

Fra Mediterraneo e Giappone. Suggestioni nipponiche nel Parco Filothei di Dimitri Pikionis, Atene, 1961-1964

Andrea Innocenzo Volpe

Abstract: In the later stages of his career, Dimitris Pikionis embraced a new commission, that of crafting a children's park. This endeavour provided him with an opportunity to revisit and expand upon the thematic elements he had skilfully employed in his design for the Acropolis. The Filothei park emerged as an embodiment of an analogous Arcadia, a realm where the interplay between nature and architecture remained intricately intertwined. Pikionis's design sought to recapture a sense of unity that had been gradually eroded by the distractions of modernity. By integrating his signature Doric archaisms, he achieved a striking manifestation of the primaeval hut – a symbolically powerful element that transcends time and evokes the essence of human habitation in its most primitive form. Pikionis's notion of an imagined Japan, depicted through a Mediterranean lens, further expanded the park's significance.

Keywords: Classical Architecture, Japanese Architecture, Vernacular Architecture, Traditional Architecture, Pikionis

In modo analogo anche io non mi nutro di ricordi incorporei e astratti; anzi morirei di fame se dovessi aspettare che, dalla massa informe di torbidi piaceri e dolori del corpo, la mente arrivi a distillare un pensiero immateriale e purissimo. Se chiudo gli occhi per rivedere, ascoltare di nuovo, odorare e toccare un paese che ho visitato, la mia carne sussulta di gioia, come quando mi ritrovo accanto a una persona amata. Il ricordo irrompe vivido, riaccesso dai cinque tentacoli affamati del mio corpo. [...] Tutti i paesi da allora li ho conosciuti attraverso il tatto. I ricordi li sento formicolare non nella testa, ma sulla punta delle dita e su tutta l'epidermide. E adesso che riporto alla mente il Giappone, le mani tremano come quando sfiori il seno della donna amata.

(Nikos Kazantzakis, 2023, 13-16)

Il 20 febbraio 1935 come un nuovo Odisseo,¹ Nikos Kazantzakis salpa da Atene a bordo del cargo *Kashima Maru* alla volta di Cina e Giappone. Lo scrittore e

¹ «La patria mi stava stretta, sentivo oltre le sue rive altre patrie dagli occhi ridenti, altre anime carnose, tristezze e gioie di ogni sorta, fratelli e sorelle, che sedute sulle rive aspettavano il mio ritorno! Che tu sia benedetta, vita, per non essere rimasta fedele a un solo matrimonio,

poeta, dopo aver studiato alla *Sorbonne* e viaggiato a lungo in Europa, finalmente può vedere con i suoi occhi e col suo cuore quell'Oriente sognato e immaginato già dagli anni Venti. È infatti durante un soggiorno a Vienna nel 1922 che Kazantzakis comincia a pensare a una tragedia intitolata *Buddha*, pubblicata poi solo nel 1956 dopo molti ripensamenti, varianti e persino la stesura di una sceneggiatura per un film dedicato alla figura del «Risvegliato». Kazantzakis, una volta tornato in patria dall'Estremo Oriente fra il giugno e l'ottobre del medesimo anno, non tarderà ad informare i lettori del quotidiano *Akropolis* con una serie di articoli sulle impressioni di viaggio raccolte in quei paesi lontani, poi riunite nel 1938 nel volume edito da Pyros Taxideuontas: *Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία – Κίνα* (In viaggio: Giappone-Cina).²

In quelle pagine lo scrittore compara l'attitudine dei compagni di viaggio giapponesi all'austerità degli spartani, mentre l'arrivo nell'arcipelago del Sol Levante è paragonato alla nascita di Afrodite da un mare che per colori e profumi è del tutto simile al Mediterraneo. E simili all'arcipelago greco sono le isole che popolano il mar interno del Giappone dove i pescatori cantano e ridono esattamente come i loro fratelli greci quando tirano su le reti o le riparano al tramonto, una volta rientrati in porto.

Anche la nascita delle due arti sorelle, tragedia e commedia nel teatro *nō*, è descritta da Kazantzakis sul filo dell'analogia; il Giappone ha infatti avuto i suoi Eschilo e Sofocle: Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) e Zeami Motokiyo (1363 circa-1443 circa), padre e figlio, vissuti fra il XIV e XV secolo.

