

Towards the end of his career, Pikionis accepted the commission for designing a children playground, in which he returned to the themes of the project for the Arcopolis. The Filothei playground is a sort of analogous Arcadia, where nature and architecture are still caught in an embrace which a distracted modernity is no longer capable of grasping. Doric archaisms offer the surreal epiphany of the primitive hut and are reflected in the Mediterranean interpretation of a Japan dreamed of and imagined as close by and necessary.

Dimitri Pikionis

Fra dorico arcaico e Giappone: il parco giochi di Filothei ad Atene Between archaic Doric and Japan: the Filothei playground in Athens

Andrea Volpe

Né mi nutro di ricordi astratti e senza carne. Se mi aspettassi che la mia mente distillasse da una torbida schiera di gioie e amarezze corporee un pensiero immateriale e cristallino, morirei di fame. Quando chiudo gli occhi per godermi di nuovo un paese, i miei cinque sensi, i tentacoli della bocca del mio corpo, si avventano su di esso...

Tutti i paesi che ho conosciuto da allora li ho conosciuti con il tatto. Sento i miei ricordi formicolare, non nella mia testa, ma nei miei polpastrelli e in tutta la mia pelle.

E quando riporto alla mente il Giappone, le mie mani tremano come se toccassero il seno di una donna amata (9-11).

Nikos Kazantzakis, Japan, China, 1963

Il 20 febbraio 1935 come un nuovo Odisseo¹, Nikos Kazantzakis salpa da Atene a bordo del cargo Kasima Maru alla volta di Cina e Giappone. Lo scrittore e 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: Iaponia Kina*².

Nor do I feed myself on memories abstract and without flesh. If I should wait for my mind to distill an intangible and crystalline thought from a turbid multitude of bodily joys and woes, I would die of starvation.

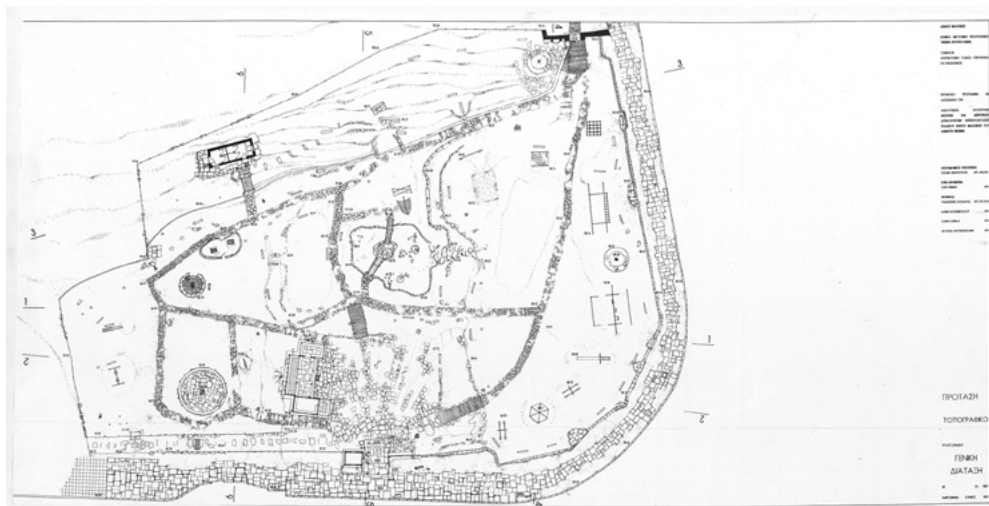
When I close my eyes to enjoy a village once again, my five senses, the tentacles of my mouth and of my body, take off on it...

