



Forellenico

pubblicazione bimestrale
a cura dell'Ufficio Stampa
dell'Ambasciata di Grecia in Italia

Anno VII - N 59

Novembre - Dicembre 2004

Collaborazione giornalistica

Teodoro Andreadis Syngellakis

Progetto grafico

Elisabetta Alfieri

Hanno collaborato a questo numero

Nina Avramidou, Alexandra Bernitsa,
Petra Bernitsa, Luisa Ferro, Andreas
Giakoumakatos, Stylianos Kountalis,
Donata Pizzi, Pepi Rigopoulou, Roberto
Serino, Iosif Stefanou, Nikos Tsampiras

In Copertina:

Piazza Varvakeios, Atene
foto di Panos Kokkinias

00198 Roma - Via G. Rossini,4
Tel.068546224 - FAX 068415840

e-mail:ufficiostampa@ambasciatagreca.it

Vi ricordiamo che la versione digitale
del **Forellenico** è consultabile presso
il sito www.ambasciatagreca.it
dove potete trovare anche informazioni
sull'attualità politica e culturale della
Grecia

editoriale editoriale

Architettura, terra di confine. Terra liminale, tra antico e moderno, tradizione e innovazione, arte e scienza. Il nostro viaggio continua, alla ricerca di contaminazioni e rapporti, influenze e rielaborazioni. L'architettura come simbolo della globalizzazione, ma come segno, anche, della conservazione della realtà locale, unica, particolare. Contaminazioni evidenti, come quella del neoclassico: l'architettura greca, filtrata e riproposta nella realtà europea a partire dal XVIII secolo, approda in seguito ad Atene, nella fase di ampliamento della capitale dello stato greco nato dalla Rivoluzione Nazionale.

Contaminazioni ed arricchimento delle coscienze e delle conoscenze, con le migliaia di studenti greci che si sono formati nelle facoltà di architettura italiane. Tra questi, *Petra Bernitsa* e *Nina Avramidou*, docenti oggi negli atenei di Roma e Firenze,

Andreas Giakoumakatos, professore all'università di Salonicco, *Alexandra Bernitsa*, architetto che lavora da anni a Roma, *Vassilis Papadimitriou*, ex consigliere stampa dell'Ambasciata greca a Roma e fondatore di questa rivista, o anche *Christoforos Sakellariopoulos*, scomparso prematuramente, che portò interessanti proposte innovative nell'Atene degli anni '80.

Insieme a loro, ovviamente, moltissimi altri che sarebbe impossibile citare. L'architettura e l'urbanistica sono anche il principale strumento della "rinascita" di Atene, grazie soprattutto ai lavori per i Giochi della XXVIII Olimpiade, conclusasi lo scorso 29 agosto. Il restauro delle facciate dei palazzi, l'unificazione delle aree archeologiche, lo sforzo per ampliare le aree di verde, sono solo alcuni degli elementi di questa grande sfida, che prosegue anche oggi, e rende gli ateniesi fieri della loro città. Si guarda oltre la *polykatoikia* (la palazzina) e i danni prodotti dalla speculazione edilizia, non solo in Grecia, ma in tutto il Mediterraneo.

Architettura come terra di confine, per il fatto che si tratta di una delle poche professioni poste tra calcolo e ispirazione, tra conoscenze esatte ed estro creativo, dove non si può compiere scelta alcuna senza avere una chiara immagine del passato ed un'idea dell'impatto che avrà la propria opera, sulle generazioni a venire.

Storia e storie che si intersecano. Come quella dell'occupazione italiana del Dodecaneso. Le tracce della creazione architettonica di quel periodo sono ancora evidenti in questa zona, ed in special modo a Rodi, Cos, Leros. Slegate dalle scelte e dalla responsabilità politiche, queste testimonianze, sono di ordine metafisico, e si legano ad un periodo importante per l'architettura italiana, in contesti in cui gli architetti, fortunatamente, almeno nella prima parte del loro percorso professionale, furono lasciati liberi di creare, senza precisi *diktat* e imposizioni, come ci ha detto la fotografa e storica *Donata Pizzi*. Libertà, frutto, probabilmente, anche della distanza che li separava dal potere centrale.

Molto altro ci sarebbe da dire.... Abbiamo scelto la figura di *Dimitris Pikionis*, come rappresentante di una delle proposte più valide ed originali, nell'architettura della Grecia moderna. Campo nel quale, ad ogni passo, come in Italia, d'altronde, l'ispirazione, deve fare i conti col preesistente, con la tradizione.

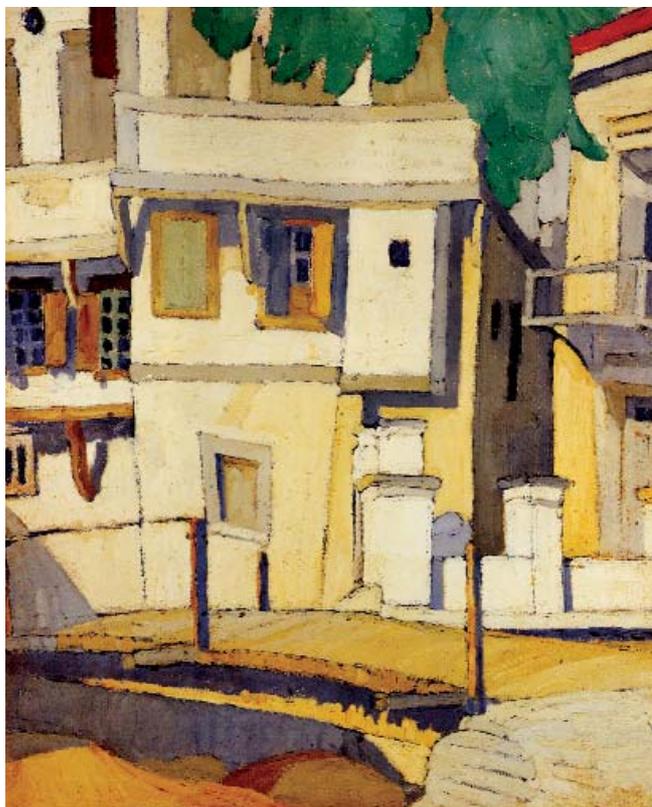
Il nostro viaggio ha inizio. Esistono missioni ideali? Forse, riuscire ad unire qualità della vita, fantasia ed approcci realistici. Coniugare l'estro con le reali necessità di ogni giorno. Ma, in fondo, non si tratta solo di un ipotetico compito da affidare ai nostri architetti, ma di uno degli scopi più cari a noi tutti...

Uno sguardo italiano:

Arte e architettura in Grecia 1900-1960¹

di Luisa Ferro

professoressa di Composizione architettonica,
Facoltà di Architettura Civile, Politecnico di Milano



Case di Mitilene, S. Papalukàs, 1925

Nei primi anni del 900 ad Atene - scrive Alberto Savinio² (alias Andrea De Chirico) - «la pace regnava insieme con la mediocrità. Scarsa la circolazione monetaria, più scarsa quella delle idee». In questo periodo la capitale greca era poco più di un villaggio, una città ridotta agli elementi essenziali, dove il tradizionale contrasto fra città e campagna era spogliato di significato: non c'era da sorprendersi nel vedere greggi transumanti di capre provenienti dal Pentelico spingersi nel centro già allora invaso dai turisti. Insomma Atene non era (ancora) una di quelle «città tentacolari che chiudono le porte alla campagna e spargono intorno il morbo del loro dinamismo centrifugo, bruciando l'erba, falciando gli alberi, infettando l'aria. La vita «cittadina» era irrigata ancora dalle grazie campestri».

Ma è proprio in questa atarassia generale che accadde l'avvenimento inaudito che scardinò la vita degli ateniesi e scatenò sulla città della civetta «il vento della follia»: fu avvistato un antico greco che si aggirava per la città, camminava veloce e «di profilo», come nelle pitture dei vasi fittili. L'avvenimento spaventò la capitale, «poi la rimestò come un'insalata», scrive sempre Savinio. Chi era questo greco antico? E soprattutto era vero oppure un falso greco antico? «A onor del vero, questa seconda ipotesi non sfiorò neppure la mente degli ateniesi. Falsi antichi greci circolavano liberamente a Montmartre, a Hyde Park, allo Schwabing di Monaco; Atene era nonché immune, ma lontanissima da simili contaminazioni. La Grecia moderna era il solo paese, allora, nel quale la Grecia antica non fosse rievocata né parafrasata in maniera intellettualistica (di poi essa pure si è lasciata contaminare)».

Pochi giorni dopo altri antichi greci attraversarono rapidamente la città. Esumazioni? Resurrezioni? Fiori di un'archeologia viva? In poco tempo migliaia di persone curiose circondarono l'accampamento della strana tribù, la quale, come in mezzo a un deserto, continuò a occuparsi delle sue faccende, a battere il burro, ad attizzare il fuoco sotto la pentola, a rammendare i buchi delle clamidi e dei peppli. Perfino il re Giorgio I in persona volle andare a vedere gli «achei». Fu interpellato un professore filologo e studioso del greco antico, l'unico in grado di «risolvere il più misterioso caso di palingenesi o di metempsychosi». Grande stupore quando si scoprì che questi antichi greci non parlavano greco, ma inglese e con l'accento americano. Raymond Duncan, la sorella Isadora, celebre danzatrice affascinata dalle antiche figurazioni vascolari antiche, animatrice della «danza libera», Eva Palmer, moglie del poeta Angelos Sikelianòs erano venuti in Grecia per sperimentare una vita «primitiva», come quella dei tempi di Omero. La teoria romantica di Raymond Duncan, cognato di Sikelianòs, trova espressione nel «revival» del lavoro artistico e pratico dei greci antichi e realizzazione in un laboratorio nella sua Accademia d'Arte fondata a Parigi nel 1911. Questa scuola è una sorta di comune in cui teoria, modo di vita, arti applicate sono parte delle attività dei membri: si insegna l'indivisibile unità fra le arti, ci si impratichisce con le forme astratte; si impara a suonare il flauto, a ballare la pirrica, a tessere, anche a disegnare abiti, scarpe, campanelli, lire, vasi, insomma, oggetti che gli antichi greci usavano tutti i giorni.

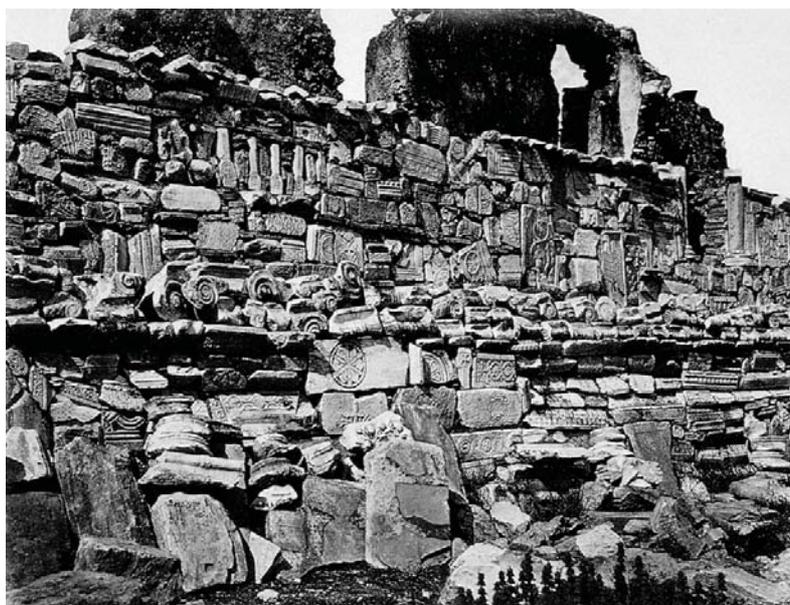
Ma non si trattava affatto di atteggiamenti provocatori. Sikelianòs aderisce al movimento per una intesa fra popoli balcanici e pensa, dopo la devastante catastrofe dell'Asia minore (1922), ad un progetto in cui la Grecia possa tornare ad essere protagonista nella cultura internazionale: mette a punto i temi di un' *Idea delfica* con l'intento di fare dell'antico luogo di Delfi un centro culturale di riunione e fratellanza di tutti i popoli. Con lui la moglie americana e i fratelli Duncan, ma anche Ghiorgos Kondoleon, architetto razionalista e Koula Pratsikà, danzatrice e coreografa, entrambi di Atene, animatori degli importanti eventi culturali negli scavi di Delfi (mostre di arte popolare curate dalla studiosa Angeliki Hatsimichali e spettacoli teatrali nel 1927 e nel 1930) e, infine Dimitris Pikionis, l'architetto iniziatore di un lungo dibattito sul progetto in aree archeologiche.

L'episodio dell'*avvenimento inaudito* raccontato da Savinio non fu l'unico a «scuotere» il mondo culturale della Grecia moderna, sicuramente fu un sintomo chiaro di una nascente sensibilità artistica. Già nei primi anni del 900,

Uno sguardo italiano:

Arte e architettura in Grecia 1900-1960

*Muro costruito con
frammenti di sculture,
Pittakis, 1871*



infatti, un ambito culturale composto di artisti, architetti e studiosi introduce un serio dibattito sul paesaggio in termini progettuali e compositivi, studia l'anima profonda dei luoghi e ne avverte drammaticamente in anticipo la rovina. Mondo parallelo che per la prima volta discute di Architettura del paesaggio: dove il paesaggio ha ruolo da protagonista nella formazione dello spirito greco, dell'identità tra pensiero e forme. Del resto è proprio qui che gli architetti moderni riscoprono il rapporto armonico fondato sulla misura e sulla scala umana: la Grecia per Le Corbusier, come più volte ha affermato, costituiva uno stato mentale, un accordo, cioè il "diapason" da cui partire per «fissare la direzione della propria vita all'unisono con avvenimenti intensi e straordinari».

