizio Ottocento in Baviera dall'architetto Leo von Klenze, il Walhalla di Regensburg. L'unico autore greco che emerge in una selezione di artisti altrimenti esclusivamente tedesca è l'architetto Dimitris Pikionis, i cui schizzi dell'Acropoli – appartenenti alla serie *Inspired by Attica* – sono presentati associati a delle fotografie che documentano la realizzazione dei sentieri pedonabili da lui progettati negli anni Cinquanta del Novecento per la collina del Partenone.

La narrazione proposta dai curatori in questa sede è tutt'altro che lineare e per capire come questa serie di vedute si riferiscano agli albori dello stato greco moderno e alle relazioni con la Germania è necessario ricorrere al *Reader* dove, in *Where and When, do German-Greek relations begin?*, Dieter Roelstraete ci ricorda innanzitutto come la Grecia diventi una nazione indipendente solo nel 1832 affrancandosi dal controllo ottomano e trasformandosi in una monarchia a cui capo viene posto il principe Otto I, figlio di re Ludwig I di Baviera. Una decisione presa a tavolino dalle grandi potenze europee del tempo al termine della decennale guerra di indipendenza greca.

Roelstraete propone tuttavia anche un'altra data simbolica per l'inizio delle relazioni greco-tedesche, il 1764, anno di pubblicazione di *Storia dell'Arte Antica* di Johann Joachim Winckelmann. Un testo fondamentale per la creazione dell'ideale mitico della Grecia antica nella cultura europea del tempo attraverso il quale viene decretata la centralità del paradigma

classico nella storia dell'arte occidentale. Un'opera che inoltre contribuisce largamente all'avvento del neoclassicismo di fine Settecento.

Il curatore tuttavia ci mette in guardia:

A tireless apologist for this ideal's dehistoricized aesthetic and thus a key figure in the establishment of the classicist paradigm, Winckelmann is well-known for never having set foot on the Greek soil: 'his' Greece remained a figment of the imagination (Roelstraete 2017, 469).

Stando a quest'analisi è probabilmente alla Grecia classica idealizzata da Winckelmann e celebrata dalle corti nord europee che si rifaceva il re Otto al momento di insediarsi come sovrano del nuovo stato, un'immagine molto distante dalla realtà greca di allora soprattutto se si considera l'influenza culturale dei secoli di dominazione ottomana appena conclusasi. A sostegno di questa ipotesi vale la pena citare che fra i primi provvedimenti presi dal re ci fu la decisione di spostare la capitale da Nafplio, città costiera strategica dal punto di vista commerciale, alla più simbolica Atene, al tempo un insignificante insediamento di non più di 8000 abitanti senza diretto accesso al mare. Simultaneamente viene organizzata anche la ricostruzione di Sparta presso il sito della città antica, un luogo forse immaginato come secondo centro del regno (Hamilakis 2014).

L'ambiziosa pianificazione della nuova capitale viene quindi affidata all'architetto Leo von Klenze, già conosciuto alla corte di Ludwig a Monaco e figura di punta del neoclassicismo tedesco del tempo. Vale la pena notare che Klenze è anche l'autore della Ballhaus del parco di Wilhelmshöhe a Kassel, insieme alla Neue Galerie un'altra tradizionale sede di documenta.

A Klenze viene affidato il rifacimento urbanistico della città, di cui in mostra è presentato il piano da lui elaborato insieme ai collaboratori Kleanthis e Schaubert, e la ristrutturazione del Partenone che al tempo era una guarnigione militare e sede di una moschea storica. Antonas ci fa notare come la pianta neoclassica per la nuova capitale prevedesse tre punti centrali organizzati in un triangolo il cui vertice era l'Acropoli. Il cimitero antico di Kerameikos e il Palazzo del Sovrano - ora il Parlamento -

guardavano simbolicamente alla collina. Una simile geometria tracciava una relazione immediata tra la nuova città e le rovine antiche in una performance materiale dell'origine comune di Grecia ed Europa, unificando i cittadini dello stato moderno con il nuovo sovrano bavarese