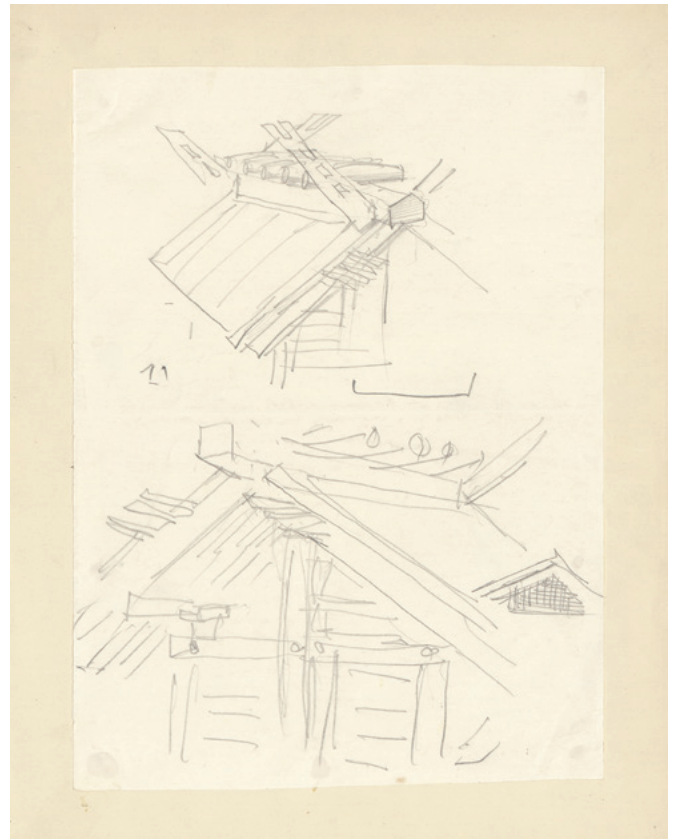
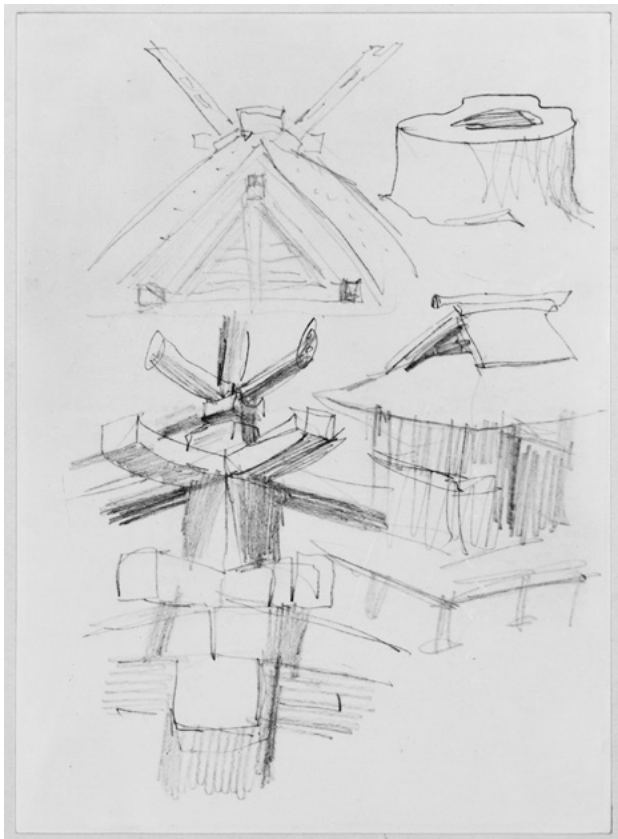
All the countries I have seen since then I have known through the sense of touch. I feel my memories crawling, not in my head, but in my fingertips and throughout my skin.

And when I bring Japan back to my mind, my hands tremble as if they were touching the breast of a loved woman (9-11).

Nikos Kazantzakis, Japan, China, 1963

Like a new Odysseus¹, on February 20, 1935, Nikos Kazantzakis set sail from Athens aboard the cargo ship Kasima Maru on a journey to China and Japan. The writer and poet, after having studied at the Sorbonne and travelled throughout Europe, finally got to see with his own eyes and heart that Orient which he had dreamed of and imagined since the Twenties. It is, in fact, during a stay in Vienna in 1922, that Kazantzakis began to think of writing a tragedy entitled *Buddha*, which would finally be published only in 1956 after many revisions, variations and even the drafting of a script for a film devoted to the figure of the 'Awakened'. However, upon returning to Greece from the Far East, Kazantzakis wrote a series of articles for the daily "Akropolis", in which he gave an account to his readers of the impressions from his journey to those faraway countries. The articles were later collected, in 1938, in a volume entitled *Taxideuontas: Iaponia Kina*², published by Pyros.





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 simile 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 Noh, è descritta da Kazantzakis sul filo dell'analogia; il Giappone ha infatti avuto i suoi Eschilo e Sofocle: Kiyotsugu Kan'ami e Zeami Motokiyo, padre e figlio, ambedue vissuti nel XIV 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 soffre³.

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 realizzato ad Atene nel 1933, l'architetto fa diretta menzione di influenze nipponiche⁴, sublimate nelle ali laterali della scena tripartita, dove compaiono – a guisa di sipari – paraventi scorrevoli simili agli *shoji* 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

In those pages, the writer compared the attitude of his fellow Japanese travelers to the austerity of the Spartans, while the arrival to the archipelago of the Rising Sun is compared to the birth of Aphrodite from a sea that is quite similar to the Mediterranean, in colour and scent. Also similar to the Greek archipelago are the islands scattered throughout Japan's inland sea, where fishermen sing and laugh exactly as their Greek brethren when they pull up their nets or repair them at sunset once they have returned to port. The rise of the two sister arts, tragedy and comedy, in Noh theater, is also described by Kazantzakis in terms of analogy; in fact, Japan had its own Aeschylus and Sophocles: Kiyotsugu Kan'ami and Zeami Motokiyo, father and son, both of whom lived in the 14th century. There was a gradual development, similar to that of their Greek sister arts: at first actors could not play the parts of the gods. Comedy instead served the purpose of bringing some light relief from the more dramatic action, and as in ancient Greece, performances could last for entire days and possibly continued throughout the night. Just as Christians celebrated the passion of Christ all through the night and the Greeks the Dionysian rites, so do Buddhists celebrate Buddha's enlightenment. Because Buddha, Christ and Dionysius are one entity, the eternal man who always suffers³.

It is not difficult to imagine Dimitri Pikionis among the readers of these exotic chronicles. Already with his project for the open-air theatre built in Athens in 1933 for the actress Marika Kotopouli, the artist referred to Japanese influences⁴, sublimated in the wings of the three-part stage, where sliding screens similar to the *shoji* of traditional Japanese houses are used instead of curtains.