Un altro personaggio scuote la calma della capitale greca: Perikles Yannopoulos con uno scritto dal titolo *La linea greca*. Henry Miller³ nel suo celebre *Colosso di Maroussi*, ricorda lo studioso e ne sottolinea l'importanza anche poetica: «Parla di rocce per pagine e pagine; le inventa, perdio, quando non ne trova una su cui delirare. Dicono che era matto, Yannopoulos. Non era matto: era pazzo. C'è differenza». Yannopoulos, appassionata figura romantica, non accetta di abbandonare la tradizione del paesaggio attico, un dramma che non potrebbe sopportare. E così, un bel giorno, nei pressi di Eleusi, adornato di fiori, si getta fra le onde del mare. «Sono partito per il grande viaggio.» - scrive - «Mi sono lanciato a cavallo verso il palazzo di Persefone. La morte più bella è quella del cavaliere che, al galoppo selvaggio, fa il salto nell'altra vita»⁴. Ma sono le parole dell'architetto Dimitris Pikionis, quelle dei suoi trent'anni di lotte in difesa del paesaggio. Parole che non si può evitare di sentire⁵. Dopo il secondo conflitto mondiale, quando il problema della difesa del paesaggio di fa più impellente, Pikionis diventa membro del Comitato direttivo del Paesaggio nazionale e della città. I suoi discorsi si fanno sempre più drammatici e critici nei confronti delle amministrazioni e della mancanza di interventi nei riguardi di Atene e del suo territorio. Sono noti la sua ammirazione e il rispetto per il paesaggio attico. Non negava l'ampliamento della città, esso era una necessità, ma combatteva affinché questo avvenisse senza distruggere il carattere del paesaggio: le case non avrebbero dovuto, secondo Pikionis, superare i tre piani di altezza, non certo per paura dell'altezza in se stessa, ma affinché non si coprissero i punti di vista da una collina all'altra. Se al posto della pianura vuota si formava un "mare" di case, questo era necessario, ma doveva essere eseguito in modo che le colline rimanessero come emergenze predominanti e, soprattutto secondo una logica formale controllata. L'unità e l'armonia del paesaggio nella sequenza di queste emergenze naturali, che furono protagoniste nell'immaginario religioso dei poeti dell'antichità e che sono vive nella tradizione popolare, devono così essere preservati e valorizzati, ma soprattutto devono essere motivo di attenzione nei progetti contemporanei.

Tra i numerosi scritti⁶ riferiti al tema della distruzione del paesaggio uno dei saggi più drammatici è *Oltraggio alla terra*; a questi va aggiunta una attiva presenza operativa come consulente all'attività urbanistica e didattica dell'architetto Doxiadis⁷. Uno dei primi discorsi di Pikionis⁸ sulla questione del paesaggio è del 1928, periodo in cui il dibattito architettonico è rivolto alla città contemporanea: il IV Congresso Internazionale di Architettura moderna si svolgerà ad Atene nel 1933 con il tema della *città funzionale*. Questo scritto costituisce una sorta di dichiarazione di intenti e di obiettivi a cui Pikionis si rivolgerà con coerenza in tutta la sua opera, e per il raggiungimento dei quali, anche con ostinazione, a volte arriva a rilevanti cambiamenti nella personale ricerca formale, senza tuttavia mai contraddirsi: «La forma di un luogo è la scoperta della sua essenza più profonda. Un luogo dà la sua idea, la forma nelle espressioni della cultura, dell'arte, della religione. Le forme più astratte venute fuori dalla mente umana hanno la loro ispirazione nella natura. L'uomo attinge dalla natura come da una fonte inesauribile... Non c'è distruzione maggiore di quella che è irreversibile. E non ne conosco altra irreversibile più grande, più vandalica di quella subita dal paesaggio attico e in particolare della natura ateniese a causa delle cave. Un luogo che è la culla dello stile (del ritmo), un luogo in cui il minimo dettaglio ha un senso plastico incommensurabile, ha subito per secoli e sta subendo ancora una distruzione che non ha eguali e che tende a far sparire il suo carattere più peculiare. Si può dire che questa distruzione sia stata imposta da un'inevitabile necessità del presente? Ma no».



da sinistra:

Casa in Via Heyden, D. Pikionis, N. Mitsakis, Atene 1934-38
Hotel Amalia di Delfi, N. Valsamakis, 1963-65

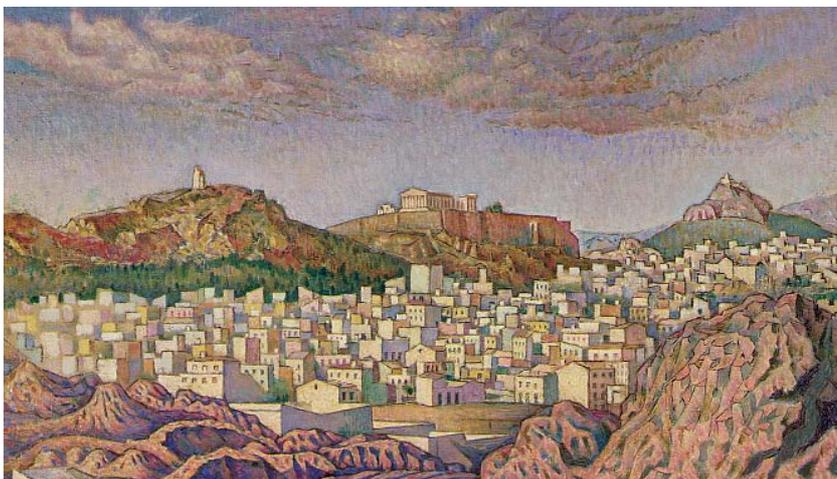
«È tanto più triste, perché non possiamo evitarla» continua Pikionis: «Sarà un monumento eterno della nostra barbarie... Fin dove si fermeranno i limiti di questa distruzione? E fino a quando continuerà sfrenata, senza conoscere limitazioni. Chi la fermerà? ... L'asse dell'Acropoli, dice Le Corbusier, è l'asse del paesaggio dal Pentelico fino al mare. Così vede il vero architetto. Il profano vede solo l'Acropoli, cioè non la vede affatto. Non è bene collocare su questo asse cose che non siano in armonia con l'Acropoli. Anche il Licabetto si trova sull'asse dell'Acropoli. ... Fate una passeggiata intorno all'Acropoli, quando si vede che razza di costruzioni infestano tutta la parte intorno ad essa, si capisce fin dove arriva il senso plastico del nostro popolo... Acropoli, Areopago, Pnice e, sull'altro versante, l'estetica degli appaltatori. Case in stile *renaissance* al primo piano. Una chiesa mastodontica sulla lievissima collina delle Ninfe e tanto altro. La radice della rovina è una sola, l'ignoranza. Le sue forme di molti tipi. È una sola che ha buone intenzioni ed è degna di nota, perché ci insegna quanto anche le buone intenzioni non bastino. Si richiede soprattutto Conoscenza». La pena è la condanna. Ma è anche una condanna, secondo Pikionis, l'aver delegato il disegno delle città «alla mercé dell'ignoranza», al «minor offerente». Rimane ancora qualcosa d'altro da difendere: «La nostra Architettura Popolare».

Omada filon - Paesaggio, arte moderna per una «nuova linea greca» e, infine, arte popolare. Tre punti cruciali. Il dibattito su queste questioni, nel periodo compreso tra le due guerre, è molto significativo, eroico, coinvolgente; nuove sperimentazioni formali corrono lungo una linea di confine in equilibrio tra l'arte contemporanea, da una parte, e tradizione popolare dall'altra. Si costituisce un vero e proprio movimento. Chiamato dagli stessi componenti *Omada filon*, il gruppo non stabilisce un «decalogo» formale comune (e anche in questo, in architettura per esempio, si differenzia dal Movimento moderno) ma si pone come obiettivo l'elaborazione di nuovi linguaggi poetici fondati sullo studio del luogo e sui caratteri della tradizione greca. Si tratta di un vero e proprio atto di rifondazione culturale, attraverso il quale tradizione e luogo, ricerca di nuove forme, storia e avanguardia, diventano temi dominanti nella sperimentazione di una nuova architettura (e di una nuova arte) in grado di esprimere un'identità nazionale, ma anche radici profonde e universali.

Il gruppo entra nel vivo del dibattito contemporaneo attraverso alcune iniziative, documentazioni di una vera e propria battaglia culturale in contrasto con le politiche dominanti di rottura verso il passato più prossimo e di identificazione con lo Stile internazionale. Gli antecedenti: il gruppo *Asilon Techni* e l'*Omada Techni*. Le armi teoriche: un libro, curato da Nikos Velmos, *Vecchia Atene*, 1931 e tre riviste, «Franghelio», «Filiki Eteria», entrambe attive negli anni 20 e, infine, la più importante «To trito mati», 1935-1937. Riviste costruite con pochi mezzi, perlopiù autofinanziate che trattano di letteratura, pittura, architettura: «teniamo nelle nostre mani un vero tesoro, sconosciuto e originale, scaturito dalla tradizione greca, tesoro degno anche delle più severe riviste d'Europa. Apriamo gli occhi e riconosciamole», scrive uno dei componenti su una rivista negli anni 20¹⁰. Lo scopo principale è «mostrare la relazione di un'opera arcaica con una forma meccanica, di questa con un'opera di Picasso, di un'opera bizantina con un progetto urbanistico di Le Corbusier, di queste con l'arte popolare e in generale l'unità di tutte le forme sincere ed autentiche nella vita e nell'arte». Significativa è la *replica* al manifesto della rivista «To trito mati»: «Questo 'nuovo' abbiamo il dovere di conoscerlo, di giudicarlo, di conquistarlo. La tradizione del nostro ingegno, la nostra esperienza non sono tanto ricche da poter giudicare questa novità al primo sguardo. Per una vita culturale non del tutto sviluppata come è la nostra, ogni elemento nuovo può - nonostante gli eccessi, sostanzialmente anzi grazie ad essi - poiché scoprono un lato nascosto della verità, contribuire come un'ulteriore componente alla ricostruzione del nostro essere ideale. Di conseguenza la questione è questa: con quali criteri, con quale spirito saranno affrontate le novità che la nostra epoca offre, dal nostro punto di vista nazionale, intendo la loro assimilazione e la loro armonizzazione con le leggi incom-

Uno sguardo italiano:

Arte e architettura in Grecia 1900-1960



Vista su Atene, N. Hatsikyriakos-Ghykas

prensibili ma non meno inoppugnabili che governano la personalità di ogni popolo».

Personaggi ed interpreti di questa "avventura intellettuale" Dimitris Pikionis architetto; Fotis Kondoglu, pittore; Spiros Papalukàs, pittore; Nikos Mitsàkis, architetto; Stratis Doukas, scrittore e editore; Nikos Velmos, scrittore e editore; Nikos Hatsikyriakos-Ghikas, pittore; Yannis Tsarouchis, pittore; Nikos Engonopoulos, pittore e poeta; Diamantis Diamantopoulos, pittore. Artisti sopraffini, personalità completamente diverse una dall'altra e con esiti artistici assolutamente autonomi. Il lavoro di ognuno si intreccia con gli altri, alcune opere sono addirittura frutto di una collaborazione reciproca: stessi presupposti estetici, a volte tecnica simile, stesse prove, stessi esercizi, ispirandosi alle stesse fonti, ma con risultati completamente differenti. E se è vero che un grande uomo non ha soltanto il suo intelletto, ma anche quello di tutti i suoi "amici", è altrettanto indiscutibile che non basta solo un grande uomo per esprimere una grande idea, per supportarla totalmente; occorre che molti vi si applichino, riprendano quell'idea originaria, la ripetano, la rifrangano, facendone risaltare un'ultima bellezza. Il merito di Pikionis è stato quello di raccogliere, attraverso un'abile lavoro di regia, l'opera di ognuno per costruire un'idea comune; di creare i presupposti affinché diverse discipline potessero proiettare le loro teorie (letterarie, matematiche o figurative) una nell'altra, mantenendo come soggetto centrale del pensiero che sta nelle rigorose esigenze dello spirito architettonico. Ispiratore "mitici": lo scultore Yannoulis Chalepàs, Teofilos, artista del popolo, colui che, senza saperlo, ha traghettato la tradizione popolare nell'arte contemporanea. Di lui se ne riparlerà in seguito.

Per evitare i comuni fraintendimenti, nel passare in rassegna le opere di questo movimento, è necessario ribadire che non si tratta di esercizi, ma di *invenzioni*, come scrisse nel 1931 Pikionis¹¹, il cui ruolo, insieme a quello di Ghikas, si rivela fondamentale anche nella didattica al Politecnico di Atene fino alla fine degli anni cinquanta. Così, per esempio, le opere di Kondoglu, ci ricordano che i grandi artisti non hanno mai paura di imitare. La vera originalità non è sempre evidente; all'opposto l'apparenza bizzarra serve soltanto a nascondere una profonda mancanza di emozione e un temperamento banale e che ciò che fa grande un'epoca è proprio che tutte le menti da cui essa è composta vanno ad abbeverarsi alle stesse acque.

Una mostra - Così, sull'onda degli studi sull'arte popolare in svolgimento, viene elaborato il più grande progetto di paesaggio mai visto, un immenso montaggio: la Mostra di arte popolare del 1938¹².

La mostra è un progetto, cioè una rielaborazione moderna di arte popolare; non è un lavoro filologico, tanto meno nostalgico, qui sono esposti disegni, rilievi, dipinti svolti con i mezzi formali dell'arte contemporanea. Accanto i disegnatori dell'arte popolare, oggetti, dipinti e architetture della tradizione tutte forme potenziali per un progetto. Il catalogo è curato dal pittore Engonopoulos. «Scopo di questa mostra è conoscere noi stessi. Sarebbe un grande guadagno se facesse in modo che ciascuno di noi confrontasse la propria vita e la propria opera a quella della tradizione». Qui vengono passate in rassegna le tipologie delle costruzioni tradizionali e le figure dell'arte popolare, analizzate dettagliatamente, catalogate in maniera sistematica, riviste con un "occhio nuovo", ridisegnate attraverso pitture astratte, e, infine, rimontate in sequenza come in un film. E in questo paesaggio inaspettato scorrono le figure fantastiche di Teofilos, che sopravviveva dipingendo i muri delle case e dei negozi a Mitiliene, nel Pelio e popolando intere pareti di eroi della storia greca: Alessandro Magno, Kostantinos Paleologo, Kolokotronis, Marcos Botsaris, Erotòkritos e Aretusa rivivono così tutti insieme fuori dal tempo in uno spazio immaginario. In questo montaggio straordinario entrano in scena anche le ironiche figure-caricature del teatro delle ombre Karaghiosis, portavoce di una Grecia umiliata e asservita alla turcocrazia, ma anche di una cultura che cercava di sopravvivere come poteva, nei dialoghi e nelle figure di un teatro itinerante di fortuna.