C'è stato uno sviluppo graduale, analogo a quello delle arti sorelle greche: dapprima gli attori non potevano recitare le parti degli Dei. La commedia invece serviva per alleggerire le azioni più drammatiche e come nell'antica Grecia, le rappresentazioni potevano durare intere giornate e possibilmente andavano avanti anche a notte. Come i cristiani celebravano la passione di Cristo per tutta la notte e i Greci i riti dionisiaci, così succede per i buddhisti che celebrano l'illuminazione di Buddha. Perché Buddha, Cristo e Dionisio sono un'unica entità, l'eterno uomo che sempre soffre (Nikos Kazantzakis, 2023, 156-57).

Non è difficile immaginare Dimitri Pikionis fra i lettori di queste esotiche cronache. Già con il progetto del teatro all'aperto per l'attrice Marika Kotopouli (1933) realizzato ad Atene, l'architetto fa diretta menzione di influenze nipponiche,³ su-

come una donniciola; è buono il pane del viaggio e l'esilio è miele, per un istante eri felice, godevi ogni tuo amore, ma presto soffocavi, e a ogni amante dicevi addio. Anima, la tua patria è sempre stata il viaggio! La virtù più fertile al mondo, la santa infedeltà, seguì fedele tra risa e pianti, e più in alto salì!» (Kazantzakis 2020, 513).

² Cfr. Poulakidas, Andreas K. 1991. «Kazantzakis's The Rock Garden: Japan China Revisited», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 45:3, 183-96, DOI: 10.1080/00397709.1991.10733746

³ «Il teatro all'aperto (non più esistente) ricorda le strutture mobili costruite in Giappone per rappresentare il teatro *Kabuki*, nell'ambito di fiere o di celebrazioni. È Pikionis stesso a far cenno a un'ispirazione giapponese che compare qui per la prima volta sotto la probabile influenza di temi teatrali o letterari e che diverrà in seguito un riferimento ricorrente nei suoi progetti, uno dei fiumi sotterranei che percorrono la sua arte.» (Ferlenga, 1999, 56). Nella

blimate nelle ali laterali della scena tripartita, dove compaiono – a guisa di sipari – paraventi scorrevoli simili agli *shōji* delle case tradizionali giapponesi.

Nel 1903 terminai il ginnasio. Dovevo scegliere una professione. Avevo la possibilità di andare nelle Indie, presso una sorella di mia madre. Là avrei conosciuto l'arte e la filosofia di una delle più grandi civiltà del mondo. Ma mi lasciai sfuggire questa rara opportunità: come molte altre volte anche allora qualcosa mi trattenne dal prendere la via giusta (Dimitri Pikionis in Ferlenga, 1999, 30).

La via percorsa da Pikionis dopo la laurea in ingegneria conseguita al Politecnico di Atene fu, come sappiamo, ben diversa. Dotato di un precoce talento per il disegno, divenuto uno dei primi allievi del celebre Konstantinos Parthenis (1906), Pikionis si trasferì a Monaco di Baviera nel 1908 per studiare pittura; è qui che incontra il suo vecchio compagno di scorribande artistiche, quel Giorgio de Chirico all'epoca in procinto di partire per l'Italia per studiare i misteri della luce e delle ombre del Bel Paese. Trasferitosi a Parigi per meglio studiare l'amato Cézanne, Pikionis comprende come la strada per aver successo in arte sia lunga e irta d'ostacoli e soprattutto divergente rispetto alle sue possibilità economiche.

Tornato ai libri di storia dell'architettura e di scienza delle costruzioni, dopo un lungo tirocinio presso lo studio Chiffot, Pikionis si sente ora pronto per la professione e per il ritorno in patria, non prima che il caso gli regali ancora un incontro con de Chirico: Böcklin come primo pittore metafisico, Nietzsche e l'Eterno Ritorno, l'enigmatica cosmologia di Eraclito, l'importanza dei simboli e dei presagi degli antichi. I due vecchi amici elencano e si scambiano, nell'ultimo mese di permanenza a Parigi di Pikionis (quasi) tutti i temi che guideranno il loro futuro lavoro e le loro successive ricerche.