I finished high school in 1903. I had to choose a profession. I had the opportunity of going to India, where one of my mother's sisters lived. There I would have learned about the art and philosophy of one of the



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 giusta⁵.

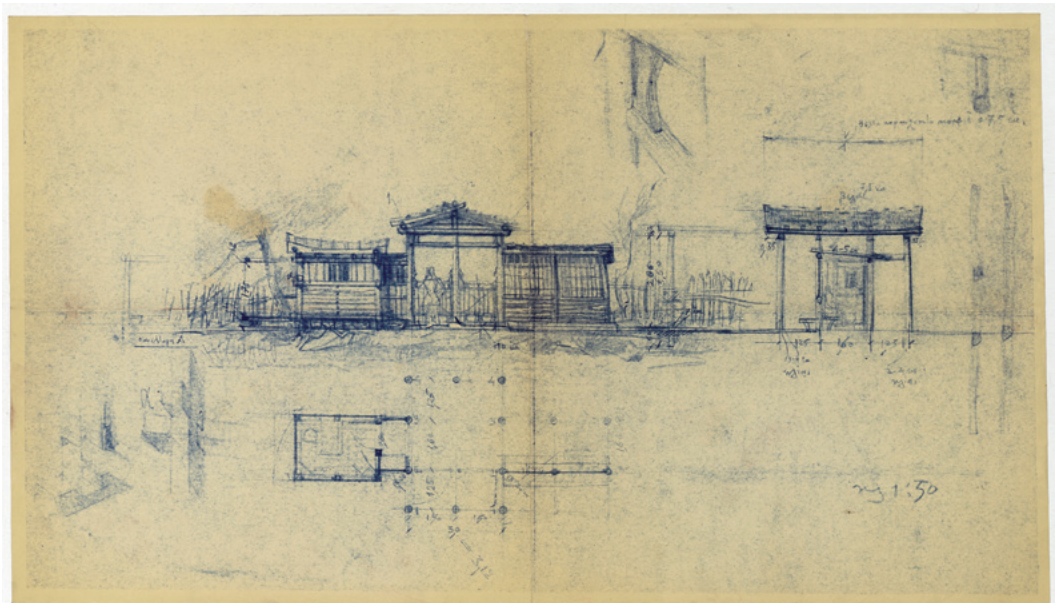
La via percorsa da Pikionis dopo la laurea in ingegneria conseguita al Politecnico di Atene fu, come sappiamo, ben diversa. Dotato di un precoce talento per il disegno, divenuto uno dei primi allievi del celebre Konstantinos Parthenis, Pikionis si trasferì a Monaco di Baviera nel 1908 per studiare pittura; 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 Chiffhot, 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»⁶. 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

world's greatest civilisations. But I let this rare opportunity pass me by: as at many other times, also then something kept me from following the right path⁵.

The path taken by Pikionis after graduating in engineering from the Athens Polytechnic was, as we know, quite different. Gifted with a precocious talent for drawing and having become one of the first pupils of the renowned artist Konstantinos Parthenis, Pikionis moved to Munich in 1908 to study painting; it was there that he met his old companion in artistic sallies, Giorgio de Chirico, who was about to leave for Italy to study the mysteries of the lights and shadows of the Bel Paese. Having moved to Paris to better study the admired Cézanne, Pikionis understood how the road to success in art is long and fraught with obstacles and above all incompatible with his economic possibilities. Returning to his books on the history of architecture and building science, and after a long internship at the Chiffhot studio, Pikionis finally felt ready for returning to his homeland and embarking in his profession, not before, however, yet another chance encounter with de Chirico: Böcklin as the first metaphysical painter, Nietzsche and the Eternal Return, the enigmatic cosmology of Heraclitus, the importance of the symbols and omens of the ancients. The two old friends discuss together, during Pikionis' last month in Paris (almost) all the themes which would guide their future work and research. "He invited me to his house. I was the first artist in Paris to whom he showed the products of the metaphysical theory that he had developed and which inspired his work"⁶. In the self-portrait that he showed Pikionis, de Chirico alludes with his famous pose to the well-known 1882 photograph of Nietzsche, while the bottom of the frame bears the following inscription: "Et quid amabo nisi quod aenigma est?".

What secret design was drawn to bring together for such a short time and with such great poetic sublimation the two young Greeks



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 – garantisce 'ristoro' e sospensione. La sola dimensione in cui sia possibile recuperare quello sguardo da lontano, che permetterà a de Chirico di inventare una nuova classicità, è la dimensione del *nóstos*: non la nostalgia [...] ma poetica del *nóstos*, un sentimento che si impara in Occidente, lontano dalla consuetudine con la classicità ellenica⁷. 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 anni⁸. 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 Sikelianós⁹, 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 Aixonis (1951-54).

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 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 greco¹⁰ 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 *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? Si ma con concetti metafisici: fede, bontà, bellezza e grazia¹¹.

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

in exile? And whose hand was it that drew it? An enigma, indeed. As Monica Centanni has pointed out:

The first reference to de Chirico and his metaphysical eros is thus a 'Greek' testimony written in Greek [...] de Chirico, a Greek like Pikionis, learns about Greece from afar. From the dimension of exile: the only dimension that – according to Heraclitus – ensures 'relief' and suspension. The only dimension in which it is possible to recover that gaze from afar, which will allow de Chirico to invent a new classicism, is the dimension of *nóstos*: not nostalgia [...] but the poetics of *nóstos*, a feeling that is learned in the West, far from the tradition of Hellenic classicism⁷.