La tradizione, scriveva Pikionis, "sottintende la continuità"; continuità ininterrotta, una catena di civiltà e lo spirito di questa "rivoluzione greca" moderna (di cui l'Omada filon è il principale artefice) ha costituito la sintesi di una tradizione millenaria del paese. Continuità nell'arte, di cui l'arte popolare è il fondamentale "cemento", nella lingua, nella religione, continuità nella sostanza profonda dell'architettura, nella letteratura.

C'è un altro personaggio secondo il quale la memoria del passato e la continuità sono una condizione fondamentale per la modernizzazione della Grecia, Antonis Benakis. Appassionato ed entusiasta assertore degli ideali nazionali del suo tempo, impiega tutte le sue fortune per collezionare testimonianze della tradizione greca, dalla preistoria al Novecento. Sotto consiglio di Pikionis incarica i pittori dell'Omada di ridisegnare opere della tradizione (ora conser-

«Le forme più astratte venute fuori dalla mente umana hanno la loro ispirazione nella natura...»

vate nel suo museo). Così nella sua casa, donata allo Stato Greco nel 1931, ha costruito un itinerario (che va dalla preistoria ai giorni nostri, attraverso l'arte popolare) nel quale è evidente il filo rosso che tiene insieme tutte le cose. È visibile nelle figure, nelle immagini, nei frammenti.

Dalle immagini che animano la mostra del 38 emerge chiaramente l'esistenza, nell'architettura popolare della Grecia, di due tradizioni costruttive, quasi opposte nella loro concezione. La prima si realizza con muri pieni, è geometrica, "razionalista", dai volumi puri. La seconda è paratattica, "cubista" nella scomposizione delle parti che, ai piani superiori determinano aggetti. Il primo sistema costruttivo, quello delle isole, manca di "tensioni" verso l'esterno; il secondo, quello delle montagne, rende autonomi i piani anche grazie alla sovrapposizione di diversi sistemi costruttivi e alla distinzione tra il grande basamento solitamente in pietra e le parti ai piani superiori aggettanti in legno. Il secondo indirizzo costruttivo distingue formalmente le diverse funzioni dell'edificio, magazzini e laboratori nel basamento in pietra che adatta la sua forma al terreno su cui poggia, abitazione ai piani superiori. Pikionis sceglie di seguire la logica costruttiva dei tipi tradizionali della Grecia continentale, quella delle montagne di Kastorià, del Pelio. Questo è il risultato di una lunga ricerca formale verso la paratassi, l'autonomia dei volumi, delle parti per poter sfruttare al massimo le potenzialità del cemento armato. Non si tratta quindi di una brusca virata verso il "tradizionalismo": a quello ci era già arrivato da tempo; né di un distacco teorico dalla modernità¹³. Semmai il contrario. Aveva intuito la corrispondenza concettuale tra il sistema a telaio del cemento armato e quello in legno degli aggetti. Si trattava quindi di "rubare" procedimenti compositivi e costruttivi da applicare con i nuovi materiali.

La casa di via Heyden - Questo progetto per una casa ad appartamenti, unico edificio dal carattere urbano costruito da Pikionis, offre un possibile tipo per la città contemporanea, una costruzione per la vita, la vita quotidiana nella Atene del XX secolo, per soddisfare dei bisogni reali, ma anche delle aspirazioni che appartengono all'essenza dell'abitare. Questa casa non è un capriccio della fantasia, essa indica un cammino da seguire. Il lotto su cui insiste è stretto e lungo, la casa è in adiacenza con altri palazzi. Questo renderà necessaria una distinzione tra il fronte sulla via, con aggetti e rientranze poco evidenti per rispettare gli allineamenti delle altre case, e quello interno, dove nella pianta si fa ricorso a quelle deviazioni dell'ortogonalità suggerite dal lotto stesso, deviazioni che «smussano la dinamica inflessibile di una composizione basata sull'ortogonalità e concorrono a creare prospettive impreviste, a conferire movimento». Così sul fronte che si affaccia sul piccolo giardino, la parte privata e nascosta del palazzo, gli aggetti si fanno più marcati per captare la luce e per tendersi verso l'esterno e i piani si sovrappongono seguendo molteplici varianti. La casa di via Heyden è cubista nel procedimento: nonostante il rigore della geometria e delle proporzioni, sembra davvero in movimento, le variazioni prospettiche sembrano essere infinite.

L'opera è il risultato di un lavoro di gruppo: con Pikionis lavorano l'architetto Mitsákis (sono suoi gli studi delle piante e del fronte sulla strada) e il pittore Hatsikyriakos-Ghikas, gli amici di sempre.

La casa ha successo negli ambienti culturali; le intenzioni vengono capite: «La sua importanza maggiore – scrive un giornale di arte dell'epoca – è che dà una significativa soluzione personale al problema dell'impiego estetico del cemento e scopre in quale modo questo materiale può prendere un suo stile e organizzare la nuova architettura... Il condominio di via Heyden per la prima volta ci ha fatto provare amore per il cemento. Fino ad ora nessuno aveva osato presentare questo materiale in modo puro, chiaro e senza coprirlo con intonaci che spengono l'organicità della costruzione»¹⁴.

Pikionis infatti ha lasciato che il cemento, col suo colore e la sua struttura facesse vedere lo scheletro della costruzione e si è limitato a verniciare i muri intermedi, esattamente come succedeva con l'armatura in legno nelle case greche della Macedonia. Il muro non intonacato, scrive Pikionis nel 1946, «sia che venga imbiancato o tinto con un colore, oppure no, restituisce la percezione del tessuto del materiale naturale, l'effetto delle penombre, che compongono un'armonia a contrasto con la geometricità delle nostre forme»¹⁵.

Il rapporto fra progetto e storia è una questione cruciale; su questo tema le opinioni e le posizioni della cultura progettuale moderna sono spesso del tutto contrastanti. Infatti se, da un lato, c'è un rifiuto della storia, legato all'idea che il Movimento moderno si sia identificato nel drammatico distacco per una rifondazione in nome del funzionale; dall'altra c'è, sotterranea e tenace, l'idea della continuità delle tradizioni, delle forme e dei tipi. È un'oscillazione presente anche nel dibattito architettonico della Grecia degli anni 50, ma che ha portato schematiche e fortemente riduttive suddivisioni tra "modernisti" e "tradizionalisti": chi è con Pikionis, chi con Konstantinidis, chi con Zenetos? Niente di più sviante. L'accanimento di Konstantinidis nei confronti di Pikionis, di cui fu assistente al Politecnico nel dopoguerra, è più legata al voler ribadire una propria autonomia, una sorta di preoccupazione del secondo a non rimanere "intrappolato" nella rete ideologica del primo, piuttosto che un contrasto concettuale. Infatti entrambi fondano i propri procedimenti nello studio dell'architettura tradizionale, dei luoghi, del paesaggio. Aris Konstantinidis, oltreché un raffinato progettista si rivela un fervente sostenitore dell'architettura popolare; nell'intento di diffondere le sue idee e di dimostrare la validità di modelli nazionali, pubblica libri e articoli con schizzi, disegni e fotografie dell'architettura tradizionale della campagna greca. Non deve quindi sembrare provocatorio o azzardato il considerare la casa di via Heyden come primo anello di una "catena" di progetti (e qui no si intendono imitazioni o scimmiettamenti), sequenza trasversale di opere di architetti appartenenti a generazioni diverse. Per comprendere a fondo tutti i molteplici aspetti della modernità è necessario tenere le distanze da categorie di generica applicazione, che deformano la realtà e ne danno uno schema semplificato e tenere in conto che il "moderno" in Grecia oltrepassa i limiti evidenti che gli sono stati finora attribuiti per svilupparsi verso molteplici direzioni, temporali e concettuali, ponendosi sì in relazione con quello internazionale, ma non identificandosi necessariamente con esso.



a sinistra:
Abitazioni a Kifisias, N. Valsamakis, 1957-58

in alto:
Scuola elementare in Via Koletti, N. Mitsakis, 1932

Breve itinerario nel moderno - Parlare dell' "ellenicità" di un'opera è un gran discorso, scriveva il poeta Seferis.

«Un gran e bel discorso». Ma nel momento in cui si voglia definire che cosa sia questa "ellenicità", si vedrà che è arduo e rischioso: infinite e dannose stoltezze sono state dette in omaggio dell' "ellenicità". È rischioso perché può accadere di distruggere valori prettamente ellenici, credendo di agire in difesa dell'arte ellenica. Ma può anche accadere il contrario e perciò è arduo: poiché può capitare di obbedire a valori per nulla ellenici, credendo di ellenizzare. Dai tempi di Alessandro Magno l'ellenismo è stato seminato in tutto il mondo, in molti casi ha attecchito e messo radici: esempio grandioso il Rinascimento italiano. Ma è anche arduo se si pensa alla Grecia moderna.

Fino ai primi anni 20 del Novecento l'architettura neoclassica era largamente diffusa. Ad Atene convivono un neoclassico monumentale di matrice bavarese, ma anche neoclassico che si è adattato alla casa greca, diventando stile "popolare": le case della Plaka, così come quelle, ormai in gran parte scomparse, del Pireo, palazzi grandi e piccole costruzioni che avevano mantenuto le antiche tipologie, ma acquisito un nuovo "vestito". Questo neoclassico "popolare" si è diffuso ovunque in tutta la città e ha dato a quest'ultima un carattere originale, diventando esso stesso tradizione. In questo paesaggio si inserisce la vicenda architettonica tra le due guerre, periodo significativo in cui la città diventa campo di prova delle capacità organizzative dello stato greco. Decisiva è la sconfitta ellenica in Asia Minore, che fa affiorare molteplici problemi fondamentali per il futuro assetto urbano: l'intensificazione dell'attività edilizia pone l'esigenza dell'intervento statale nel settore dell'edilizia popolare, in particolare nel programma di costruzione nella periferia di abitazioni per i profughi, il riassetto del centro storico, il controllo normativo sulle costruzioni, il progetto dei servizi pubblici. Emblematico è il caso dell'edilizia scolastica, fenomeno che investe non solo il centro, ma anche la periferia, i quartieri dei profughi e i vecchi sobborghi. La scuola, infatti, in mezzo ai terreni agricoli non ancora edificati, si rivela l'unico riferimento per un uso diverso (in campo culturale e urbanistico) della città e un futuro sviluppo. Per definire meglio il panorama architettonico di questi anni è necessario tornare ancora al 1938, quando l'architetto Patroklos Karantinòs pubblica un importante libro sulle nuove scuole in Grecia¹⁶, una sorta di apologia, estremo tentativo di difendere il moderno, anche nei suoi molteplici aspetti. Un legame ideologico lo lega all'Omada Filon e che ha inizio quando - da studente - insieme al prof. Pikionis svolge il viaggio all'isola di Egina. Karantinòs è forza motrice tra le più "ortodosse" della nuova architettura in Grecia: nel nuovo movimento intravede la giusta congiunzione fra il razionalismo "naturale" dell'architettura tradizionale (in particolare delle isole) e quella dei "maestri" europei e, in particolare, di Le Corbusier.

L'architettura popolare diventa così il punto di partenza di un processo intellettuale, attraverso il quale la conoscenza del passato e della tradizione devono diventare forza e azione per l'epoca contemporanea; un nuovo linguaggio moderno in grado di conciliare paesaggio e tradizione popolare è obiettivo in cui si riconoscono le generazioni di architetti degli anni 30 e, poi in seguito, degli anni 50 e 60.

La storia dell'architettura greca del 900 è molto complessa, colma di contraddizioni e di intensi conflitti ideologici. Nel momento in cui essa, all'inizio del XX secolo, si sforza di assimilare le principali correnti internazionali, contemporaneamente sviluppa una forte resistenza alle importazioni culturali dando vita ad un gran numero di opere eccezionali che sono manifestazioni d'arte rivoluzionarie e che porteranno al cosiddetto "regionalismo greco". Tutto ciò a confermare che il "moderno" in Grecia oltrepassa i limiti evidenti che gli sono stati finora attribuiti per svilupparsi verso molteplici direzioni, temporali e concettuali, diversi intrecci e strutture narrative. "Moderno" sono sì le architetture di Nikos Valsamakis o di Takis Zenétos, espressioni incompiute della tecnologia utopistica degli anni 50, ma analogamente anche la "mitica" casa di Rhodakis di Egina (1880-1891), simbolo dell'idea del "ritorno alle radici" al servizio di quel moderno perenne rivelato a partire dalla casa Karamanos (1925) fino ai sentieri di Pikionis sull'Acropoli di Atene (1953-58), dalla casa di vacanze ad Anavissos di Aris Konstantinidis (1961) fino al Museo della civiltà bizantina a Salonico di Kyriakos Krokos (1977-93).

Usando parole di Konstantinidis, molti di questi progetti dimostrano come una costruzione, benché realizzata con i materiali i più moderni (calcestruzzo a vista), possa relazionarsi armonicamente al carattere del paesaggio, porsi al di là dei puri scopi, al di sopra della pura logica e del freddo calcolo. L'architettura non può esistere senza il paesaggio, il clima, il terreno su cui si insedia. E questa è la ragione per cui talvolta vediamo edifici antichi che sembrano contemporanei e, all'opposto, ci sono edifici contemporanei che avrebbero potuto essere costruiti in passato □

NOTE

¹ Questo scritto è l'oggetto di una lunga ricerca svolta a partire dal 1997 nell'ambito dei programmi del Politecnico di Milano, Politecnico di Atene, del Dottorato di ricerca della Facoltà di Architettura di Palermo (1997-2001) e della A. Onassis Public Benefit Foundation (2002-2003). Infine, a partire dagli studi singoli e dai progetti svolti in aree archeologiche (Atene e Delfi) da alcuni componenti del gruppo Omada Filon, si è aperto un nuovo campo di indagine. Tale campo, più propriamente di progetto è sviluppato nell'ambito della didattica presso la Facoltà di architettura civile del Politecnico di Milano.