«Mi invitò a casa sua. Ero il primo artista a Parigi cui mostrasse i prodotti della teoria metafisica che aveva formulato e che ispirava i suoi lavori».⁴

Nell'autoritratto mostrato a Pikionis, de Chirico cita con la sua posa la celebre fotografia del 1882 di Nietzsche, mentre sulla cornice in basso si legge l'epigrafe «*Et quid amabo nisi quod aenigma est?*».

Quale disegno segreto è stato tracciato per far incontrare per così breve tempo e con così grande sublimazione poetica due giovani greci in esilio? E quale mano lo ha tracciato? Un enigma, appunto.

Come ha sottolineato Monica Centanni:

La prima testimonianza su de Chirico e il suo eros metafisico è dunque una testimonianza «greca» scritta in greco [...] de Chirico, greco come Pikionis, impara la Grecia da lontano. Dalla dimensione dell'esilio: la sola dimensione che – secondo Eraclito – garantisca «ristoro» e sospensione. La sola dimensione

relazione di progetto si legge che il teatro «è stato costruito in accordo con i principi degli antichi Greci e del teatro giapponese», cfr. Pikionis, Dimitri in Pikióni, Agni. 1994. *Dimitris Pikionis*, Atene: Bastas-Plessas Publications, vol. 1, 65.

⁴ (Ferlenga, 1999, 32) traduzione italiana di M. Centanni.

in cui sia possibile recuperare quello sguardo da lontano, che permetterà a de Chirico di inventare una nuova classicità, è la dimensione del *nòstos*: non la nostalgia [...] ma poetica del *nòstos*, un sentimento che si impara in Occidente, lontano dalla consuetudine con la classicità ellenica (Centanni, 2001, 124).

Appena sbarcato a Patrasso, Pikionis ha l'illuminazione che gli rivela il senso del suo futuro fare architettonico. Un bianco marmo giace sul suolo fangoso come una promessa. Il ritorno a casa non rappresenta più il fallimento del sogno di divenire pittore coltivato fin da bambino, ma al contrario l'apertura di un nuovo percorso.

Proprio da qui, dal ritorno ha inizio il vero viaggio di Pikionis. [...] Un percorso che, come l'Ebdomero di de Chirico, lo porta a raccogliere un repertorio d'immagini tra quel catalogo di memorie infrante che costituisce il paesaggio della Grecia dei suoi anni (Ferlenga, 1999, 9).

La sua ritrovata anima greca lo chiama alla ricostruzione dell'identità del suo paese per allineamento, giustapposizione e composizione dei pieni e soprattutto dei vuoti compresi tra frammenti e figure architettoniche auliche e vernacolari.

Un percorso di riappropriazione delle proprie radici che di fatto anticipa quello fatto da Kazantzakis e dall'amico Ángelos Sikelianós,⁵ il poeta col quale l'architetto poi collaborerà per i due sfortunati progetti per il Centro Delfico a Delphi (1934) e per il villaggio comunitario ad Aixonì (1951-1954).

Dai primissimi anni del ritorno Pikionis, avvertito delle più recenti avanguardie artistiche parigine, intraprende una personale lettura delle tradizioni costruttive popolari che lo porterà ad Egina a studiare le umili case degli isolani. È qui che scopre uno dei riferimenti che, al pari della successiva scoperta delle architetture macedoni dell'interno del paese, costituirà una delle molte pietre

⁵ Nikos Kazantzakis e Ángelos Sikelianós nel 1914 si tratterranno per quaranta giorni nei monasteri del Monte Athos vivendo una vita di asceti alla ricerca dell'anima profonda delle tradizioni e della religione nazionale. L'anno dopo, i due amici compiranno un lungo viaggio iniziatico visitando tutta la Grecia alla ricerca non solo della propria identità di artisti impegnati ma anche di antichi lemmi ed espressioni popolari da includere nella propria opera poetica e narrativa. Il tema della ricerca di una appropriata espressione linguistica per la nazione greca è (al pari della ricerca di una analoga declinazione del linguaggio architettonico nazionale) uno degli argomenti dominanti della storia – anche recente – del paese ellenico. Al neogreco (o Demotico), la lingua volgare parlata con tutte le possibili variazioni regionali dalle popolazioni dell'arcipelago, si pretendeva di opporre un ampolloso greco «puro» e classicheggiante, la cosiddetta *katharévousa*. La questione, dopo aver attraversato senza soluzione di continuità tutto il XIX secolo di pari passo con la formazione dello stato greco, nel 1911 ancora non era conclusa. Nella costituzione del 1911 fu infatti inserito un articolo che definiva la *katharévousa* come lingua ufficiale. Si dovettero attendere le riforme di Venizelos del 1917 per abolire l'insegnamento del greco antico dalle scuole elementari e la definitiva immissione del Demotico per i primi quattro anni e l'insegnamento della *katharévousa* negli ultimi due. Riforma che fu ben accolta e che facilitava l'ellenizzazione delle province recentemente annesse quali la Macedonia. Solo nel 1976, il demotico fu dichiarata la lingua ufficiale della Grecia, avendo incorporato caratteristiche della *katharévousa* e dando vita al greco moderno standard.