Soon after landing in Patras, Pikionis receives the illumination that would reveal to him the sense of his future as an architect. A white piece of marble lies in the muddy ground like a promise. The return home is no longer the failure of the childhood dream to become a painter, but rather the beginning of a new path.

It precisely from this return, that Pikionis' true journey began. [...] A path which, like de Chirico's Hebdomeros, would lead him to collect a repertoire of images from that catalogue of broken memories that constitutes the landscape of Greece and of his life⁸.

His recovered Greek soul called him to the reconstruction of the identity of his country through a process of alligning, juxtaposition and composition of solids, and especially of voids, found among architectural fragments and figures, both refined and vernacular. A path of re-appropriation of his own roots which, in fact, preceded those undertaken by Kazantzakis and by his friend Ángelos Sikelianós⁹, the poet with whom Pikionis would collaborate in two unfortunate projects for the Delphic Centre in Delphi (1934) and for the communal village in Aixonis (1951-54).

Since the early years of his return Pikionis, aware of the latest artistic avant-garde movements in Paris, embarked on a personal interpretation of popular building traditions which took him to Egina to study the humble houses of the islanders. It is there that he would come across one of the references that, like his later discovery of Macedonian architecture in the interior of the country, will become one of the many cornerstones of his work. Pikionis would devote many drawings to the house of the peasant-sculptor Rodakis, inviting his students to visit and appreciate it, among other things, as being a model for the sincere expression of the Greek character¹⁰. The most interesting example of spontaneous architecture among the houses of Egina, in the eyes of Pikionis it is imbued with value not as an exception or *exemplum* but rather as the confirmation of a more general, transverse value. In his *Folk art and us*, a critical essay published in 1925, we read the following:

this purity and truth that we recognise in folk art presupposes a totality of man, a totality of pure and natural life. And that the partial truths that relate to language, customs and traditions, in a word to every expression of the life and art of the people, are connected with each other and that they all come from the depths, from the substance of this whole. And it is not possible to take a piece of this totality without falling into falsehood. [...] Observe the curves of ancient art, of Byzantine art, of folk art; of Egyptian art, of Gothic art, of Japanese art; of Indian and Persian art. What is their secret? It is unknowable. You understand it, perceive it, translate it. Do you explain it? Yes, but through metaphysical concepts: faith, goodness, beauty and grace¹¹.

Since his first theoretical contribution, Pikionis showed the intention of seeing beyond the specific traits of the individual countries. It is the continuity lines, not the differences, which he begins to both glimpse and to seek.

Who knows if the young Greek architect had the opportunity of visiting the Musée Guimet in Paris and its extraordinary collection of Gandhara art. The remote frontier reached by Alexander the Great and where for centuries the kingdom of Bactria with its Greek



Alessandro il Grande e dove per secoli il regno di Bacthria con la sua cultura figurativa greca ed ellenistica fornì al Buddhismo l'iconografia ufficiale. Là dove il sorriso enigmatico 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 Pikionis traccia in uno splendido disegno; quasi un riflesso del finale dell'omonima tragedia scritta in varie stesure dal poeta-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*¹², 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, viaggio¹³. 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 poeta¹⁴.

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*¹⁵.

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 fascina 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 fondamentalmente 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 interiore¹⁶.

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 Shinto e dei dell'Olimpo,

and Hellenic figurative culture provided Buddhism with its official iconography. Where the enigmatic smiles of the statues of Kouros and Apollo are naturally transferred to those of the Buddha; where the folds of the Greek *himation* blend with those of the Indian *dothi* as waves sculpted onto the stone robes of the myriad statues of the Awakened who, through China, arrived as far as Japan.

A Greek stone presents a bas-relief of the figure of the Buddha. It is the funeral monument for Nikos Kazantzakis which Pikionis traces in a splendid drawing; almost a reflection of the ending of the tragedy of the same name of which the poet-dramatist prepared various drafts throughout his life. Kazantzakis' *Buddha* ends with the revelation that the Enlightened One forms an indissoluble unity with the landscape. Nature is sacred, and it is only by daily recovering his childlike awe before creation, by constantly renewing the miracle of its vision, that man can reconcile with his own interior landscape.

A few months before Pikionis published *Aesthetic Topography*¹², perhaps his best-known essay, Kazantzakis and the poet Papatzonis had published in that same avant-garde magazine an article devoted to the Japanese stone gardens encountered in their first, epic voyage¹³. This article would be kept by Pikionis in his library (together with other publications on Japanese art and architecture) as a token of his friendship with the poet¹⁴.

Regret for giving up on his journey to faraway India; the success of publications devoted to Japanese architecture from the Thirties to the post-World War II period; the actual similarity between the linear features of the interiors of traditional Japanese houses with those of Macedonian and Ottoman houses; the feeling of being the last heir of Byzantium, of the threshold where East and West have met for centuries: a constellation of consonances summarised in the famous motto of the *Autobiographical Notes*¹⁵.