La ricerca è stata resa nota nelle seguenti pubblicazioni:

Luisa Ferro, *L'insegnamento di Dimitris Pikionis al Politecnico di Atene. Teoria metodo contesto*, Facoltà di Architettura di Palermo, 2001; Id., *I progetti di Dimitris Pikionis per le aree archeologiche di Atene*. Note sul procedimento compositivo, "Quaderni del Dottorato di ricerca in Progettazione architettonica", n. 4, *Verso un'architettura mediterranea*, Palermo 2001; Id., "Techniká Chroniká" verso il regionalismo critico, in "L'Architettura cronache e storia", n. 560, giugno 2002; Id., *Ambivalenza del moderno in Grecia*, in "Domus", n. 846, marzo 2002; Id., *Due musei per la memoria dell'Occidente*, in "Il giornale dell'Architettura", anno 2, n. 7, maggio 2003; Id., *Verso l'Acropoli. L'opera di Dimitris Pikionis*, in "L'Architettura cronache e storia", n. 573, luglio 2003; Id., La (cruda) realtà dell'Atene con temporanea, in "L'Architettura cronache e storia", n. 567, gennaio 2003; Id., *In Grecia. Archeologia architettura paesaggio*, Librarsi-Araba Fenice, Boves (Cn) 2004; Id., Atene città aperta agli studiosi, in "Il giornale dell'Architettura", anno 3, aprile 2004; *Il paesaggio attico e l'Acropoli*, a cura di Luisa Ferro, in "L'Architettura cronache e storia", nn. 585-586, 2004.

² Alberto Savinio

³ Perikles Yannopoulos 1868-1910, personaggio fondamentale nella cultura greca tra la fine dell'800 e i primi anni del 900.

"E Sikelianòs. Non l'hai mai sentito nominare, eh? Nemmeno Yannopoulos, suppongo. Yannopoulos era più grande del vostro Walt Whitman e di tutti i poeti americani messi assieme. Era pazzo, sì, come tutti i grandi greci. Si innamorò del suo paese... buffo eh? Sì, amava talmente la lingua greca, la filosofia greca, il cielo greco, le montagne greche, il mare greco, le isole greche, la verdura greca che si uccise. Ti racconterò un'altra volta come si uccise, è un'altra storia. Voi avete scrittori che si ucciderebbero perché sono troppo pieni di amore? Ci sono scrittori francesi, tedeschi, inglesi che sentano così il loro paese, la loro razza, il loro suolo? *Chi sono?* Quando torniamo ad Atene ti leggerò qualcosa di Yannopoulos. Ti leggerò cosa dice delle rocce... soltanto delle rocce nient'altro. Non puoi sapere che cos'è una roccia finché non leggi che cosa ha scritto Yannopoulos. Parla di rocce per pagine e pagine; le inventa, perdio, quando non ne trova una su cui delirare. Dicono che era matto, Yannopoulos. Non era matto: era pazzo. C'è differenza. La sua voce era troppo forte per il suo corpo, l'ha consumato. Era come Icaro, il sole gli ha sciolto le ali. Volava in alto. Era un'aquila". Questo è ciò che Y. K. Katsimbali (critico letterario e scrittore; tra le sue opere una monografia su Sikelianòs) disse al suo amico, lo scrittore Henry Miller. Henry Miller, *Il colosso di Marussi*, 1941, Adelphi, Milano 2000.

Il celebre scritto di Yannopoulos è stato pubblicato nel 1903 con il titolo *La linea e il colore greco*. Parte del testo è stato riproposto nella rivista "To trito mati", n. 2-3, 1935 con la seguente introduzione:

Pensiamo che possa qui trovare il suo posto questo brano dal vecchio studio di Perikles Yannopoulos "La linea greca e il colore greco" (1903, rivista "Anatoli"), per che rappresenta il tentativo di affrontare, forse per la prima volta nel nostro paese, il tema della terra greca da un punto di vista estetico, da parte di uno spirito autenticamente greco che cercò con sorprendente vivacità e intuito di cogliere, tra i difetti del suo tempo, alcuni principi estetici oggettivi".

⁴ In Aa. Vv., *Permanence de la Grèce*, Le Cahier du Sud, 1948.

⁵ Yorgos Yanoulellis, *Un'avventura di Pikionis sulla lotta per la salvaguardia delle colline ateniesi*, in Aa.Vv., *Pubblicazione in occasione del centenario della nascita*, curatori vari, Politecnico di Atene 1989.

⁶ Dimitris Pikionis, *Relazione della Commissione Estetica della Segreteria generale del Turismo a proposito dei principi su cui si devono fondare le misure legislative in difesa dell'estetica del territorio nelle zone turistiche*, in Id., *Keimena*, a cura di Agni Pikionis e Michelis Parousis, Atene 1987.

Altro importante discorso è stato tenuto nel 1954 in occasione di una riunione al Parnassos della Commissione per la protezione del paesaggio greco, pubblicato nello stesso anno nella rivista "Techniká Chroniká", fasc. 58, e nella rivista "Exoni".

⁷ Pikionis scrisse nel 1961 un testo per l'architetto Doxiadis allora responsabile dell'Ufficio urbanistica: *Relazione del prof. Dimitris Pikionis a Kostantinos Doxiadis*, in Id., *Keimena*, cit.

⁸ Dimitris Pikionis, discorso svolto ad una conferenza il 20 marzo 1928, poi pubblicato come: *Questioni di comune buon gusto*, in "I Dialaxis", n. 7, maggio 1928.

⁹ Significativa è la Relazione Introduttiva della Commissione per la nomina del professore di Arte decorativa del Politecnico di Atene, 1924. "Il candidato sottopone questi studi come prove di una più ampia applicazione pratica della nostra arte popolare, riguardo alla quale propone anche un commentario degno di nota di 32 pagine dattiloscritte. In questo commento, accompagnato anche da tavole che illustrano esempi tratti dall'architettura popolare di Egina, Tinos ..., il candidato pone il problema della creazione di una moderna architettura greca, attingendo a fonti puramente greche, alla nostra arte popolare. Sottolinea il pericolo che corriamo accettando e applicando in modo sconsiderato gli elementi stranieri e propone di respingere con coraggio il giogo straniero e di volgere il nostro sguardo, di fare come l'operaio che costruisce avendo un'unica regola il bisogno e la verità. Non più giustapposizione di linee di vana fantasia, ma linee che derivano solo dalla necessità. Solo così nascerà la vera proporzione che, accompagnata dalla natura del materiale ci fornirà la desiderata armonia dei volumi, l'armonia della forma, l'architettura segreta della necessità". E infine, più sotto: "La Commissione, avendo considerato l'ampia preparazione del Sig. Pikionis e la sua pluriennale esperienza e il suo impegno con questioni di arte decorativa e ritenendo questi fatti adeguati per occupare la Cattedra in questione, ha l'onore di proporre all'una nimità il candidato Pikionis come Professore straordinario alla Cattedra di Arte decorativa". Atene, 29 ottobre 1924, La Commissione (A. Orlandos, E. Kriezis, I. Chatzopoulos). L'interesse per la cultura tradizionale greca prende corpo con il movimento del *Filòellenismo*, legato alla guerra di indipendenza. In un primo tempo prevalgono le ricerche svolte da esperti di folklore, prevalentemente insegnanti e filologi e, in alcuni casi, geografi. Nel 1908 viene fondata la Società Greca di Arte Vernacolare con l'obiettivo di promuovere ricerche e studi sul folklore in Grecia. La società pubblica dal 1909 la rivista annuale "Laografia" (folklore). Con Aristoteles Zachos (ingegnere 1879-1939), negli anni Venti l'architettura vernacolare greca diventa oggetto di studio e di analisi sistematica. Zachos concentra la sua ricerca sulle questioni tipologiche dell'architettura popolare, in particolare quella del nord della Grecia. In questi anni pubblica un saggio in lingua tedesca sull'argomento (*Altäre Wohnbauten auf griechischen Boden*, 1922-23), anche se gran parte del materiale raccolto sull'architettura vernacolare sono andati perduti. I suoi studi pongono in evidenza la relazione tipologica fra l'architettura macedone e quella bizantina. Gli studi di Zachos sono la premessa per i tre più importanti scritti sull'arte vernacolare, tutti pubblicati nel 1925: Angeliki Hatzimichali, *Arte popolare*, Pyrsos, Atene; Dimitris Pikionis, *La nostra arte popolare e noi*, in "Filiki Eteria", n. 3, 1925; Dimitris Loukopoulos, *Case e utensili in Etolia*, illustrato da Pikionis. Il lavoro di Loukopoulos consiste in uno studio sistematico dell'arte popolare, attraverso il quale descrive e classifica secondo i tipi gli edifici della regione; in esso vi include uno studio sulle capanne rurali e sulla tradizione costruttiva. Il pregio del lavoro sta nella classificazione. A questi tre saggi, negli anni successivi, seguiranno altri importanti scritti: Anastasios C. Orlandos, *Architettura dei Monasteri*, Atene 1927. Questo saggio ha il merito di dimostrare la continuità fra l'arte tardo-bizantina e quella della turcocrazia, mettendo in luce le contaminazioni avvenute tra diversi stili in Grecia e l'origine di matrici tipologiche comuni. Partendo dall'analisi dell'architettura dei monasteri individua i caratteri presenti nelle case e li individua come elementi necessari per costruire un'architettura basata sulla continuità con la tradizione e senza contaminazioni o influenze strane; Aristoteles Zachos, *Ioannina. Note architettoniche*, 1928. In questo saggio è evidenziato come le antiche forme dell'architettura bizantina (come l'iliakòs, sola rium) siano state trasmesse all'architettura dell'Epiro e della Macedonia.

¹⁰ Saggio introduttivo al primo numero della rivista "Filiki Eteria", 1925.

¹¹ Dimitris Pikionis, *Lo spirito della nostra epoca*, Aa.Vv., Catalogo della mostra dedicata al pittore Steris, Atene 1931, trad. it. di M. Centanni, in *Dimitris Pikionis 1887-1968*, a cura di A. Ferlenga, Electa, Milano 1999.

¹² Nel 1936 si era imposta la dittatura. La nuova Legge sulla stampa¹² e la censura si imposero soffocando ogni tipo di libera iniziativa. Ci furono sequestri di libri, alcuni scrittori furono vietati, alcuni intellettuali furono mandati al confino, alcuni artisti furono perseguitati. Il governo della dittatura, avendo soppresso ogni sviluppo culturale di qualunque tipo, appoggio, esclusivamente per propaganda, le ricerche verso la tradizione, sperando di distogliere l'attenzione sui problemi ben più gravi di sopravvivenza. L'Associazione Popolare greca, responsabile della mostra, il cui presidente era allora Natalia Melà, aveva quindi l'appoggio del Governo. La maggioranza della stampa dell'epoca, spinta dalla politica di governo, pone l'accento sul valore di queste opere in quanto espressione di artisti che "non hanno frequentato né il Politecnico, né alcuna altra Facoltà. Non hanno imparato l'arte da nessuno. Provengono dal popolo ed esprimono nei loro disegni i sentimenti autentici del popolo" ("Eleftheron Vima", 15 gennaio 1938). Della mostra se ne occupa anche la rivista "Neoelliniká Grammata", (n. 59, 1938) e "Techni" (giornale quindicinale di Arti figurative redatto dal 20 gennaio al 5 luglio 1938 ad Atene da Ericos Frantsiskákis e Panòs Spanúdis). Quest'ultimo, la cui edizione era appena iniziata, pubblica in prima pagina del numero uno un articolo di Yannis Tsarouchis, *Arte popolare e ufficiale. Il pittore Teofilos* (n. 1, 20 gennaio 1938). Nello stesso numero il famoso articolo di Patroclo Karantinòs, *Nuova architettura*.

¹³ Nelle note autobiografiche Pikionis afferma di non essere stato soddisfatto del suo progetto della scuola presso il Licabetto (1932-33). È una frase molto fraintesa, perché considerata un abbandono dello "Stile moderno" in nome di nuove sperimentazioni formali.

¹⁴ *Ad Atene si costruiscono anche cose belle. L'architetto Dimitris Pikionis*, In "Techni", n. 3, 1938

L'articolo è a cura della redazione. "Ad Atene ci sono opere architettoniche che forse sfuggono all'osservazione comune e che però rappresentano manifestazioni vive della nostra arte greca. "Techni" distinguerà queste opere e le presenterà a coloro che credono al valore di un'architettura autentica". E poi ancora: "Senza dubbio oggi certi architetti producono opere che hanno il sigillo della sincerità e della verità architettonica, all'opposto delle costruzioni abusive che col pretesto dell'utilità e del comfort giustificano la loro mole antiestetica. L'opinione pubblica, che avverte la necessità delle comodità, ha l'abitudine di accettare ogni condonamento "moderno" che viene costruito per servire queste necessità. Ma l'architettura è un'altra necessità, più sostanziale, che non ha perso la sua importanza e si conserva nell'animo di tutti. Una buona opera architettonica costruita per soddisfare le necessità materiali e insieme quelle spirituali si impone senza dubbio all'opinione pubblica. Il condominio costruito dall'architetto Dimitris Pikionis in via Heyden è forse in questo momento l'opera più viva della nuova architettura greca".

¹⁵ Dimitris Pikionis, *Il problema della forma*, 1946, cit.

¹⁶ Patroklos Karantinòs, *I nuovi edifici scolastici*, Camera tecnica di Grecia (TEE), Atene 1938. Un campo di applicazione importante per l'architettura moderna è infatti costituito dalla costruzione delle nuove scuole, quando, nel 1930, il Ministro Papandreu riforma l'Ufficio Tecnico del Ministero costituendo una "direzione del servizio architettonico". A capo di tale ufficio è chiamato Nikos Mitsákis, la cui presenza diventerà fondamentale nella scelta dell'indirizzo architettonico e nel ruolo culturale dell'edilizia scolastica.

Andreas Giacoumcatos, Ezio Godoli, *L'architettura delle scuole e il razionalismo in Grecia*,

Modulo, Firenze 1985; Andreas Giacoumcatos, *From Conservatism to Populism, pausing at Modernism*, in Aa.Vv., *Greece. 20th Century Architecture*, a cura di Savvas Kondaratos, DAM, Francoforte sul Reno 1999.

Andreas Giacoumcatos, *I testi di Patroklos Karantinòs e Le Corbusier*, in "Architecture in Greece", n. 21, 1987.