angolari che sostengono la sua opera. Pikionis dedicherà molti disegni alla casa dello scultore-contadino Rodakis invitando i suoi studenti a visitarla quale modello di sincera espressione del carattere greco⁶ e non solo. Il più interessante esempio di architettura spontanea tra le case di Egina assume agli occhi di Pikionis un valore non di eccezione o di *exemplum* ma di conferma di un valore più generale, trasversale. Leggiamo infatti in *ΗΛλαϊκή μας Τέχνη κι εμείς* [L'arte popolare e noi Saggio critico] pubblicato nel 1925.

Questa purezza e verità che riconosciamo nell'arte popolare presuppone una totalità dell'uomo, una totalità di vita pura e naturale. E che le verità parziali relative alla lingua, agli usi e ai costumi, in una parola a ogni espressione della vita e dell'arte del popolo, sono connesse le une con le altre e che vengono tutte dal profondo, dalla sostanza di questo insieme. E non è possibile prendere un pezzetto di questa totalità senza essere falsi. [...] Osserva la curva dell'arte antica, dell'arte bizantina, dell'arte popolare; dell'arte egizia, dell'arte gotica, dell'arte giapponese; dell'arte indiana e di quella persiana. Qual è il loro segreto? Non è conoscibile. Lo comprendi, lo percepisci, lo traduci. Lo spieghi? Sì, ma con concetti metafisici: fede, bontà, bellezza e grazia (Dimitri Pikionis in Ferlenga, 1999, 324-29).

Sin dal primo contributo teorico, Pikionis testimonia l'intenzione di vedere al di là delle specificità delle tradizioni dei singoli paesi. Sono le linee di continuità, non le differenze, quelle che comincia a scorgere e a ricercare.

Chissà se il giovane architetto greco ebbe modo di visitare a Parigi il *Musée Guimet* e la sua straordinaria collezione di pezzi dell'arte del *Gandhara*. Il remoto confine dove si spinse Alessandro il Grande e dove per secoli il regno di *Bacthria* con la sua cultura figurativa greca ed ellenistica fornì al Buddismo l'iconografia ufficiale. Là dove i sorrisi enigmatici delle statue dei *Kouros* e di Apollo si sovrappongono naturalmente a quelle del Buddha; là dove le pieghe dell'*himation* greco si confondono con quelle del *dothi* indiano come onde scolpite nelle petrose vesti del mare di statue del Risvegliato che, attraverso la Cina, arrivarono fino al Giappone.

Una pietra greca offre il bassorilievo della figura del Buddha. È il monumento funebre per Nikos Kazantzakis che Pikions traccia in uno splendido disegno; quasi un riflesso del finale dell'omonima tragedia scritta in varie stesure dal poe-

⁶ Due dei suoi discepoli, Julio Kaimi e Klaus Vrieslander, pubblicheranno nel 1934 un libro su questa architettura J. Kaimi, K. Vrieslander, *Το σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα* [La casa di Rodakis a Egina] prima edizione Atene, 1934 [seconda edizione rivista *Ακρίτας*, Athens, 1997] La fortuna della pubblicazione farà della casa di Rodakis un'icona ciclicamente riscoperta. Cfr. (Magouliotis, Nikos. 2017). Georges Candilis e Aldo Van Eyck sono fra coloro che, ripercorrendo le orme di Pikionis, assumeranno la casa di Rodakis come oggetto di affezione, e nel caso di Candilis, oggetto di un immaginario dialogo fra l'architetto e Rodakis stesso, modellato su quelli che intercorrono fra l'intellettuale alter-ego di Kazantzakis e il personaggio di Zorba, il nobile-contadino portatore di saggezza e vitalità ignote a chi vede il mondo in termini solamente logici e razionali.

ta-drammaturgo nel corso di tutta la sua vita. Il *Buddha* di Kazantzakis si chiude con la rivelazione che l'Illuminato forma col paesaggio un'indissolubile unità. La natura è sacra, e solo recuperando quotidianamente lo stupore infantile per il creato, rinnovando ogni giorno il miracolo della sua visione, che l'uomo può riconciliarsi col paesaggio di sé stesso.