If his masterful arrangement for the archaeological area of the Acropolis, following the obvious reconstruction of meaning by means of the fragments of the lost Greek classicism, echoes the fascination for the stones of the paths of the Imperial Villa of Katsura, it is perhaps with the last of his works that Pikionis' synthesis work on archetypes finds its most sublime epilogue.

I must admit that when I was asked to design the children's playground in Filothei, many thoughts ran through my mind. It seemed to me that the architectural tradition was fundamentally and inevitably homogeneous. [...] From Phrygia, to Persia and Caria, to China and India, there is a latent unity as well as a latent difference. Between East and West, North and South, we find differences, but also a mystical identity. This quality of eternity represents a fundamental fact. Differences are intangible, and the essence is given by a deep and interior identity¹⁶.

Towards the end of his career, having retired from teaching at the university, Pikionis accepted a commission to design a children's playground in a residential suburb of Athens, where he had created one of his best-known pieces of architecture, Potamianos House (1953-55). The architect retook the paving theme from his most iconic work, completed just four years earlier; but unlike the design for the Acropolis, for the Filothei playground Pikionis conceived a kind of analogous Arcadia where nature and architecture are still caught in an embrace which a distracted modernity is no longer capable of grasping.

Doric archaicisms offer the surreal epiphany of the primordial cabin and are reflected in the Mediterranean interpretation of a Japan for ever dreamed of. The twisted trunks in the rustic propylaeum are mirrored in the squared-off timber pillars of the Japanese pavilion; Shinto deities and Olympian gods blur their mutual differences in a joyful dance of glances and plant-like entanglements; wooden joints and decorations dedicated to the worship of the sun con-



p. 139

La pavimentazione nella parte centrale del parco, ora in stato di completo abbandono, foto di © 2022 Yiagos Athanassopoulos

Parco per bambini a Philothei, Atene, rilievo planimetrico, © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

pp. 140-141

Dimitri Pikionis, studi per dettagli costruttivi di architetture giapponesi dall'album 'Building in Wood Far East Greek tradition', © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

p. 142

Il relitto dell'imbarcazione posto al centro del parco, sullo sfondo i propilei d'ingresso con a destra il padiglione 'giapponese', © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

Dimitri Pikionis, Parco per bambini a Philothei, Atene, pianta, prospetto e sezione dei propilei, © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

p. 144

I propilei visti dal padiglione 'giapponese', © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

p. 146

Vista dei dettagli costruttivi e dell'apparato decorativo dei propilei d'ingresso, © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

p. 148

Dimitri Pikionis, Parco per bambini a Philothei, Atene, il silente dialogo fra i propilei dionisiaci e l'apollineo padiglione 'giapponese' durante i lavori di costruzione, © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

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 cantiere¹⁷. L'architetto-bambino può così sperimentare, improvvisare e inventare soluzioni per far giocare i suoi simili, più giovani solo anagraficamente. Imperfezioni e dettagli studiati. Una sinfonia di contrappunti, accordi e opposizioni 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 più celebre parco archeologico ma con una sola strategica differenza: con il 'parco analogico' di Filothei, lignea Acropoli in miniatura, Pikionis – 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 Pikionis, 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-giocattolo 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?

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, 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, segui fedele tra risa e pianti, e più in alto salì!», Nikos Kazantzakis, *Odissea*, trad. N. Crocetti, Crocetti Editore, Milano 2020, versi 951-962, Canto XVI, p. 513. Spirito inquieto, viaggiatore alla ricerca perenne di una spiritualità oscillante fra Cristo, Lenin, Buddha e Odisseo, Nikos Kazantzakis (1883-1957) affronta la riscrittura e la continuazione del mito del poema omerico con una monumentale opera di 33.333 versi decaeptasillabi suddivisi in 24 canti. L'opera, che sarà pubblicata nel 1938, dopo 14 anni di revisioni e riscritture sollevò polemiche fra gli intellettuali coevi, oltre che per il coraggio dell'autore – interpretati come un affronto ad uno dei miti nazionali – soprattutto per l'inclusione di 8000 vocaboli in parte conosciuti dall'autore, in parte desunti da quelli usati dai pescatori e contadini cretesi e greci in un infaticabile processo di collezione di lemmi popolari, letteralmente vernacolari. Noto ai più come l'autore di *Zorba il greco* e *L'ultima tentazione di Cristo* Kazantzakis fu candidato al Nobel per la letteratura per ben nove volte.

² Cfr. A.K. Poulakidas (1991), *Kazantzakis's The Rock Garden: Japan China Revisited*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», 45:3, pp. 183-196.

³ Cfr. M. Spanaki, *Japan through Greek Looking Glass: N. Kazantzakis and N. Kasdaglis*, in «Propilaya», n. 7, Hiroshima University Journal, 1995, pp. 1-10; N. Kazantzakis, *Japan, China*, trad. G.C. Pappageotes, Simon & Schuster, New York 1963.

⁴ «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». A. Ferlenga (a cura di), *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999, p. 56. Nella relazione di progetto si legge il teatro «è stato costruito in accordo con i principi degli antichi Greci e del teatro giapponese». D. Pikionis, in A. Pikióni, *Dimitris Pikionis*, Bastas-Plessas Publications, Atene 1994, Vol. 1, p. 65.