Uno sguardo italiano:

Arte e
architettura
in Grecia
1900-1960



Teatro Reale (part.), E. Ziller, Atene 1895-19

Per un profilo dell'architettura neogreca

di **Andreas Giakoumakatos**

professore di Storia e Teoria dell'Architettura, Università di Salonicco

Il percorso dell'architettura greca nell'Ottocento e nel Novecento segue solo in parte l'evoluzione dell'architettura europea dello stesso periodo. Si potrebbe affermare che, tra il XIX e il XX secolo, l'unico momento di una visione comune di obiettivi e di risultati nei rapporti Grecia-Europa è probabilmente rappresentato dall'avanguardia architettonica ellenica degli anni '30, ovvero dalle conquiste del cosiddetto "movimento moderno". Si tratta peraltro di un momento che vede per la prima, e forse per l'ultima volta, la formazione di una vera classe borghese ellenica, una classe borghese che fa da supporto necessario per lo sviluppo di tutti i settori della cultura autoctona.

L'OTTOCENTO - Dopo la formazione dello stato greco (1830), la rinascita di Atene-capitale e di altri centri urbani del Paese vede nell'architettura l'adozione del linguaggio neoclassico. È pur vero che altre regioni, ad esempio quella delle isole dello Ionio, avevano promosso prima della rivoluzione del 1821 lo sviluppo dell'architettura neoclassica, dovuto peraltro alla presenza e all'influenza veneta. Tuttavia dopo l'indipendenza nazionale le varie realtà urbane greche, a cominciare dalla capitale, procedono nel loro complesso all'adozione del neoclassicismo, non solo nell'edilizia pubblica ma anche in quella privata. Il fenomeno è assai più complesso e meno lineare di quello che appare, ma si può comunque affermare che il "secolo lungo" dell'architettura

greca è proprio quello del neoclassicismo ottocentesco sotto varie forme e sfumature. Ovviamente un ruolo fondamentale in questo senso gioca la presenza bavarese nella capitale ellenica a cominciare da quella del re Ottone I, e anche l'opera di diversi architetti stranieri invitati a costruire la Atene-capitale: tra l'altro Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner, Theophil e Christian Hansen. Il neoclassicismo è accettato e promosso come l'unico linguaggio architettonico in grado non solo di conferire continuità culturale con il glorioso passato, ma anche a dare consistenza e credibilità alle nascenti istituzioni e al nuovo stato nel suo insieme. Presto il linguaggio neoclassico si diffonde a livello della corrente edilizia privata, dando vita ad una diffusa *koiné* popolare che rappresenta un fenomeno assai particolare nel contesto europeo.

E tuttavia, se si considera che la fase più vitale e ideologicamente più consistente del neoclassicismo europeo va dalla metà del Settecento fino al 1848, fino al momento cioè delle rivoluzioni socialiste nel vecchio continente, ci si rende conto che il primo fenomeno di reale post-datazione di un movimento architettonico in Grecia riguarda proprio il "neoclassicismo" ateniese. Nella seconda metà dell'Ottocento, in un periodo pieno di fermenti relativi alle varie espressioni dell'Eclettismo (a cominciare dall'importante movimento neogotico legato anche all'applicazione delle nuove tecnologie costruttive), allo sviluppo delle nuove teorie sull'arte e alla crescita dell'Art Nouveau, l'architettura greca rimane confinata nell'ambito di un neoclassicismo di maniera (Anastassios Metaxàs) oppure subisce l'ascendente di architetti come Ernst Ziller che spesso si avvale nelle sue opere di un tardo stile neorinascimentale. Questa lunga fase di passaggio si prolungerà fino almeno al periodo dei primi due decenni del XX secolo, periodo che vede all'opera architetti post-eclettici formati all'estero quali Vassilios Tsagris, Anastassios Chelmis, Alexandros Nikoloudis e Vassilios Kouremenos.

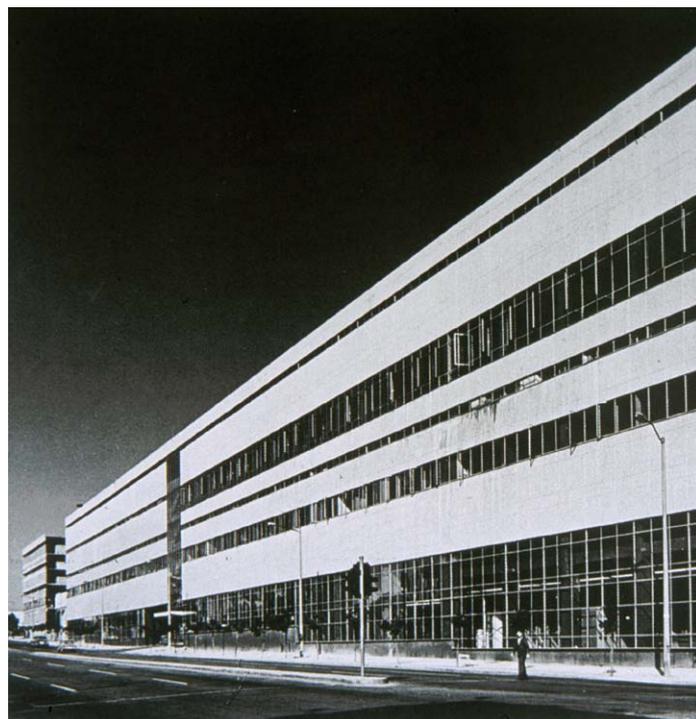
ALLA RICERCA DEL POPOLARE - Anche le esperienze delle avanguardie storiche legate all'architettura (espressionismo tedesco, costruttivismo russo, neoplasticismo olandese) rimangono estranee alla realtà culturale greca. Il caso del futurismo di F.T. Marinetti e di A. Sant'Elia è eloquente: la quasi immediata traduzione del manifesto futurista (1909) viene accompagnata da più o meno severi giudizi critici nelle pubblicazioni apparse tra il 1909 e il 1910 in varie riviste delle città della diaspora ellenica come Costantinopoli, Smirne o Alessandria d'Egitto'. Anche la presenza di Marinetti ad Atene nel 1933, in occasione di una mostra di futuristi italiani, viene salutata con critiche sprezzanti, mosse però in questo caso anche da motivi politici e dall'avversione al regime fascista allora al potere.

Un primo momento di ricerca dei caratteri di un'architettura "vera" e "autoctona" coincide con i primi anni del Novecento ed è relativo alle problematiche del "ritorno alle radici" (promosso peraltro in alcune significative composizioni poetiche di Kostis Palamàs pubblicate proprio in questi anni). Gheorghios Lambelet dà alle stampe nel 1901 il saggio "La musica nazionale" mentre nel 1908 Manolis Kalomiris, padre della scuola nazionale di musica, torna sulla questione durante il suo primo concerto ad Atene. Nel campo dell'architettura, quello che si può considerare il manifesto del "ritorno al popolare" è l'articolo che l'architetto macedone Aristotelis Zachos pubblica nel 1911 sulla rivista "O Kallitechnis", intitolato "architettura popolare". Un anno dopo l'architetto Emmanuil Kriezis segue le orme di Zachos pubblicando a sua volta l'articolo "architettura demotica" sulla rivista

Edificio per uffici e negozi, A. Tombazis, Atene 2000-02

Ricostruzione della fabbrica Fix, T. Zenetos, Atene 1957-63

Politecnico dell'Università di Salonicco, P. Karantinòs, Y. Liapis, I Skroubelos 1957-62



Per un profilo dell'architettura neogreca

"Archimidis" di Atene. Un terzo saggio relativo all'argomento sarà pubblicato solo 13 anni più tardi ma riveste un'importanza particolare: si tratta del "Noi e la nostra arte popolare" di Dimitris Pikionis che appare su "Filiki Eteria" nel 1925. Questa data è di poco successiva a quella storica della catastrofe dell'Asia Minore, che riporta la società greca e l'architettura greca ad un nuovo percorso di ricerca imperniato attorno ai veri valori autoc-toni che possano costituire le fondamenta della rinascita di una nazione scossa e disorientata. Questa lenta evo-luzione fa da sfondo alla ricerca progettuale neobizantina di Zachos (casa A. Chadjimichali alla Plaka, 1924) oppure a quella basata sull'ideale dello "spirito di ellenico" intorno al quale si sviluppa il lavoro di Pikionis (casa Moraitis al Pireo, 1923, ispirata all'edilizia popolare di Egina; casa Karamanos, 1925, basata sull'architettura ellenistica di Priene). La seconda metà degli anni '20 però rappresenta, attraverso il lavoro di architetti come N. Mitsakis, P.N. Djelepis e E. Kriezis, un momento di maturazione che già nel 1930 sarà esploso nella veste della "nuova architettura" greca.

GLI ANNI TRA LE DUE GUERRE - Ora, è noto che il movimento moderno nell'architettura europea nasce subito dopo la fine della prima guerra mondiale nei paesi del Nord, ed è un movimento progressista mosso soprattutto da istanze politiche e sociali. Al contrario, la "architettura razionale" dei paesi del Mediterraneo (Spagna, Italia, Grecia) nasce con un ritardo di quasi dieci anni e privilegia di più i valori estetici e plastici, "il gioco dei volu-mi puri sotto la luce", per dirla con Le Corbusier. In questo senso la Grecia effettivamente si allinea agli altri paesi geograficamente più affini, ed è capace di contribuire alla storia dell'architettura europea con un capitolo di tutto rispetto.

La storia è nota: durante il secondo governo Venizelos (1928-1932), il ministro dell'Istruzione Konstantinos Gondikas promuove una riforma scolastica che comprende un nuovo programma di edificazione di più di 3'000 scuole elementari e secondarie nel territorio nazionale. Gheorghios Papandreou, nuovo ministro dal gennaio 1930, procede ad una riforma dell'ufficio di progettazione del Ministero ponendo a capo il giovane architetto Nikos Mitsakis, che a sua volta assume l'iniziativa di raccogliere intorno a sé un folto gruppo di altri giovani architetti ispirati agli ideali della "nuova architettura". Adottando quindi i principi della massima economia e della rapidità di costruzione, architetti come P. Karantinòs, T. Valentis, K. Panayotakos, I. Despotopoulos e D. Pikionis, ma anche lo scultore G. Zongolopoulos, danno vita ad un'ellenica "epopea del moderno" realizzando numerosissime scuole per lo più in cemento armato in tutti gli angoli del Paese, che spesso fungono da "acro-poli moderne" sotto il Partenone ma anche in sperduti contesti rurali, con un sorprendente e poderoso impatto ambientale e culturale². In questo caso il "moderno" nasce nell'ambito di un ministero della Repubblica e nei corridoi di un servizio pubblico caratterizzato in senso progressista, fatto questo clamoroso non solo nel conte-sto della realtà neogreca dove l'architettura pubblica non si è mai contraddistinta per qualità e valore, ma anche in quello europeo attraversato allora da una profonda crisi politica di stampo reazionario. Per questi motivi l'e-sperienza scolastica greca rappresenta un caso piuttosto unico, debitamente riconosciuto sia dalla pubblicistica internazionale dell'epoca e dalla storiografia contemporanea.

Anche altri settori, a cominciare dall'edilizia privata e dall'edificio multipiano di abitazioni (la cosiddetta *polyka-toikia*), sono pervasi dall'esperienza del moderno. Opere esemplari in questo senso sono la casa per abitazioni di Valentis ad Atene (via Stournari, 1932) o quella di Kyriakos Panayotakos del 1933 (piazza Exarchia), oppure la villa di S. Papadaki a Glyfada (1932). La diffusione, anzi del moderno nell'edilizia abitativa soprattutto ate-niese dà vita ad un'altro tipo di "lingua franca" analoga a quella del neoclassicismo ottocentesco: la *koiné* del moderno degli anni '30. Tuttavia questa esperienza, che anche attraverso l'architettura aspira a dare risposte all'i-stanza più che mai convinta della "europeizzazione" del Paese e della società ellenica, è suscettibile di un'ine-sorabile scadenza, quella del colpo di stato del 1936. Il regime di Metaxàs non impartirà mai ordini in materia di architettura, come è avvenuto con gli altri regimi totalitari europei, eppure il clima culturale creato nel Paese e le iniziative degli architetti accademici sempre in agguato, creano i presupposti per un declino dell'esperien-za moderna, la fuga all'estero di qualche suo protagonista e il ripiegamento di molti altri in una dolorosa inatti-vità, mentre il dibattito sul "carattere greco", anche nell'architettura, torna a occupare una posizione centrale.

LA RICOSTRUZIONE POSTBELLICA - Negli anni '50 l'architettura greca vive ancora sotto l'onda lunga delle distruzio-ni della doppia guerra, quella mondiale e quella civile, e si porta ancora dietro il dibattito sul carattere della "gre-cità" e del ruolo dell'eredità popolare, dibattito che aveva peraltro attraversato i difficili anni '40, anni di inope-rosità e di lotta per la sopravvivenza. L'esperienza moderna degli anni '30 viene di colpo cancellata, mentre la questione che diventa ora di primaria importanza è quella della ricostruzione. In assenza di una seria ed effica-ce programmazione da parte dello stato, l'iniziativa della soddisfazione della domanda abitativa passa al setto-re privato che elabora un processo produttivo con caratteristiche di unicità a livello internazionale. Ex eroi del mercato nero durante l'occupazione tedesca, e altri protagonisti di oscure attività finanziarie sono alcune delle categorie sociali che partecipano alla gigantesca operazione di speculazione edilizia nel primo - e non solo - dopoguerra, che avrà il nome caratterizzante di *antiparochi*, ossia lo scambio tra un bene (il terreno) e un altro (uno o più appartamenti dello stesso condominio). Lo scacco delle città, a cominciare dalla capitale, avviene in questi termini: il proprietario del terreno e l'utente finale sono due entità distinte, e spesso una terza entità è costituita dal costruttore del fabbricato. La quarta entità è rappresentata da chi finanzia l'operazione, cioè da un intermediario affatto preoccupato della qualità architettonica e urbana dell'edificio. La vendita degli apparta-menti rende molto e consente di ripetere l'operazione all'infinito; consente inoltre al nostro intermediario di ope-



rare anche se sprovvisto di capitali propri. Si tratta di un meccanismo con il quale nessun governo del dopoguerra ha potuto confrontarsi tramite un'efficace pianificazione edilizia su larga scala, un meccanismo che abbinato all'assenza di una significativa architettura pubblica ha man mano conferito alle città elleniche il volto pubblico che oggi conosciamo. L'edificio-tipo più rappresentativo delle città greche oggi è la *polykatoikia*, cioè il prodotto della speculazione edilizia che dura ormai da più di mezzo secolo.