Pochi mesi prima di pubblicare *Topografia estetica*,⁷ forse il suo saggio più famoso, Kazantzakis e il poeta Papatzonis escono sulla medesima rivista di avanguardia con un articolo dedicato ai giardini di pietra giapponesi visti durante quel suo primo, epico, viaggio.⁸ Articolo che sarà poi conservato da Pikionis nella sua biblioteca (assieme ad altre pubblicazioni dedicate all'arte e all'architettura giapponese) come suggello dell'amicizia col poeta.⁹

Il rimpianto per la rinuncia al possibile viaggio nelle lontane Indie; la fortuna della pubblicistica dedicata all'architettura giapponese dagli anni '30 a tutto il secondo dopoguerra; l'effettiva similitudine fra la linearità degli interni delle case tradizionali giapponesi con quelle macedoni e ottomane; il sentirsi l'ultimo erede di Bisanzio, soglia dove est e ovest si sono incontrati per secoli: una costellazione di consonanze che si riassumono nel celebre motto contenuto nelle *Note autobiografiche*.¹⁰

⁷ Cfr. Pikionis, Dimitri «Estetiki topografia» (Ferlenga, 1999, 329-331) traduzione Monica Centanni,

⁸ T. K. Papatzónis and N. Kazantzákis. 1935. *IAPONÉZIKOI KIPOI* (I giardini giapponesi), *To trito mati*, 2-3: 69-71. L'articolo descrive il famoso giardino *Zen Ryoan-ji* di Kyoto e riprende il finale del libro di Kazantzakis *Les Jardins de Rochers*, che sarà pubblicato in francese nel 1936. Dimitri Pikionis all'epoca è membro del comitato di redazione della rivista e pochi mesi dopo interesserà il dialogo poetico con una pietra, centro concettuale del suo saggio *Topografia estetica* ivi pubblicato. Cfr. Vogel Chevroulet, 2020, 32-53.

⁹ Nel catalogo dei libri presenti negli archivi della casa della figlia di Pikionis, Agni, compiuto da Ronda Quetglas risultano quattro libri dedicati all'arte giapponese che testimoniano un costante interesse per questo tema che può essere fatto risalire al 1907. E nello specifico: Binyon, Laurence. 1907. *Drawings from the Old Masters. Second Series: Sixty Photographs from Original Water-Colour Drawings by Great Japanese Artists. Mostly in the British Museum*. Londra: Gowans & Gray; Pica, Vittorio. 1907. *L'arte giapponese al Museo Chiassone di Genova*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche; von Seidlitz, Woldemar e Lemoisne, Paul-André. 1915. *Les estampes japonaises* Paris: Hachette; Sagara, Tokuzo. 1949. *Japanese Fine Arts*. Tōkyō: Japan Travel Bureau Cfr. (Quetglas, Pikionis, 2017). Nel 2018 Irène Vogel Chevroulet compie una ricerca mirata alle specifiche influenze dell'architettura giapponese nell'opera di Pikionis. Sono rinvenuti oltre ai precedenti quattro libri, l'articolo di Kazantzakis e tre libri sull'architettura tradizionale giapponese e sui suoi giardini più due riviste di architettura giapponesi: nello specifico Kishida, Hideto. 1948 [1935]. *Japanese Architecture*. Tōkyō: Tourist Library, Board of Tourist Industry; Yoshida, Tetsuro. 1935. *Das Japanische Wohnhaus*. Tübingen: Ernst Wasmuth; Yoshida, Tetsuro. 1935. *The Japanese House and Garden*. London: Architectural Press; *Shinkenichiku*, 9:1957; *Shinkenichiku*, 33:1958. Cfr. (Vogel Chevroulet, 2020, 32-53).