⁵ D. Pikionis, *Note autobiografiche*, in A. Ferlenga, cit., p. 30, trad. italiana di M.

struct a rhythmic web of shadows in the realm of light, while shipwrecks enable youngsters to play with the myth of Ulysses. Thus, the park becomes the field for a mature child's construction game as he has fun decorating, tying up with ribbons, as Hassan Fathy recalls from a visit to the worksite¹⁷.

The child-architect can thus experiment, improvise and invent solutions for his peers to play with, younger only in terms of age. Carefully planned imperfections and details. A symphony of counterpoints, chords and oppositions arranged in a plan that is only apparently casual. The geometrical control of the visuals, modelled on theories of visual angles, which will characterise the work of his pupil Doxiadis, is in fact the same that governs the *dispositio* of the fragments of the well-known archaeological site, with one strategic difference: with the 'analogical park' of Filothei, a miniature wooden Acropolis, Pikionis – like an Olympic relay runner – ideally delivers to the younger generations a very powerful message. Architecture is a game: of symbols, of analogies, of memories, of nostalgia and of an intimate relationship with the landscape; with the landscapes of the human soul. A very serious game, indeed.

Return to Filothei

The photographs by Yiagos Athanassopoulos show us the condition of the park today: closed and partly vandalised; the Pikionis-designed games, broken; the primordial hut covered with mats, absent; the pond, a miniature Mediterranean modeled on the pond of the Villa of Katsura, dried up. The paving has survived, as well as the stone enclosure and the two main figures: the toy-propylaeum and the Japanese pavilion, caught in an eternal conversation between the Dionysian and the Apollonian, while spontaneous vegetation grows and covers everything, giving the visit a touch of the Piranesian ruin. Lack of funding, or perhaps differences with the heirs as to how to restore the park, or perhaps a bit of both. However, despite the silence, the neglect and the absence of the joyful sounds of childhood, the life of forms goes on. Yet, for how long?

Translation by Luis Gatt

¹ «My native land seemed cribbed, for past its shores I felt other bewitching lands and other lean-fleshed souls, brothers and sisters, myriad forms of joys and sorrows that stood on their far shores and longed for me to come. May you be blessed, my life, for you disdained to stay faithful to but one marriage, like a silly girl; the bread of travel is sweet and foreign lands are honey; for a brief moment you rejoiced in each new love, but stifled soon and bade farewell to each fond lover. My soul, your voyages have been your native land! With tears and smiles you've climbed and followed faithfully the world's most fruitful virtue – holy false unfaithfulness!», Nikos Kazantzakis, *The Odyssey: A Modern Sequel*, translated into the English language by Kimon Friar, 951-962, Book XVI, p. 615, Simon & Schuster, 1958. A restless spirit, a traveler in perpetual search of a spirituality lying somewhere between Christ, Lenin, Buddha and Odysseus, Nikos Kazantzakis (1883-1957) tackled the rewriting and continuation of the Homeric poem with a monumental work of 33,333 decaheptasyllabic verses divided into 24 books. The work would be published in 1938, after 14 years of revisions and re-writings, and would generate much controversy among his contemporary intellectuals, not only due to the author's bravery – interpreted as an affront to one of the national myths – but in particular for the inclusion of 8,000 words partly coined by the author, partly derived from those used by Cretan and Greek fishermen and peasants, as part of his tireless process of collecting popular, literally vernacular lemmas. Mostly known as the author of *Zorba the Greek* and *The Last Temptation of Christ*, Kazantzakis was nominated for the Nobel prize for literature as many as nine times.

² See A.K. Poulakidas (1991), *Kazantzakis's The Rock Garden: Japan China Revisited*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», 45:3, 183-196.

³ See M. Spanaki, *Japan through Greek Looking Glass: N. Kazantzakis and N. Kasdaglis*, in «Propilaya», n. 7, Hiroshima University Journal, 1995, pp. 1-10 and N. Kazantzakis, *Japan, China*, translated by G.C. Pappageotes, Simon & Schuster, New York 1963.

⁴ «The open-air theatre (no longer existing) recalls the mobile structures built in Japan for Kabuki theatre representations in fairs and festivals. Pikionis himself points to a Japanese inspiration that appears here for the first time under the probable influence of theatrical or literary themes and which will become a recurring reference in his projects, one of the underground currents that flow through his art». A. Ferlenga (ed.), *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Electa, Milan 1999, p. 56. The project report states the theater "was built in accordance with the principles of the ancient Greeks and Japanese theatre". D. Pikionis, in A. Pikióni, *Dimitris Pikionis*, Bastas-Plessas Publications, Athens 1994, Vol. 1, p. 65.

⁵ D. Pikionis, *Note autobiografiche*, in A. Ferlenga, Op. cit., p. 30, Italian translation by M. Centanni [Αὐτοβιογραφικὰ σημειώματα [1958], in Δημήτρη Πικιώνη, Κείμενα, Αθήνα, 1987, pp. 23-35]

⁶ *Ivi*, p. 32.

⁷ M. Centanni, «Pictor classicus sum»: il ritorno e l'enigma La prima testimonianza del



Centanni [Αὐτοβιογραφικά σημειώματα [1958], in Δημήτρης Πικιώνης, Κείμενα, Αθήνα, 1987, pp. 23-35]

⁶ *Ivi*, p. 32.