Nell'ambito dell'architettura prodotta invece dai progettisti maggiormente impegnati, la lenta rinascita avviene verso la fine degli anni '50 e dura per quasi un decennio. Si tratta di una specie di "età dell'oro" per l'architettura greca del XX secolo, con molte analogie con i primi anni '30: un clima favorevole di libertà democratiche, una spinta incontenibile verso la "europeizzazione", l'apertura nel mondo che facilita le informazioni e gli scambi, l'affrancamento da radicate strutture ideologiche tipiche di una periferia dei Balcani, compresa quella del peso culturale della tradizione pololare. Questa evoluzione si presenta certamente con una differenza temporale rispetto ad analoghe esperienze europee, come ad esempio il "miracolo italiano" degli anni '50; e tuttavia essa riveste un eguale significato poiché risulta legata allo sviluppo economico e alla spinta modernizzatrice che contraddistingue il percorso del Paese. Eppure la fine di questo periodo è simmetrico a quello degli anni '30: come allora, il colpo di stato dei colonnelli nel 1967 pone fine a questa esperienza e soprattutto rompe quella condizione di continuità necessaria per il radicamento di moderne strutture ideologiche e sociali nel Paese.

Aris Konstantinidis, con il suo importante lavoro presso l'Ente Ellenico per il Turismo (realizzazione di molti *Xenia*), è forse il protagonista più significativo di questo periodo e, in una prospettiva più ampia, il più grande architetto greco del XX secolo. Nikos Valsamakis e Takis Zenetos sono invece all'avanguardia di una ricerca che subisce l'ascedente delle più avanzate esperienze internazionali: il primo con le ville e alcuni edifici ateniesi dei primi anni '60, il secondo con opere come la fabbrica Fix sul viale Syngrou, la casa per appartamenti nel viale Amalias e il teatro all'aperto sulla collina del Licabetto, tutte opere realizzate nella capitale tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60. Dal canto suo Dimitris Pikionis, il patriarca dell'architettura greca, ripiegato ormai nella sfera di una soggettività che si crogiola nella metafisica degli eterni valori, porta a termine quello che si può considerare il suo capolavoro, la sistemazione dei percorsi sotto l'Acropoli e presso la collina del Filopappo. A Salonicco invece, l'episodio più significativo anche dal punto di vista del *town design* consiste nella realizzazione degli edifici della città universitaria e della sede del nuovo museo archeologico, opere che vedono come protagonista Patroklos Karantinòs, uno dei pochi architetti degli anni '30 sopravvissuti professionalmente nel secondo dopoguerra³.

GLI ULTIMI 30 ANNI: UNA LENTA EVOLUZIONE - Le condizioni dell'architettura in Grecia dopo il crollo della giunta militare sono molto diverse da quelle dei primi anni '60. L'architettura costruita negli anni '70 e '80 evolve lentamente, mentre sono rapide le trasformazioni dei soggetti che la producono. Un primo fattore importante è l'aumento vertiginoso dei laureati in architettura, molti dei quali notoriamente provengono dall'Italia. Cambia anche la collocazione sociale degli architetti, non più considerati come dei privilegiati dal punto di vista economico, mentre aumenta il radicalismo politico che, se negli anni '60 non

Casa Andreadis, K. Krokos, Calcidica 1993-96

Casa Lanaràs, N. Valsamakis, Saronida 1961-63

Casa Bianca, P. Arrigoni, Salonicco 1911-12

Per un profilo dell'architettura neogreca



Accademia, Università e Biblioteca Nazionale, T. e C. Hansen, 1839-1902

oltrepassava i limiti dell'inconfessato bon ton di un'eletta categoria professionale, viene ora accresciuto a causa di un sentimento messianico che alimenta la convinzione di un possibile "cambiamento del mondo", un sentimento che nella storia ha spesso alimentato le cose dell'architettura.

L'architettura degli anni '70 e '80 continua sulla falsariga dell'influenza di Le Corbusier e del brutalismo già applicato negli anni '60 (un'architettura, per intenderci, che adotta il cemento armato nudo e enfatizza le capacità espressive degli elementi strutturali), senza però la carica utopica di quelli anni⁴. Permane inoltre il dibattito sull'opportunità di un orientamento internazionale nell'architettura e quello che mira ancora al recupero della lezione della tradizione edilizia popolare ai fini della pratica contemporanea. Rappresentanti del primo indirizzo sono Nikos Valsamakis, Alexandros Tombazis e Tassos Biris, mentre favorevoli a un indirizzo "regionalista" sono Suzana e Dimitris Antonakakis, e Kyriakos Krokos. Il caso tuttavia di quest'ultimo è del tutto particolare: il suo "regionalismo critico" elabora l'eredità ellenica in termini attuali, dall'architettura minoica al neoclassicismo ateniese e all'architettura spontanea di Egina, e si condensa in un'opera che si può ritenere l'unico capolavoro dell'architettura greca negli ultimi 30 anni, il Museo della civiltà bizantina di Salonico⁵.

Negli anni '80 un postmodernismo internazionale al tramonto spunta anche nel contesto ellenico: la versione nostrana, tuttavia, risulta priva di un qualsiasi connotato ideologico che aveva caratterizzato le molte anime del postmoderno negli Stati Uniti e in Europa, e si trasforma in un decorativismo oleografico pseudo-classico che finge di ricollegarsi con la grande tradizione autoctona ma finisce per approdare a esiti superficiali, letteralmente e metaforicamente.

Gli anni '90 assumono per la prima volta un significato diverso nel contesto della storia dell'architettura greca del Novecento. Un fatto nuovo è l'apertura su vari fronti: della critica, della pubblicistica, delle mostre. Si abbandona l'atavica introversione che fino ad allora aveva caratterizzato l'atteggiamento degli architetti, i quali ora aspirano a diventare soggetti della critica (preferibilmente benevola) e di mostre, in Grecia e all'estero, che promuovono il loro lavoro, mentre gli stessi hanno ora molte più occasioni di essere protagonisti di conferenze e di dibattiti aperti al pubblico. Più si restringono le possibilità di un intenso impegno professionale, più aumentano in Grecia le manifestazioni di promozione culturale relative all'architettura. Le regole della comunicazione di massa invadono anche il mondo dell'architettura, mentre aumentano le riviste più o meno specializzate. Inoltre, la generazione più giovane sembra per la prima volta estraniarsi dai termini del dibattito che aveva condizionato per quasi un secolo la cultura architettonica, ossia il rapporto con il popolare, e procede all'adozione di altri riferimenti e termini di paragone. All'improvviso parole come "grecità" e "tradizione" relativi all'architettura appaiono vuoti di significato, non comunicano più alcunché. La nuova tradizione per gli architetti più giovani sembra essere ora quella dell'ambiente costruito dei centri urbani, le città greche degli anni '50 e '60, non importa quanto brutte o attraenti esse possano apparire. Il termine di confronto è ora la "architettura della città", e questa è un'evoluzione positiva, pur con tutte le contraddizioni del caso. Va da sé che anche le esperienze internazionali, rese sempre più accessibili dalla quantità e la facilità delle informazioni, fanno sempre di più parte del bagaglio culturale degli architetti greci e determinano scelte non tanto tipologiche o costruttive quanto plastiche e formali⁶. Nell'impossibilità di sviscerare in modo più esaustivo i vari temi relativi all'architettura greca contemporanea (che presenta comunque indirizzi non più raggruppabili sotto distinte categorie, come avveniva in passato), procediamo alla citazione di alcuni tra i progettisti attualmente più impegnati: B. Ioannou-T. Sotiropoulos-A. Van Guilder, M. Manidakis, G. Manetas, G. Koukis, A. Varoudakis, P. Nikolakopoulos, T. Bobotis, C. Papoulias, Z. Samourka, K. Kyriakidis, A. Kouvelà, M. Souvatzidis, A. Kourkoulas, C. Bougadellis, A. Kotsiopoulos, V. Baskozos, Y. Aesopos, P. Dragonas, D. Issaias-T. Papaioannou, M. Papanikolaou-R. Sakellaridou □

NOTE

¹ Si veda, A. Giacumacatos, voce "Grecia", E. Godoli (a cura di), *Il dizionario del Futurismo*, Vallecchi, Firenze 2001, vol. I, pp. 562-3.

² Cfr., A. Giacumacatos e E. Godoli, *L'architettura delle scuole e il razionalismo in Grecia*, Modulo, Firenze 1985.

³ A. Giacumacatos, *Elementi per l'architettura greca contemporanea*. Patroklos Karantinòs, Fondazione Culturale della Banca Nazionale (MIET), Atene 2003 (in gr.)

⁴ Si veda, "Nuovo razionalismo e empirismo critico", A. Giacumacatos, *L'architettura e la critica*, Nefeli, Atene 2001, pp. 269-281 (in gr.)

⁵ Cfr., A. Giacumacatos (a cura di), Grecia. *L'architetto Kyriakos Krokos*, catalogo della partecipazione nazionale alla VI Mostra internazionale di architettura di Venezia, Ministero della Cultura, Atene 1996.

⁶ Per un approccio più ampio si veda, A. Giacumacatos, *Storia dell'architettura greca. XX secolo*, Nefeli, Atene 22004 (in gr.)

Dimítris Pikíonis



Salita all'Acropoli (part.), D. Pikionis



Schizzi per un progetto delle aree archeologiche di Delfi, D. Pikionis

Gli inizi del Novecento, nonostante l'ampio portato di raffinate scritte esercitate in ogni campo creativo ,ha indotto anche eccessi di teoresi e teoresi negative che tuttavia sono venute meno dopo la guerra .

Il poeta Mario Luzi, in una conferenza a Milano del '93 parte da questa lucida considerazione ed afferma « ..dal giudizio aprioristico si passa all'esperienza, al desiderio di esperienza: Tra le generazioni del '900 e le seguenti c'è questo divario; è il divario tra una ideazione monocentrica ed un po' astrattiva e la molteplicità di dati, di elementi, che il vissuto ci dà continuamente. Si assiste ad un passaggio tra professione di verità e ricerca di verità.»

Ma la ricerca di verità è anche "il nominare gioioso dei poeti"; è trovare la connessione tra la cosa ed il suo nome, quel nome in cui la cosa assume in sé la sua identità, la sua presenza.

Energia positiva che sostiene la fatica dello scrivere, del comporre , dell'ordinare.

Si tratta di scoprire, di rinnovare, di inventare il rapporto tra parola e cosa,, un rapporto che si rinnova sempre ed è misterioso perché inafferrabile dagli strumenti della sola logica.

Senza questa premessa non si comprenderebbe l'attenzione ,tutta contemporanea , per architetti come Pikionis o Plecnjk o Barragan , ma anche tanti altri, che in aree diverse hanno operato senza clamore ed in modo significativo per ricostruire quei legami fondamentali con la propria tradizione ma nella piena consapevolezza della propria contemporaneità.

Cantiere inverso, definirei quello praticato da Dimitris Pikionis.

Cantiere che non si sovrappone alterando le misure e gli equilibri esistenti ma al contrario operante con grande precisione per far emergere, per far venire alla luce frammenti di storie antichissime.

Atteggiamento operoso e vigile ad ogni lieve segnale fino al registro dell'aria che muove l'erba ai margini dei tracciati in pietra. Tale atteggiamento è alla base di opere di grande intensità che solo in questi ultimi decenni si scoprono in siti differenti ed a volte lontanissimi l'uno dall'altro, e testimoniano, di fatto, il ritrovarsi di sensibilità comuni tra chi compie l'opera e chi è in ascolto per comprenderle , lungo un percorso che va oltre il Moderno poiché riunifica culture e tradizioni smarrite nel tempo e supera l'asfissia della convenzionalità ben diffusa tra i suoi epigoni contemporanei.

Pikionis aveva annotato, per il discorso d'apertura dell'Accademia di Atene nel 1966 e che non ha potuto mai pronunciare , alcune riflessioni maturate nel corso del suo ultimo lavoro, il *Parco Giochi a Filothei*, che chiariscono, più di ogni altra cosa, la fede che animava la sua ricerca:

«Sentivo dentro di me un bisogno travolgente: quello di trovare l'unica e sola indivisibile tradizione del mondo. Ho percepito la sua unità universale per tutto il mondo. So che ci sono delle differenze, ma al di là di esse posso sentire un'unica e fondamentale tradizione...

Questo eterno è fondamentale : le differenze non hanno importanza : essenziale è la profonda identità interna"....

ed ancora "... Si sente che la forma di un'opera d'arte emerge dalla vera relazione dell'artista con i suoi simili: e non può essere l'opera di uno solo, ma di molti, in quanto all'interno di essa vi è qualcosa di fondamentale che la rende proprietà di ognuno.»¹

E' non privo di senso il fatto che Pikionis abbia concluso la sua vita con un'opera delicata destinata al gioco dei bambini e realizzata tra il '61 ed il '65 in un sobborgo di Atene su un piano scosceso ai margini di una pineta.

Il seme di tutto il suo personalissimo percorso creativo era proprio lì in quelle esperienze infantili di ampio respiro a contatto con il paesaggio del Pireo, ove era nato nel 1887, e di cui sarà sempre riconoscente al padre che lo conduceva nelle lunghe

passaggiate assecondando, perché gli era congeniale, la sua sensibilità artistica.

Offrire, dunque, un luogo che dia ad un bambino la più ampia gamma possibile di sensazioni, sollecitazioni ed informazioni è l'imperativo morale ma anche il riconoscimento religioso alla sorte della sua vita.

Riperkorrendo a ritroso l'opera di Pikionis, ogni tema di progetto rivela con chiarezza le esperienze precedenti e la continuità e la coerenza della sua ricerca.

- Aree diverse, separate e tuttavia tenute insieme dalla aderenza alla morfologia del suolo e dalla rete di relazioni collettive
- Strutture spaziali antiche ed elementari: recinto - capanna - lastricato con la panca intorno all'albero- la piccola cavea - lo specchio d'acqua - il sentiero - la selva
- Materiali accuratamente scelti e composti per accostamento o intreccio.