¹⁰ «L'Oriente e Bisanzio mi rivelarono che la creazione di una lingua simbolica astratta dalla natura e dalla materia della mimesi è la sola strada valida e spiritualmente degna di esprimere le nostre idee e le nostre concezioni della vita. Qui è sufficiente dire che mi sento "orientale"» Dimitri Pikionis, «Note autobiografiche» (Ferlenga 1999, 35) traduzione M. Centanni.

Se già il capolavoro per la sistemazione per l'area archeologica dell'Acropoli, dietro all'evidente ricostruzione di senso mediante i frammenti della perduta classicità greca, echeggia la fascinazione per le pietre dei percorsi della Villa Imperiale di Katsura, è forse con l'ultima opera che il lavoro di sintesi di Pikionis sugli archetipi trova il suo più alto epilogo.

Quando mi fu chiesto di progettare il campo giochi per bambini a Filothei, devo ammettere che molti pensieri mi passarono per la mente. Mi sembrò che la tradizione architettonica fosse fundamentalmente e inevitabilmente omogenea. [...] Tra la Frigia, la Persia e la Caria, tra la Cina e l'India c'è un'unità latente come una differenza latente. Fra l'Oriente e l'Occidente, tra il Nord e il Sud, troviamo differenze ma anche una mistica identità. Questa qualità di eternità rappresenta un fatto fondamentale. Le differenze sono immateriali, e l'essenza è data da una identità profonda e interiore (Dimitri Pikionis, in Ferlenga, 1999, 304 traduzione M. Centanni).

Nel finale della sua carriera, concluso l'insegnamento universitario, Pikionis accetta l'incarico per la progettazione di un parco per bambini in un sobborgo residenziale di Atene dove ha realizzato una delle sue architetture più note, casa Potamianos (1953-55). L'architetto riprende il tema delle pavimentazioni dalla sua opera più iconica, completata appena quattro anni prima; ma a differenza del progetto per l'Acropoli, nel parco di Filothei, Pikionis concepisce una sorta di Arcadia analoga, dove natura e architettura sono ancora avvinte nell'abbraccio che la modernità distratta non riesce più a cogliere.

Arcaicismi dorici offrono la surreale epifania della capanna primigenia riflettendosi nella mediterranea interpretazione di un Giappone da sempre sognato. I tronchi nodosi nel rustico propileo si specchiano nei pilastri lignei e squadrati del padiglione giapponese; Divinità *Shintō* e Dei dell'Olimpo, sfumano le reciproche differenze in una danza gioiosa di sguardi e intrecci vegetali; giunti lignei e decorazioni dedicate al culto del sole costruiscono una ritmica trama di ombre nel regno della luce, mentre relitti di barche consentono ai giovani di giocare col mito di Ulisse. Il parco diviene così il campo per un gioco di costruzioni di un maturo bambino che si diverte a decorare, a infiocchettare, come ricorda Hassan Fathy in visita al cantiere¹¹.

L'architetto-bambino può così sperimentare, improvvisare e inventare soluzioni per far giocare i suoi simili, più giovani solo anagraficamente. Imperfezioni e dettagli studiatissimi. Una sinfonia di contrappunti, accordi e opposizioni

¹¹ «Ogni volta che mi capita di essere a Filothei e vedo Pikionis al lavoro, egli mi trasmette la sensazione che l'architettura non sia quella grotta di argilla che io conosco, ma che appartenga al mondo della natura e dell'uomo. Ci andai ieri pomeriggio e lui era sulle impalcature del cancello che metteva un fiocco sul tetto, disponendolo con grande delicatezza e con l'operai accanto con la forbice; mi diede l'impressione di aver dedicato tutta la sua attenzione alla forma del cancello, che stava, come dire, mettendo a punto con una decorazione ufficiale. Come sai, lui non costruisce come noi. Pikionis vuole che anche i dettagli più piccoli lavorino insieme» Fathy, Hassan (Ferlenga, 1999, 35) e in (Ferlenga, 1996, 52-69).

che si dispone su una pianta solo apparentemente casuale. Il controllo geometrico delle visuali, modellato sulle teorie degli angoli visivi, che contraddistinguono il lavoro del suo allievo Doxiadis, è infatti il medesimo che governa la *dispositio* dei frammenti del più celebre parco archeologico ma con una sola strategica differenza: con il «parco analogico» di Filothei, lineare Acropoli in miniatura, Pikonis – come un atleta di una staffetta olimpica – consegna idealmente alle generazioni più giovani un messaggio potentissimo. L'architettura è un gioco: di simboli, di analogie, di memorie, di nostalgie e di intime relazioni col paesaggio; con i paesaggi dell'anima umana. Un gioco, certo; serissimo.