L'architetto si impegna a trasformare la collina dell'Acropoli in un'area archeologica al fine di restituire il Partenone e gli edifici circostanti all'antica gloria del passato classico. Un'operazione questa altamente simbolica il cui fine era esplicitare il più chiaramente possibile la relazione di continuità fra la storia antica della città e la monarchia appena insediatasi, offrendo così legittimità al sovrano che aveva il compito di risollevarle le sorti della nazione dopo la lunga dominazione ottomana (Hamilakis 2014). Attraverso un processo sistematico di purificazione del paesaggio vengono rimosse quindi le tracce lasciate sulla collina dalle occupazioni dei secoli precedenti, e in particolare dalla "barbarie" turca. Viene eliminata la moschea con i suoi minareti e le numerose case presenti nell'area del Partenone, gli edifici della guarnigione e, in una seconda fase, anche la torre medievale. Simultaneamente si ricostruiscono i monumenti come il Tempio di Atena Nike e l'Erechtheion necessari al supporto della narrazione storica lineare voluta dall'architetto.

Secondo l'analisi dell'archeologo Yannis Hamilakis, anch'egli presente nel *Reader*, più che attraverso un recupero delle tracce materiali riscontrabili sull'Acropoli, il sito archeologico di Klenze si sviluppa tramite una ricreazione talvolta deliberata o immaginaria del passato della città, che invece di prendere atto della realtà del luogo, ne produce una nuova attraverso la selezione di alcuni elementi e la rimozione volontaria di altri:

Therein lies one of the central paradoxes of national archaeology: it often invokes objectivity, neutrality, accuracy, and precision, it privileges empirical observation over explanation and interpretation, yet at the same time it overtly or covertly creates a national past and a national archaeological record, by deliberate selection, de-contextualization, sanitization, and often imaginative re-creation of the past. It invokes the material truths of the nation to prove links and continuities, and yet it masks the fact that it itself re-creates and re-enacts the material 'realities' of the national Golden Age, it itself produces the facts on the ground (Hamilakis 2014, 102).

L'area dell'Acropoli viene dunque monumentalizzata e strutturata in modo tale da restituire una lettura univoca e relativamente statica del passato nazionale, una visione idealizzata e stereotipica fortemente influenzata dall'idea neoclassica del concetto di classico all'ora diffusasi in Europa Centrale. Una prospettiva che tendeva a neutralizzare la reale complessità sociale e politica della Grecia di allora (Hamilakis 2014) e che ignorava volutamente l'influenza bizantina e ottomana nel complesso processo di formazione dell'identità nazionale.

Anche Aristide Antonas, artista e *contributor* di "documenta 14", segue la stessa linea interpretativa nel suo intervento su *South as a State of Mind*, pubblicazione collaterale dell'esposizione:

Here [in Athens], the "real" is sacrificed in favor of the "ideal", the material for the immaterial, the visible for the invisible, and this pattern has been implemented long enough for all differences to be clearly marked out. Idealism was one of the most powerful means for establishing Athens as the Greek capital under a Bavarian king, and Athens was situated in a German context more easily than in a local one.

Attraverso le sue parole è interessante dunque notare come la ricostruzione dell'Atene antica sia strumentale, e corrisponda in termini temporali, allo sviluppo dell'Atene moderna, a supporto di un ricongiungimento simbolico con degli antenati la cui identità è il risultato di un costrutto imposto dall'esterno (Antonias 2015). Un'imposizione che lentamente si fa strada nella società greca dove la prospettiva stessa dei cittadini ateniesi si adegua all'interpretazione centro-europea dell'ideale ellenistico.



da sx: Stamatios Kleanthis ed Eduard Schaubert, Piano per la nuova città di Atene (1833), inchiostro su carta 46.9 × 61 cm, Staatliche Graphische Sammlung München, Munich Neue Galerie, Kassel.

Louis Gurlitt, *Acropoli al tramonto*, 1858, olio su tela, Ribe Kunstmuseum, Denmark.

Leo von Klenze, *Vista idealizzata dell'Acropoli e l'Areopago ad Atene*, 1846, olio su tela, Neue Pinakotek, Monaco di Baviera.

Leo von Klenze, *Vista del Walhalla*, 1839, olio su tela, Historisches Museum, Regensburg.