Sono gli archetipi derivati da una lunga riflessione sugli insediamenti popolari ed assunti come elementi semplici per una scrittura complessa perché in grado di declinarsi attraverso la dinamica della percezione visiva, tattile ed emotiva.

Costante è il concetto di sacralità della soglia e si materializza nella edicola di ingresso presente, oltre che nel *parco giochi a Filothei*, anche nell'area di *S. Dimitris Loumbardiari* o nel progetto per un Padiglione per l'artigianato artistico a *Neo Falirio* ('38), ma anche nella sua sottile identificazione con uno spazio vuoto centrale come nella casa studio per la scultrice a *Patissia* ('49) o nelle due scuole elementari *Licabetto* ('33) e *Salonicco* ('35) pur se con registro differente; segnando esse il passaggio dai modelli razionalisti alla necessità di trascrizioni locali. Ancora di più nel bellissimo progetto non realizzato di un insieme abitativo a *Aixoni* ('50-'54). Ogni elemento è partecipe ed in relazione con gli altri in modo comune ma ad ognuno è data la propria individualità. Questo progetto è *forma dello stare insieme* e, come la forma di opera d'arte, la sua aspirazione è che possa appartenere a molti perché ognuno vi riconosca la propria parte. I concetti *comune* e *proprio* sviluppati dal poeta Solomos ed amati da Pikionis appaiono con grande energia in questa traduzione fisica che sposta e diffonde necessariamente la "sacralità della soglia" dentro il percorso e le sue ramificazioni. Percorso che sostiene l'impianto e l'idea medesima anticipando gli elementi del suo lavoro più noto, nella zona dell'Acropoli e della collina di Philopappou ad Atene.

C'era un tempo antico in cui «...erano luoghi non calpestabili, a cui nessuno poteva far violenza e di cui non si poteva neppure proferire il nome. Lì c'erano templi e soglie inaccessibili rivestite di rame che appartenevano alle tremende divinità ctonie.»²

Questa consapevolezza appare in Pikionis ben presto e verrà alimentata, mentre concludeva i suoi studi di ingegnere civile al Politecnico di Atene (1908), dalla frequentazione di pittori come Bonzianis e De Chirico o figure interessanti come Yannopoulos assertore della necessità della Rinascita Greca per superare lo stato di fragilità in cui la cultura greca si era venuta a trovare dopo l'affrancamento dal dominio turco nel 1830, ma anche, e soprattutto, dal suo pellegrinaggio d'arte tra Monaco e Parigi che, inevitabilmente, sposta il punto di osservazione e rende chiaro il percorso da seguire a partire dal 1912, data del rientro in Grecia. Sono tempi estremamente difficili per il suo paese e tuttavia Pikionis sostiene la sua "temperatura" creativa con le poche occasioni di cantiere alternate all'insegnamento di Progettazione Architettonica ma soprattutto con la pratica continua del dipingere e disegnare. Numerosissimi i disegni lasciati in folio e custoditi amorevolmente dalla figlia Agni sin dalla sua scomparsa nel '68. Raccolti per periodi o temi in unità con titoli diversi "ricordi parigini", "antico", "bizantino" sino alla straordinaria serie "Attica" che, di fatto, lo ricongiunge al suo territorio di cui è ormai il più profondo conoscitore. I disegni di questa serie, prodotti tra il '40 ed il '50, sono rappresentazione ideogrammatica del connubio tra topografia naturale e quella della storia delle colline ateniesi e preludono a quelli, bellissimi, elaborati in occasione della costruzione del suo progetto per i percorsi dell'Acropoli. In essi una medesima energia coinvolge l'architettura e la vegetazione; l'aria e la luce appaiono gli unici e possenti abitatori dell'una e dell'altra, ambedue insediate sul terreno accidentato.

Quando gli verrà assegnato il compito di sistemare il sito intorno all'*Acropoli di Atene* ('51-'57) Pikionis vi si applicherà, dunque, con tutta la sua energia fisica ed emotiva ed i disegni preparatori testimoniano di questa continua indagine introspettiva ove il compito architettonico appare un pretesto per la trascrizione di un racconto. Tema, in fondo, modesto ma che in lui si amplifica oltre ogni immaginazione. Il percorso si ramifica in senso fisico ma anche metaforico. Ogni traccia, ogni accidente topografico, ogni improvvisa apertura verso "il tempio dalla luminosa facciata" acquista senso perché parte complementare di un'unica partitura ... musicale. Acutamente Alberto Ferlenga, già autore di una esauriente monografia, osserva, in occasione della 14° edizione del *Premio Internazionale Carlo Scarpa* assegnato nel 2003 a quest'opera, che Pikionis «...disegna una mappa di pietra per chi sa guardare.»³

L'eco, come si è già accennato precedentemente, delle esperienze profonde infantili appare materializzarsi in una geografia di segni, quasi tracce di improbabili città, in cui si creano nuove relazioni ed il cui andamento irregolare e la capacità di evidenziare l'una o l'altra possibilità di accesso visivo o fisico, nascono dall'esercizio sincronico di tre modalità di rilevazione e conoscenza: quello attraverso la misurazione numerica nella tradizione pitagorica, quello attraverso la percezione e geometrizzazione che presiedeva la formazione dell'impianto greco ed infine quello che gli deriva dalla pratica dell'arte contemporanea di comporre per associazioni astratte e tuttavia fortemente legate a percezioni tattili ed emotive. In tal modo la trama di passeggiate e di soste che si svolgono dalla base dei Propilei e, attraversando l'area di San Dimitrios Loumbardiari, salgono accanto alle mura antiche lungo il pendio del Colle delle Muse fino al Belvedere del monumento a Filopappo si conferma ricerca di verità, che come si diceva all'inizio è il nominare gioioso dei poeti, e come tale va percorsa...non soffocata □

NOTE

¹ Agni Pikionis, *vita, opere e pensiero di Dimitris Pikionis*, "Controspazio", 5, 1991, pp.3-7

² D. Pikionis, "Discorso in difesa del Paesaggio", Alberto Ferlenga, *Pikionis*, 1887-1968, Electa, Milano, 1999, p.344

³ Alberto Ferlenga, *tra le rocce dell'Acropoli*, "I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene", Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2003, pp.43-44



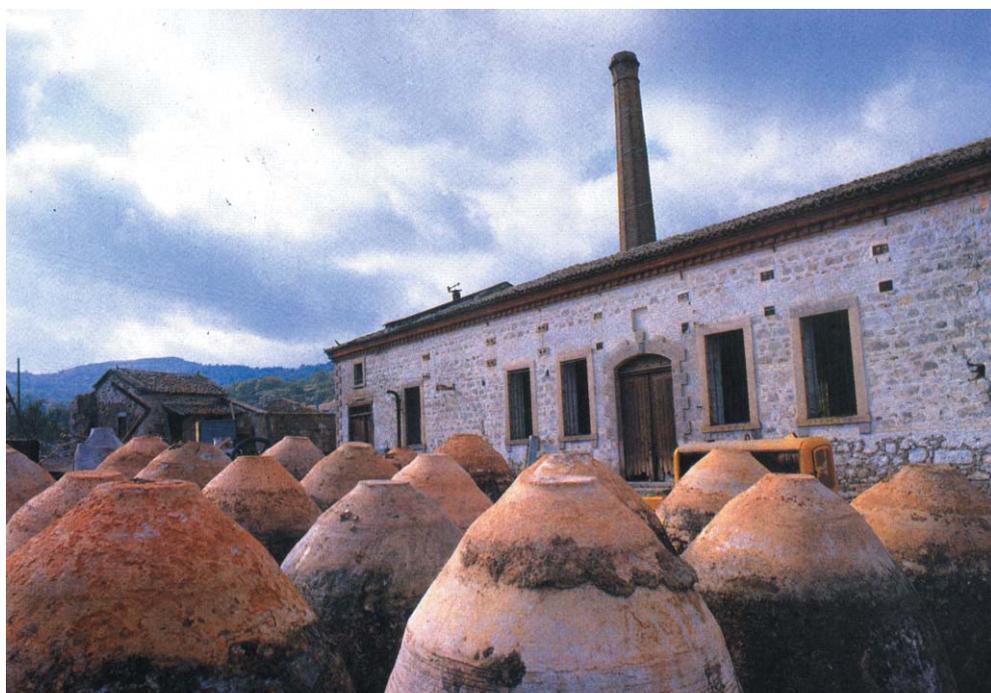
Viaggio a Kleiò

Alexandra Bernitsa
architetto

di

Stylianos Kountalis
architetto

Un frantoio



PERCORSO ARCHITETTONICO NELL'ISOLA DI LESBO

«Sono partito dalla nostra isola quand'ero molto piccolo. E sono andato dritto all'estero, lontano. Dritto in Europa, là dove voi sapientoni dite che ci sono i lumi; ma io l'ho trovata piena di tenebre e oscurità e nei suoi tristi sentieri, ovunque, l'erba dell'oblio! Per vent'anni quell'erba terribile mi ha fatto dormire! Per vent'anni m'ha rosato un tarlo silenzioso, l'imperituro desiderio della patria, che neppure l'Europa riesce ad estirpare del tutto.

Dopo vent'anni, la brama del ritorno ha estirpato l'erba dell'oblio. Il mio cuore s'è risvegliato, s'è risvegliata la mia mente, tutto in mi s'è risvegliato, cercando la patria.

Prendo la nave, a tutta rotta verso le nostre isole. Le ho trovate tutte al loro posto. Ridevano ancora, come ridevano quando mi salutavano. E il sole, quasi sapesse cosa aveva patito la mia schiena lassù, me la scaldava fino a farmi intorpidire di piacere.»

Argyris Eftaliotis

Λεσβος, Από την Σαπφώ στον Ελύτη, Δήμος Μυτιλήνης, 1995, p. 44 trad. S. Kountalis

Fu così che partimmo. Io, Stylianos, insieme ad Alexandra e alla nostra amica Saffo Charalambous, tutti e tre per lunghi anni residenti all'estero, in Italia. Un viaggio di "ricognizione", per constatare che tutto fosse ancora al suo posto o meglio, che nulla fosse eccessivamente fuori posto. Ed in particolare per controllare lo stato dei lavori di restauro nella casa di Saffo a Kleiò.

Era quasi l'alba quando l'isola di Lesbo sfiorò la superficie dell'Egeo. Sulla prua della nave "Σαπφώ", ripensavo alle parole di Elytis: «Potrà sembrare strano, ma una o due ore dopo che la nave di linea ha lasciato Chio, è come se avesse abbandonato il mondo conosciuto. Entra in mari che all'improvviso sembrano inesplorati ed il viaggiatore non preparato che si culla al ritmo delle onde mattutine, aggrappato alla balaustra del ponte, scruta l'orizzonte con lo stesso sentimento che doveva avere in tempi lontani un fortunato navigante. Dopo poco, nell'atmosfera vaporosa che il sole pezzo a pezzo va dileguando, inizia a distinguere l'ombra di una terra fiabesca...» di Odysseas Elytis (Λεσβος, op. cit., p.36 trad. S. Kountalis)

La luce dell'alba faceva emergere pian piano la forma dell'isola. Ero uscito fuori dal tempo, quando all'improvviso la brezza mattutina mi riportò alla realtà: eravamo quasi arrivati al porto di Mitilene. Sulla costa intorno all'aeroporto, nella zona di Sourada, una lunga fila di *archontikà* si srotolava fino alla città. La svettante cupola di Aghios Therapontas, a sinistra, ed il castello in cima al promontorio, sulla destra, osservavano il nostro arrivo. Le case del porto, anch'esse begli esemplari di *archontikà*, con i tipici colori dell'isola (rosa pallido e senape sui muri, verde scuro, blu di prussia e rosso bordeaux sugli infissi di porte e finestre), sembravano inghiottite dal mare.

Appoggiati alla balaustra del ponte, io e Alexandra, entrambi architetti, cominciammo a ripercorrere la storia di questo particolare stile architettonico, così diffuso a Lesbo. L'*archontikò*, ossia la casa signorile, si inizia ad incontrare a partire dal XIX secolo. La connessione con gli edifici difensivi dei secoli passati è strettissima. Una caratteristica di gran parte di questi edifici è la prominenza di una parte del piano superiore, che poggia su sostegni generalmente lignei, fissati sul sottostante muro di pietra. Tali prominente, presenti anche nell'architettura della Macedonia, sono simili a braccia tese in atto di sorreggere la struttura sovrastante, quasi a sfidare le leggi di gravità.

E' proprio all'interno di questo piano superiore che sporge in fuori che si trovano gli spazi "nobili" destinati al soggiorno e alle camere da letto: le stanze, illuminate dalla luce solare che entra dalle molte finestre ricavate nel legno, presentano variegate decorazioni ad affresco alle pareti, con motivi desunti dall'arte occidentale del Settecento, espressi però secondo lo stile popolare. I soffitti sono decorati ad intaglio o a stucco.

Il piano terra, costruito in pietra, non ha più alcun rapporto con le strutture difensive: se il terreno in cui è costruita la casa è grande abbastanza, l'ingresso è costituito da un portone a doppia anta che porta in un cortile aperto, su cui si aprono gli spazi "di servizio", come il deposito per il grano, il deposito per le olive da spremere, il magazzino con i grandi orci di coccio.

Una particolarità della casa di Lesbo è il "gherontikòn", una stanza a pian terreno o al mezzanino, dove si trasferivano i vecchi genitori dopo le nozze delle figlie. La cucina si trova sotto ad una piccola tettoia in fondo al cortile, quando ce n'è uno. Anche il bagno, chiamato in molti paesi "anagkaios" (il necessario), ha l'ingresso che affaccia sul cortile.

L'adrenalina cominciò a salire e il cuore a battere forte ed io mi resi conto che eravamo ormai approdati sull'isola. L'impazienza ci spinse verso l'uscita, insieme a scatoloni, sacchetti, valigie, vecchietti, famiglie con macchine stracolme di beni portati da Atene. I camion accanto a noi uscivano carichi di legname e macchinari, per far posto ai camion in attesa di entrare, carichi di olio, saponi e formaggi, nella fauci di "Σαπφώ".