⁷ 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 Dimitri Pikionis, in «La rivista di Engramma», 2001, nn. 5-8, p.124.

⁸ A. Ferlenga, *L'uomo dall'ombra lieve*, in A. Ferlenga, cit., p. 9.

⁹ Nikos Kazantzakis e Ángelos Sikelianós nel 1914 si tratteranno 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 neo-greco (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 *katharévoussa*. 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 *katharévoussa* 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 *katharévoussa* 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 *katharévoussa* e dando vita al greco moderno standard.

¹⁰ 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 in «Ακρίτας», Atene 1997. La fortuna della pubblicazione farà della casa di Rodakis un'icona ciclicamente riscoperta. Cfr. N. Magouliotis, *Self-doubting intellectuals and primitive alter-egos. The life and times of Zorba and Rodakis in the island of Aegina, Greece*, in «Cartha», I, 2017, <<https://www.carthamagazine.com/issue/2-1/>> (08/2022). 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.

¹¹ D. Pikionis, *L'arte popolare e noi*, trad. M. Centanni, in A. Ferlenga, cit., pp. 324-329.

¹² Cfr. D. Pikionis, *Estetiki topografia*, in «To trito mati» (Il terzo occhio), n. 2-3, novembre-dicembre 1935, pp. 45-49, in A. Ferlenga, cit., trad. M. Centanni, pp. 329-331.

¹³ T.K. Papatzónis, N. Kazantzákis, οι γαπωνέζικοι κήποι (I giardini giapponesi), in «To trito mati», nn. 2-3 (1935), pp. 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 in *Topografia estetica* ivi pubblicato. Cfr. I. Vogel Chevroulet, *The paths of gods and architects. From Japan to the Acropolis: the landscapes of Dimitris Pikionis*, in «JoLA Journal of Landscape Architecture», Vol. 15, n. 1, pp. 32-53.

¹⁴ 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: L. Binyon, *Drawings from the Old Masters. Second Series: Sixty Photographs from Original Water-Colour Drawings by Great Japanese Artists. Mostly in the British Museum*, Gowans & Gray, Londra 1907; V. Pica, *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907; W. von Seidlitz, P.-A. Lemoisne, *Les estampes japonaises*, Hachette, Paris 1915; T. Sagara, *Japanese Fine Arts*, Japan Travel Bureau, Tokyo 1949. Cfr. R. Quetglas Aragay, *Katálogos Biblíon Tou D. Pikióni – Bibliothikes Oikias Pikióni*, Agni Pikióni Atene, 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, tre libri sull'architettura tradizionale giapponese e sui suoi giardini e due riviste di architettura giapponesi, nello specifico: H. Kishida, *Japanese Architecture*, Tourist Library, Board of Tourist Industry, Tokyo 1948 (1935); T. Yoshida, *Das Japanische Wohnhaus*, Ernst Wasmuth, Tübingen 1935; T. Yoshida, *The Japanese House and Garden*, Architectural Press, London 1955; in «Shinkenichiku», n. 9, 1957; «Shinkenichiku», n. 33, 1958. Cfr. I. Vogel Chevroulet, cit.

¹⁵ «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'». D. Pikionis, *Note autobiografiche*, in A. Ferlenga, cit., p. 35.

¹⁶ D. Pikionis, in A. Ferlenga, cit., p. 304.

¹⁷ «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'operaio 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». H. Fathy, in A. Ferlenga, cit.; A. Ferlenga, *Recinti della Visione*, in «Casa-bella», n. 638, 1996, pp. 52-69.

termine 'metafisica' nell'incontro a Parigi tra Giorgio De Chirico e Dimitri Pikionis, in «La rivista di Engramma», year 2001, numbers 5-8, Edizioni Engramma, Centro studi classicA | luav, p. 124.

⁸ A. Ferlenga, *L'uomo dall'ombra lieve*, in A. Ferlenga, Op. cit., p. 9.

⁹ Nikos Kazantzakis and Ángelos Sikelianós sojourned for forty days in 1914 at the monasteries of Mount Athos, living an ascetic life in search of the deep soul of the national traditions and religion. The following year, the two friends would undertake a long initiatory journey visiting all of Greece in search not only for their identity as engaged artists but also for ancient folk lemmas and expressions to include in their own poetic and narrative work. The theme of the search for an appropriate linguistic expression for the Greek nation is (like the search for a similar interpretation of the national architectural language) one of the dominant topics in the history – including the recent history – of the Hellenic nation. Neo-Greek (or Demotic), in other words the vernacular language spoken with all the existing regional variations by the peoples of the archipelago, was to be opposed by an allegedly 'pure', pompous version based on Classical Greek, the so-called *katharévoussa*. The issue continued throughout the 19th century, alongside the formation of the Greek state, and had not concluded by 1911. An article in the Constitution of 1911 was in fact included designating *katharévoussa* as the official language. It was not until the Venizelos reforms of 1917 that the teaching of ancient Greek was abolished from elementary schools, introducing the teaching of Demotic instead for the first four years and the teaching of *katharévoussa* in the last two. These reforms were well received and helped in the process of Hellenisation of the newly annexed provinces such as Macedonia. It was not until 1976 that Demotic was declared the official language of Greece, having incorporated features of *katharévoussa* and giving rise to standard Modern Greek as we know it.