È a partire dalla fine del XIX secolo che soprattutto la classe intellettuale prova a sviluppare una narrazione nazionale che sfidi quella dominante e sia in grado di rendere conto della complessità del passato greco, reintegrando e giustificando l'avvicinarsi delle fasi storiche che hanno contribuito alla creazione della coscienza nazionale. Primo fra tutti è fondamentale in questo senso poter riabilitare il patrimonio bizantino e dare conto dell'influenza del ruolo del cristianesimo nella costituzione dello stato moderno. Viene ripresa anche l'esperienza di Filippo e Alessandro il Grande in Macedonia prima osteggiata dalla storiografia ufficiale. Il concetto stesso di ellenismo, recuperato e imposto dalle potenze centro europee, perde lentamente i connotati di periodo cronologicamente e concettualmente delimitato, ma si trasforma in un elemento culturale dominante che appartiene intrinsecamente all'identità greca e che persiste nel tempo, accompagnando non senza modificarsi, i diversi momenti attraversati dal popolo verso lo sviluppo della nazione. L'ellenismo non è più dunque uno e univoco, ma molteplici: l'ellenismo macedone, bizantino, moderno ecc... (Hamilakis 2014).

Questa rilettura della grecità, messa in questione dai greci stessi avviene attraverso lo studio della storia, della lingua, della religione e, non da ultimo, dell'architettura. A dispetto infatti delle numerose ricerche sulla Grecia classica, fino ai primi del Novecento gli studi portati avanti sulla struttura sia sociale che morfologica del territorio contemporaneo non erano allora molti.

In particolare, in architettura, per reagire al dominante stile neoclassico e l'imitazione delle formule provenienti dall'estero si volge l'attenzione al popolo greco e ai suoi costumi e stili di vita, alla ricerca di elementi essenziali che possano caratterizzarne l'unicità. L'attenzione si concentra progressivamente sulle forme e i metodi dell'architettura vernacolare locale, diffusa nelle campagne e sviluppata dai ceti più umili della popolazione, lontana dai dettami dello stile nazionale ufficiale. Nel ventesimo secolo soprattutto, i valori della greicità emersi dallo studio delle aree rurali vengono utilizzati in opposizione all'ideale classico al fine di recuperare e ridefinire una greicità autentica (Bastéa 1995).

È probabilmente in questo frangente che nelle stanze della Neue Galerie a Kassel viene installato il lavoro dell'architetto Dimitris Pikionis, quasi a fronteggiare con la sua ricerca e il suo lavoro le vedute idealizzate dell'Acropoli "neoclassica".

Architetto e professore presso l'Università Politecnica di Atene, Pikionis, insieme a molti intellettuali del suo tempo, era alla ricerca di un analogo moderno del vernacolare in architettura, voleva trovare uno stile che potesse essere "vero", ossia che appartenesse al presente storico ma che fosse anche fortemente radicato nel paesaggio e nella cultura dello spazio geografico della nazione (Theocharopoulou 2010). Dopo la prima esperienza modernista della scuola del Licabetto, disegnata all'inizio degli anni trenta e fedele ai principi del Bauhaus, Pikionis si allontana sempre di più dal movimento modernista di allora, considerandolo troppo distante e sconnesso dalla memoria storica greca e non in linea con la tradizione. In mostra ci viene ricordato come, in aperto contrasto con il Quarto Congresso di Architettura Moderna (CIAM IV) del 1933 egli pubblicò un breve testo in cui veniva esplicitata la sua versione di architettura moderna in relazione alle specificità culturali e climatiche di un luogo, deridendo nel contempo l'universalismo piatto e il grigio cemento del movimento europeo.

È così che nei suoi progetti successivi si assiste ad esempio all'introduzione di soluzioni provenienti dalla tradizione architettonica Macedone e della Grecia del nord, sia dal punto di vista dei materiali che delle tecniche costruttive. Da notare come Pikionis non si limiti mai però alla copia o alla riproduzione letterale, ma rimanga sempre aperto a forme

di eclettismo, facendosi influenzare anche da culture extra europee come quelle dell'Estremo Oriente e in particolare la cultura giapponese nella quale ritrova le virtù di semplicità, riservatezza e razionalità della tradizione greca (Theocharopoulou 2010).