Ritorno a Filothei:

Le foto di Yiagos Athanassopoulos ci fanno vedere le condizioni del parco oggi: Chiuso e in parte vandalizzato. I giochi progettati da Pikonis rotti; la capanna primigenia coperta di stuoie: assente. Il laghetto, un Mediterraneo in miniatura modellato sullo stagno della Villa di Katsura: prosciugato. Resistono le pavimentazioni, il recinto di pietre e i due attori protagonisti: i propilei-gioiattolo e il padiglione giapponese, impegnati nell'eterno colloquio fra il dionisiaco e l'apollineo, mentre attorno la vegetazione spontanea cresce e ricopre tutto, donando alla visita un coté da rovina piranesiana. Mancanza di soldi, o forse divergenze con gli eredi su come restaurare il parco; o forse tutt'e due le cose assieme. Ma nonostante il silenzio, l'incuria e l'assenza dei gioiosi suoni dell'infanzia, la vita delle forme continua. Ma per quanto ancora?

Bibliografia

- Centanni, Monica. 2001. "‘Pictor classicus sum’: il ritorno e l'enigma La prima testimonianza del termine ‘metafisica’ nell'incontro a Parigi tra Giorgio De Chirico e Dimitri Pikionis." *La rivista di Engramma* 5: 8-124.
- Ferlenga, Alberto. 1999. *Dimitri Pikionis 1887-1968*. Milano: Electa
- Ferlenga, Alberto 1996. "Recinti della Visione." *Casabella*, 638: 52-69.
- Kazantzakis, Nikos. 2020. *Odissea*. Traduzione Nicola Crocetti. Milano: Crocetti Editore
- Kazantzakis, Nikos. 2023. *Viaggi in Giappone e Cina*. Traduzione Gilda Tentorio. Milano: Crocetti Editore [prima edizione in inglese: Kazantzakis, Nikos. 1963. *Japan, China*. Translated by G. C. Pappageotes. New York: Simon & Schuster.
- Magouliotis, Nikos. 2017. "Self-doubting intellectuals and primitive alter-egos The life and times of Zorba and Rodakis in the island of Aegina, Greece." *Cartha, The Text Issue* I, 06 <https://www.carthamagazine.com/issue/2-1/> (30/07/2023).
- Quetglas Aragay, Ronda e Pikióni Agni. 2017. *Katálogos Biblíon Tou D. Pikióni – Bibliothíkes Oikías Pikióni*. Atene: Ioúnios.
- Poulakidas, Andreas K. 1991. "Kazantzakis's The Rock Garden: Japan China Revisited», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 45:3, 183-96, DOI: 10.1080/00397709.1991.10733746
- Pikióni, Agni. 1994. *Dimitris Pikionis*, Atene: Bastas-Plessas Publications, vol. 1, 65.
- Vogel Chevroulet, Irène. 2020. "The paths of gods and architects From Japan to the Acropolis: the landscapes of Dimitris Pikionis." *JoLA Journal of Landscape Architecture* 15 (1), 32-53, DOI: 10.1080/18626033.2020.1792653 (30/07/2023).



Figura 1 – I rustici propilei del parco Filothei, dove si incontrano la Grecia arcaica e l'architettura Shinto. Foto © Yiagos Athanassopoulos.



Figura 2 – Dettaglio del nodo strutturale del tetto: stuoie giapponesi decorano l'intradosso del tetto. Foto © Yiagos Athanassopoulos.



Figura 3 – Il padiglione giapponese e la piazza di pietra con le pietre di «Katsura». Foto © Yiagos Athanassopoulos.



Figura 4 – La porta d'ingresso secondaria come ricostruzione di una Grecia arcaica nelle sue attuali condizioni. Il parco di Filothei è ancora chiuso al pubblico in attesa di restauri urgenti. Foto © Yiagos Athanassopoulos.