¹⁰ Two of his pupils, Julio Kaimi and Klaus Vrieslander, would publish a book about this architecture in 1934. J. Kaimi, K. Vrieslander, Το σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα (La casa di Rodakis a Egina), first edition, Athens 1934 (second edition in «Ακρίτας», Athens 1997). These publications would help make Rodakis' house a cyclically rediscovered icon. See N. Magouliotis, *Self-doubting intellectuals and primitive alter-egos. The life and times of Zorba and Rodakis in the island of Aegina, Greece*, in «Cartha», I, 2017/06, <<https://www.carthamagazine.com/issue/2-1/>> (08/2022). Georges Candilis and Aldo Van Eyck are among those who, retracing Pikionis' footsteps, will develop an affectionate interest for Rodakis' house, and in the case of Candilis, also the object of an imaginary dialogue between the architect and Rodakis himself, modeled on those between Kazantzakis' intellectual alter-ego and the character of Zorbas, the noble-peasant bearer of wisdom and vitality unknown to those who see the world in merely logical and rational terms.

¹¹ D. Pikionis, *L'arte popolare e noi*, critical essay, translated by M. Centanni, in A. Ferlenga, Op. cit., pp. 324-329.

¹² See D. Pikionis, *Estetiki topografia*, in «To trito mati» (The Third Eye), n. 2-3, Athens, November-December 1935, pp. 45-49, in A. Ferlenga, Op. cit., translated by M. Centanni, pp. 329-331.

¹³ T.K. Papatzónis, N. Kazantzákis, οι γαπωνέζικοι κήποι (The Japanese gardens), «To trito mati», n. 2-3 (1935), pp. 69-71. The article describes the famous Zen garden of Ryoan-ji in Kyoto and retakes the end to Kazantzakis' book *Les Jardins de Rochers*, which he will publish in French in 1936. Dimitri Pikionis was at the time a member of the publishing committee of the magazine and a few months later he would carry out on its pages a poetic dialogue with a stone in his article *Aesthetic Topography*. See Vogel Chevroulet, *The paths of gods and architects. From Japan to the Acropolis: the landscapes of Dimitris Pikionis*, in «JoLA Journal of Landscape Architecture», Vol. 15, issue 1, ECLAS (European Council of Landscape Architecture Schools), Taylor&Francis, pp. 32-53.

¹⁴ In the catalogue of the books included in the archive kept at the house of Pikionis' daughter Agni, and organised by Ronda Quetglas, there are four books devoted to Japanese art which demonstrate a constant interest in this subject, which can be dated as far back as 1907. These are: L. Binyon, *Drawings from the Old Masters. Second Series: Sixty Photographs from Original Water-Colour Drawings by Great Japanese Artists. Mostly in the British Museum*, Gowans & Gray, London 1907; V. Pica, *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907; W. von Seidlitz and P.-A. Lemoisne, *Les estampes japonaises Hachette*, Paris 1915; T. Sagara, *Japanese Fine Arts*, Japan Travel Bureau, Tokyo 1949. See R. Quetglas Aragay, *Katálogos Biblíon Tou D. Pikióni – Bibliothikes Oikias Pikióni*, Agni Pikióni Athens, 2017. In 2018, Irène Vogel Chevroulet completed a research project concerning the specific influences of Japanese architecture in Pikionis' work. In addition to the previous four books, Kazantzakis' article was found, as well as three volumes on traditional Japanese architecture and its gardens and two journals on Japanese architecture. Specifically: H. Kishida, *Japanese Architecture*, Tourist Library, Board of Tourist Industry, Tokyo 1948 (1935), T. Yoshida, *Das Japanische Wohnhaus*, Ernst Wasmuth, Tübingen 1935; T. Yoshida, *The Japanese House and Garden*, Architectural Press, London 1955; in «Shinkenichiku», n. 9, 1957; in «Shinkenichiku», n. 33, 1958. See Vogel Chevroulet, Op. cit.

¹⁵ «The Orient and Byzantium revealed to me that the creation of a symbolic language abstracted from nature and matter by mimesis is the only valid and spiritually dignified path for expressing our views and ideas about life. In this respect it is enough to say that I feel 'Oriental'». D. Pikionis, *Note autobiografiche*, in A. Ferlenga, Op. cit., p. 35.

¹⁶ D. Pikionis, in A. Ferlenga, Op. cit., p. 304.

¹⁷ «Whenever I happen to be in Filothei and see Pikionis at work, he gives me the feeling that architecture is not that clay cave that I know, but that it belongs instead to the world of nature and man. I went there yesterday afternoon and he was on the scaffolding at the gate putting a bow on the roof, arranging it very delicately while the worker next to him awaited with a pair of scissors; he gave me the impression that he had devoted all his attention to the form of the gate, and that he was, as it were, fine-tuning it with an official decoration. As you know, he does not build like we do. Pikionis wants even the smallest details to work together». H. Fathy, in A. Ferlenga, Op. cit., and in A. Ferlenga, *Recinti della Visione*, in «Casa-bella», n. 638, October 1996, pp. 52-69.