Nel 1951, appena due anni dopo la fine della Guerra civile che vede la vittoria del governo contro la frangia armata del Partito Comunista, il Ministro dei Lavori Pubblici affida a Pikionis la progettazione dell'area attorno all'Acropoli. Un incarico importante, dato a una figura ritenuta capace di riconoscere e valorizzare la complessità dell'area storica offrendo una manifestazione visibile della nuova identità nazionale. L'incarico consiste nello sviluppo dei percorsi che dovevano unire il Partenone con i monumenti circostanti fino a raggiungere l'adiacente collina del Filopappo. Pikionis si dedica completamente al progetto la cui realizzazione avrà una durata di quattro anni. Sin da subito viene privilegiato un sistema di sentieri percorribili esclusivamente a piedi, intervallati da tratti di bosco e numerose terrazze che si articolano lungo un'area di circa 80.000 metri quadri. Per la pavimentazione vengono scelti frammenti di marmo e pietre provenienti in gran parte dagli scarti del sito archeologico dell'Acropoli e dalle macerie degli edifici neoclassici che vennero allora abbattuti per fare spazio alla progressiva espansione urbana della città. I diversi elementi vengono riarrangiati nel percorso attraverso un sistema di simboli e segni elementari elaborati in corso d'opera da Pikionis e i suoi studenti di architettura in collaborazione con le maestranze locali coinvolte nel lavoro. Il progetto viene sviluppato infatti per la maggior parte in situ, spesso in assenza di un disegno preliminare, decidendo mano a mano la forma generale dei percorsi e adattando ogni particolare alle caratteristiche morfologiche del paesaggio (Kehagias, pubblicazione online).



Dimitris Pikionis mentre lavora al sito della chiesa Dimitrios Loumbardiaris, 1954-58, Archivio Agni Pikioni, © Dimitris Pikionis A.M.K.E., Atene.

Il padiglione adiacente alla chiesa di Dimitris Loumbardiaris, pensato per offrire ristoro a chi cammina, viene costruito con una specie di pino locale ed è sviluppato come un tempio giapponese dove il pavimento sopraelevato poggia su grandi massi, un richiamo indiretto alla struttura del Partenone, il cui stilobate è dedotto direttamente dalle rocce dell'Acropoli, creando una forte continuità tra edificio e paesaggio.

Proprio quest'area viene usata da "documenta" ad Atene come sede espositiva, invitando il visitatore della mostra ad attraversare almeno in parte i percorsi sviluppati dall'architetto al fine di avere un'esperienza diretta e sensibile del luogo. In loco è possibile osservare i collage dell'artista Elisabeth Wild, ospitata nella parte interna della struttura, e le tele di Vivian Suter, che lascerà le sue grandi opere astratte all'aperto, nella corte del padiglione, per tutta la durata dell'esposizione.

Per comprendere l'operazione messa in atto da "documenta 14" e le ragioni della presenza di Pikionis fra Kassel e Atene come rappresentante di una cultura greca riscoperta dal suo stesso popolo, bisogna dunque tenere conto del ruolo giocato dall'architetto nella riattivazione del passato nazionale, in aperta contrapposizione con l'ideologia guida del secolo precedente e in evidente contrasto con la metodologia utilizzata da Leo von Klenze nel recupero del sito dell'Acropoli. Attraverso la scelta dei materiali, frammentari e molteplici, e le tecniche di costruzione tradizionali impiegate, Pikionis riesce a integrare tracce antiche in nuovi sistemi di segni, adottando una metodologia che potrebbe essere definita quasi anti-archeologica (Loukaki 1997). Per mezzo di interpretazioni talvolta molto personali egli apre un dialogo autentico fra antico, vernacolare e neoclassico riuscendo a restituire quel continuum storico

complesso che viene negato con l'operazione di statica monumentalizzazione di cento anni prima. Camminando lungo i sentieri che si dipanano fra l'Acropoli e il Filopappo confondendosi a tratti con le rovine del paesaggio circostante, si percepisce una forte dialettica fra il passato e il presente del territorio garantita dalla funzione attiva dei frammenti, che scandiscono il ritmo della visita offrendo un'esperienza autenticamente narrativa.

Per concludere, dunque, è importante rimarcare come il grande merito di Pikionis sia quello di parlare dell'identità stratificata del suo paese attraverso l'impiego di tracce materiali in grado di evocare temporalità multiple e dinamiche, "suscitando significati che non derivino dalla sterile imitazione di forme antiche, ma che nascano dall'intreccio di miti, ragioni originarie e contemporaneità" (Ferlenga 2013).



da sx: Dimitris Pikionis, serie *Inspired by Attica* (1930-1950), inchiostro su carta.

©2018 Benaki Museum-Modern Greek Architecture Archives.

Dimitris Pikionis, *Acropoli - Filopappo*, due disegni preliminari per lo sviluppo dei sentieri verso l'Acropoli, 1954-1957.

©2018 Benaki Museum-Modern Greek Architecture Archives.

Riferimenti bibliografici

Antonas 2015

A. Antonas, *The Construction of Southern Ruins, or Instructions for Dealing with Debt*, in *South as a State of Mind* #6 [documenta 14 #1] 2015.

Bastéa 1997

E. Bastéa, *Forging a national image: building Modern Athens*, in E. Pavlides and S. Buck Sutton (eds.), *Constructed Meaning: Form and Process in Greek architecture*, Minneapolis 1995.

Ferlenga 2013

A. Ferlenga, *Imparare dalle rovine*, "La Rivista di Engramma", 110 (ottobre 2013).

Hamilakis 2014

Y. Hamilakis, *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford 2014.

Loukaki 1997

A. Loukaki, *Whose Genius Loci? Contrasting Interpretations of the "Sacred Rock of the Athenian Acropolis"*, *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 87, n. 2, Washington 1997, 306-329.

Kehagias online

N. Kehagias, *Paving a Greek Path to a Western Monument*.

Roelstraete 2017

D. Roelstraete, *Where and When, do German-Greek relations begin?*, in Q. Latimer, A. Szymczyk (eds.), *The documenta 14 Reader*, Munich, London, New York 2017.

Szymczyk 2017

A. Szymczyk, *Iterability and Otherness. Learning and working from Athens*, in Q. Latimer, A. Szymczyk (eds.), *The documenta 14 Reader*, Munich, London, New York 2017.

Theocharopoulou 2010

I. Theocharopoulou, *Nature and the people The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture*, in J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.), *Modern architecture and the mediterranean*, New York 2010.

Hamilakis 2014

Y. Hamilakis, *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford 2014.

English abstract

In 2017, "documenta 14" took place both in Kassel and Athens, an exceptional edition compared to the previous ones that see the German city the only venue for the exhibition. The reason for this choice arose from the complex relations, politically and economically speaking, between Germany and Greece. The idealized views of the Parthenon, hosted in the rooms of Kassel's Neue Gallerie, are juxtaposed to a series of sketches by Dimitris Pikionis, who in the 1930s drew the Philopappus hill through a system of symbolic and abstract signs, together with several archive photos related to the construction of the stone paths designed by the Greek architect between 1954 and 1958. Pikionis developed an architecture aware of the climatic and cultural specificities of the place, that drew inspiration from vernacular architectural elements and construction techniques and stylistically referred to classical culture, as the Byzantine one, absorbing the stylistic imprint of northern Greece and opening up to oriental influences. Pikionis, unlike his predecessors, managed to create a multiple narration of the Acropolis landscape, restoring its stratified and multiple historical identity, a national identity that takes into account the long experience of Byzantium and transforms the Greek myth imposed by German domination into a more authentic, indigenous, Hellenism.

Un'invenzione tipologica del Nord Europa

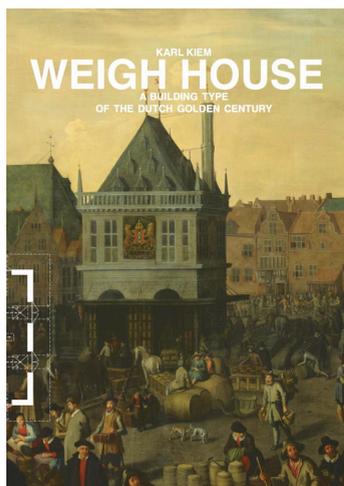
Recensione al volume *Weigh House. A building type of the Dutch Golden Century* di Karl Kiem (2018)

Giacomo Calandra di Roccolino

La parola tipo non presenta tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello [...]. Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il tipo è, per lo contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomiglieranno punto tra loro.

Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo.

Quatremère de Quincy



La copertina del libro con un dettaglio della Weigh-House di Amsterdam in un quadro di A. van Nieuwlandt del 1633.

Nel volume *Weigh House. A building type of the Dutch Golden Century*, di recente pubblicato in lingua inglese dalla University Press (UNIVERSI) dell'Università di Siegen in Germania, Karl Kiem sembra partire da questa celeberrima definizione di Quatremère, per applicarla a un tipo architettonico del tutto originale, sviluppatosi nei Paesi Bassi settentrionali tra XVII e XVIII secolo: gli edifici per la pesa pubblica.

Il libro, già pubblicato in tedesco nel 2009, si basa su uno studio pluriennale condotto 'sul campo' dall'autore con l'aiuto dei suoi studenti, da un lato attraverso la ricerca storica e d'archivio, dall'altro grazie all'osservazione e al rilievo architettonico

degli edifici ancora esistenti o alla ricostruzione grafica di quelli modificati o distrutti.

L'interesse del lavoro non risiede soltanto nel censimento sistematico e nell'analisi puntuale delle caratteristiche dei più rilevanti edifici per la pesa realizzati in Olanda e nella regione della Frisia, ma soprattutto nell'analisi del ruolo urbano e sociale di queste particolare infrastrutture di uso pubblico.

Kiem dimostra come la particolare struttura sociale dei Paesi Bassi durante il cosiddetto "secolo d'oro", abbia favorito forme di espressione artistica e architettonica aperte alla sperimentazione. Come suggerito nel testo, gli edifici per la pesa – le cui soluzioni compositive risultano in molti casi contaminate da altre funzioni urbane, soprattutto legate al commercio – stanno all'architettura, come le opere di Rembradt o Vermeer stanno alla pittura.

Oltre a trattare in dettaglio un limitato numero di edifici nati con diverse funzioni e associati, a partire dall'ultimo quarto del XVI secolo, ad altri edifici di interesse pubblico, Kiem compie un'ulteriore distinzione tipologica tra gli edifici dedicati in modo monofunzionale alla pesa delle merci. Di particolare interesse risultano le Weigh Houses di Leeuwarden e di Haarlem, vero e proprio prototipo per il tipo monumentale a torre (1598).

Ampio spazio nella trattazione è dedicato anche agli aspetti costruttivi e tecnici. Del tutto particolare risulta infatti il sistema adottato per il fissaggio dei pesanti argani e bilancieri in legno, molti dei quali erano progettati per essere portati all'esterno dagli edifici, pur rimanendo fissati alla carpenteria lignea della costruzione. Quasi tutte le Weigh Houses considerate, così come i più rilevanti strumenti di misurazione sopravvissuti, sono rappresentati minuziosamente nei ridisegni a china dell'autore.

Il volume offre dunque una documentazione completa e inedita di una vera e propria 'invenzione tipologica' del Nord Europa che, pur avendo avuto dei modelli nei luoghi dedicati alla stessa funzione nell'Europa del

Medioevo (trattati dall'autore nell'ultima parte del lavoro), ha sviluppato caratteri propri e unici solo nei Paesi Bassi.

Il grande interesse suscitato nella comunità scientifica dei paesi di lingua tedesca in seguito alla prima edizione ha convinto l'autore della necessità di offrire, attraverso la traduzione inglese, una diffusione ancora maggiore di un libro, che può divenire senz'altro un modello per un approccio all'architettura improntato al suo studio tipologico.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • novembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
ottobre **2018**
159 • Pikionis ri-costruttore

Editoriale

Giacomo Calandra di Roccolino, Anna Ghiraldini

Fertili lasciti

Alberto Ferlenga

“L'anima mia è pietra fra le pietre”

Monica Centanni

Indizi di attualità nell'architettura disegnata di Dimitris Pikionis

Fernanda De Maio

From vernacular language to vernacular architecture

Nikos Magouliotis

Pikionis' unattainable wish

Kostas Tsiambaos

Classico e Indigeno

Bianca Maria Fasiolo

Un'invenzione tipologica del Nordeuropa

Giacomo Calandra di Roccolino