Dopo una breve sosta in città, ci mettemmo subito in viaggio verso la nostra meta. Il primo paese che attraversammo fu Panaghiouda, dove ci fermammo ad ammirare i bellissimi frantoi disseminati lungo la costa piena di ulivi. Questi frantoi appartengono agli edifici industriali, che iniziarono ad essere costruiti a Lesbo dalla metà dell'Ottocento fino ai primi del Novecento, per sostituire i più antichi piccoli mulini, che per la spremitura delle olive utilizzavano come forza motrice le braccia umane, la spinta degli animali e l'acqua. I frantoi, spesso affiancati da saponifici che lavoravano l'olio da essi proveniente, sono costituiti da un edificio unico o da un complesso di più edifici, solitamente collocati all'ingresso dei paesi, e si distinguono anche da lontano per le loro alte ciminiere in mattoni rossi. Oggi che la produzione di olio d'oliva si avvale di altre tecnologie e che l'uso dei saponi naturali è stato soppiantato dall'industria dei detersivi, molti di questi edifici sono stati abbandonati. Negli ultimi decenni, però, lo Stato e le Autorità Locali si sono sensibilizzati per il recupero di questi importanti esempi di archeologia industriale ed hanno riconvertito alcuni di essi in centri multifunzionali per le attività culturali e ricreative delle comunità locali.

Mentre Saffo continuava a guidare verso la sua casa, Alexandra osservava che sull'aspetto dell'architettura abitativa di Lesbo non esiste documentazione prima del XVIII secolo. Io aggiungevo, però, che a partire dall'inizio del dominio ottomano sull'isola (1462) fino alla fine del XVII secolo, le case erano povere, di forma pallellepipedica, ad un solo livello, con i soffitti bassi e con tetto piatto, chiamato "doma". Ciò dipendeva dal fatto che quel periodo era caratterizzato dalla diffusa paralisi degli scambi commerciali e dalle crescenti incursioni piratesche, che finirono solo alla fine del XVII secolo. Dalla metà del Settecento, invece, riprese il com-

mercio, dal momento che ai greci sottomessi fu concessa, da parte dei turchi dominatori, maggiore libertà di azione. I marinai dell'isola, durante le loro navigazioni sulle rotte del commercio internazionale dell'epoca, venivano continuamente a contatto con le culture della zona del Mar Nero, della Romania, della Russia meridionale, della regione greca del Pontos e naturalmente con le zone costiere dell'Asia Minore e con le altre isole dell'Egeo. Al loro ritorno in patria, condividevano con i propri compatrioti le novità apprese, facendo sì che pian piano l'isola si risvegliasse da quella specie di letargo che per anni l'aveva avvolta allontanandola dal resto del mondo. Ben presto, proprio grazie alla ricchezza materiale e spirituale che il commercio e la navigazione avevano portato, il modo di vivere sull'isola cambiò: iniziarono ad essere costruiti i bellissimi esemplari delle chiese settecentesche che ancora oggi troneggiano in quasi tutti i paesi di Lesbo, ed anche nella costruzione delle case si cominciò ad assistere ad un'eccezionale "febbre costruttiva". Lo stile di queste nuove abitazioni era in perfetto accordo con quello predominante nella zona balcanica e sulla costa anatolica, che vede il suo primo esempio nelle costruzioni turrette delle fortificazioni medievali: il pian terreno inizialmente era privo di finestre e lo spessore dei muri ne palesava l'iniziale destinazione difensiva.

A Lesbo le case di questo tipo erano appunto dette "torri" ed erano munite del cosiddetto "fonias" (assassino), un'apertura attraverso la quale gli abitanti, in caso di incursioni nemiche, potevano gettare acqua od olio bollente contro chi tentasse di forzare l'entrata.

A questo punto Saffo ci fece segno di osservare le torri di Pyrgi Thermis, che proprio in quel momento stavamo costeggiando. Queste torri, che avevano soprattutto la funzione di case di villeggiatura per i benestanti, erano una delle caratteristiche principali del paesaggio urbanistico di Mitilene: sveltavano solitarie in mezzo agli appezzamenti agricoli circostanti la città.

Avevamo intanto raggiunto Thermi, dove il vecchio complesso termale di fine Ottocento, costruito sulle strutture termali di epoca romana, si reggeva appena in piedi.

«Pensa come doveva essere bello questo centro-benessere nei primi del Novecento, quando si riempiva di ospiti illustri provenienti dalle coste dell'Anatolia!», esclamò Alexandra.

La strada proseguiva immersa nel colore verde degli ulivi, sempre costeggiando il mare. Poi si allontanò dalla costa e all'improvviso dietro a una collina, apparve Mandamados, famoso per il suo monastero dedicato a San Michele Arcangelo, e per il suo yogurt nel coccio.

«Qui c'è uno dei migliori esempi di frantoio trasformato in centro culturale, di cui vi parlavo prima», dissi.

Dopo un piccolo boschetto di pini, che interrompeva il mare di ulivi, arrivammo a Kleio. Saffo era felice di essere arrivata al suo paese. Ci disse: «Come paese Kleio è molto poco noto. Molti viaggiatori se lo perdono per strada. L'insegna che lo preannuncia è piccola, l'ingresso in paese trascurato. Come se gli abitanti, tutti concentrati sulla loro vita semplice e dura e sulla famiglia, non volessero farvi entrare il mondo esterno. La sopravvivenza fino a tempi molto recenti era assicurata dalla produzione di olive: tutte le colline che la circondano, infatti, sono ricoperte di uliveti».

Una volta entrati in paese, Alexandra, che viene spesso qui per seguire i lavori di restauro dell'*archontikò*, divenne la nostra guida.

La casa di Saffo Charalambous

Dopo aver lasciato la piazza con i *kafènia* e i platani, attraversando la via centrale del paese, un bell'esempio dell'acciottolato locale, che si snoda tra case ad uno o due piani, alcune con tetti spioventi di tegole, altre con il cosiddetto *doma*, arriviamo alla fine della salita, dove davanti a noi appare, altera sentinella e orgoglioso custode di una memoria maestosa, la casa di Saffo Charalambos, o, come usa chiamarla la gente del posto, l'*archontikò di Saffo*. Ci ha fatto una strana impressione il contrasto fra l'aspetto imponente di questa casa e le semplici casette circostanti. Ci assicurano però che non si tratta dell'unico esempio di questo tipo architettonico in paese.

Saffo ha comprato questa casa nel 1980 da una parente acquisita, la "zia loulia", e, come ama raccontare, non è stata lei a trovare la casa, ma la casa a trovare lei, quando aveva cominciato a sentire il bisogno impellente di fare ritorno e ricucire il suo legame con l'isola. Un pellegrinaggio nei luoghi che nel mondo di Saffo avevano assunto dimensioni mitiche, attraverso le favole di sua nonna Ralloù ed i racconti di suo padre Zafiris, entrambi originari di Molivos.

Una volta acquistata la casa, mi incaricò di intraprendere un progetto di ristrutturazione dell'edificio. Con la preziosa collaborazione dell'ingegnere di Mitilene Ignatios Tsolakellis iniziammo a fare una lettura preliminare dell'edificio, con numerosi sopralluoghi ed incontri con i capomastri locali. Una volta conclusa l'operazione di rilievo e documentazione storico-fotografica dell'edificio, si è arrivati alla diagnosi delle patologie ed il progetto, debitamente formulato, è stato poi depositato per l'approvazione presso le autorità competenti. Il principio cui ci siamo attenuti nel progetto è stato il rispetto delle caratteristiche tipologiche e morfologiche dell'edificio.

A metà degli anni Ottanta, l'edificio è stato inserito nel patrimonio architettonico protetto, in base al Decreto Presidenziale, fatto che dà la possibilità al proprietario di ottenere un prestito bancario a tasso agevolato. Sono quindi iniziati i lavori di restauro, con l'obiettivo di risanare l'edificio dalle sue patologie ed inserirvi nuovi impianti. Tutti i lavori sono stati fatti in totale economia e niente di ciò che si poteva conservare è stato sostituito. Fondamentale è stato il contributo di operai e muratori dell'isola: Senofonte di Stipsi, Nikos Tsombanellis di Argenos e l'impresa edile di Mantamados. Non posso dimenticare il signor Takis Klonaridis, Segretario della Comunità di Kleio, nei cui locali, proprio accanto al cantiere, c'era l'unico telefono del paese. Takis, con grande attenzione, registrava tutte le mie telefonate e mi chiamava, come un banditore, con il megafono a forma di imbuto: «Alexandraaaa al telefonooooo!», ed io correvo a rispondere nella sede della Comunità.

Costruita nel 1909, ossia prima che l'isola si liberasse dal dominio ottomano (1912), dal ricco possidente Grigorios, come dote per sua figlia Maria, fu abitata da questa famiglia fino alla metà degli anni '50, anche se alcuni elementi, come ad



Facciata dell'Archontikò di Saffo
e le scale dell'edificio

esempio il balcone della facciata B, non erano stati ultimati. Seguirono anni di uso parziale e poi di totale abbandono.

La casa appartiene alla categoria degli edifici neoclassici, influenzati dalla corrente architettonica allora in voga per gli edifici della nuova borghesia. In questo nuovo tipo di case, entrato a far parte dello stile tradizionale di tutta la Grecia, chiarissimo era l'influsso delle opere realizzate ad Atene da abili architetti greci e tedeschi, espressioni del loro ideale di far rivivere l'antica gloria e di ricercare lo spirito romantico del Neoclassicismo, che dominava in Europa già dalla metà del XVIII secolo e che, nel nuovo stato greco, prevalse per almeno settant'anni, dal 1840 al 1910. Il neoclassicismo ateniese si formulò secondo un proprio stile fino a diventare una vera e propria corrente architettonica, che si sviluppò in tre fasi distinte: il primo neoclassicismo, il neoclassicismo maturo, che si protrasse a lungo, ed un neoclassicismo tardo ed eclettico, che costituì una sorta di fase decadente.

L'*archontikò di Saffo*, costruito con materiali tradizionali, ovvero pietra locale di colore grigio e legname proveniente dall'Asia Minore, lavorato da abili artigiani, è collocato in un appezzamento scosceso che domina il golfo di Korakas e gode, dal lato nord, di una spettacolare vista sul pelago e sulla costa turca, che dista appena 12 miglia nautiche.

È un edificio costituito da masse equilibrate, di composizione simmetrica su tutt'e quattro i lati, ornato da elementi architettonici semplici ed eleganti. A chi l'osserva dal lato sud-orientale, dove si trova l'ingresso principale, appare costituito da due piani, più uno seminterrato, mentre, osservandolo dal versante nord-occidentale, dove è posta l'entrata secondaria, risulta composto da tre piani, per via della conformazione morfologica del terreno, che da quel lato è in discesa.

All'interno gli spazi sono suddivisi in modo omogeneo e si sviluppano intorno ad un "asse centrale di simmetria" della casa. Al pian terreno c'è l'ingresso ed un bagno oblungo, posto accanto alla tromba delle scale, la quale occupa tutta la parte nord-occidentale dell'edificio, dal piano terra fino al primo piano. La scala è in legno, magistralmente lavorato, e termina con una volta a cupola decorata al primo piano, dove sono distribuite le camere da letto. La camera principale è decorata ad affresco. La cucina e i locali di servizio, dotati di un'entrata indipendente, si trovano nel seminterrato.

L'entrata principale, posta sulla facciata orientale dell'edificio, è rientrante e protetta dal balcone del primo piano. Le facciate sono intonacate, mentre sugli angoli, culminanti in capitelli di stile ionico, la pietra è lasciata a vista. Le aperture sono sottolineate da mostre in pietra. Quelle del pian terreno sono protette da inferriate, che hanno provocato diversi danni alle cornici in pietra.

Sui principali elementi strutturali dell'edificio sono stati effettuati i primi saggi sperimentali, per determinare lo stato dei muri, del tetto, dei pavimenti e dei soffitti in legno. Le patologie riscontrate in vari punti dell'edificio erano causate soprattutto dal lungo abbandono, dalle infiltrazioni di acqua piovana e dal logorio del tempo. L'intonaco esterno era quasi completamente rovinato, in particolare sul lato nord, a causa delle intemperie, mentre quello interno, danneggiato dall'infiltrazione d'acqua, aveva fatto penetrare l'umidità nel seminterrato. Fortunatamente la struttura portante dell'edificio non presentava danni gravi.

In base a quanto rilevato dall'esame preliminare, sono stati effettuati interventi che si possono riassumere brevemente in: risanamento dall'umidità degli intonaci e delle strutture in pietra, restauro conservativo di tutti gli elementi lignei (pavimenti, soffitti etc.), integrazione e rifacimento impiantistico. Un'equipe di specialisti di Salonicco ha restaurato con molta cura tutta la parte decorativa riportandola all'antico splendore. Il progetto cromatico è scaturito da una ricerca delle varie stratificazioni dei colori preesistenti.

Quanto il pittore era ormai pronto a dare il rosso bordeaux sugli infissi, il cortile della casa si riempì di bambini curiosi che sbirciavano la mescola dei colori. Il giorno dopo scoprimmo che nell'emporio del paese erano esaurite tutte le scorte di acquarelli.

La giornata era stata lunga e piena. Per concludere in bellezza, decidemmo di andare a cena al "Limanaki", uno dei ristoranti sul pittoresco porticciolo di Skala Skamias, a mangiare pesce nella luce rosata del tramonto, ammirando da una parte il frantoio sul mare, dall'altra la famosa chiesetta della Madonna Sirena, che ispirò a Stratis Mirivilis il suo capolavoro □

Bibliografia

- Λεσβος, Από την Σαπφώ στον Ελύτη, Δήμος Μυτιλήνης, 1995
- N. SIFOUNAKIS, Βιομηχανικά κτίρια στη Λέσβο. Διατήρηση και προσαρμογή τους, in Βιομηχανικά κτίρια στη Λέσβο, Νομαρχία Λέσβου, 1986, pp. 10-33.
- S. FRANTZESKOS, Ελαιοτριβεία και σαπωνοποιία, in Βιομηχανικά κτίρια... op. cit, pp. 82-98.
- M. G.ZAGORISIOU, G. N. GHIANNOULELLIS, Παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Λέσβου, Ατene 1995.

ARCHITETTURA E IDEOLOGIA AD ATENE

DAI NEOCLASSICI DEL 19° SECOLO AI PALAZZI DEL 20° SECOLO



di Pepi Rigopoulou

professoressa di Estetica e Comunicazione, Università di Atene, "G. Capodistria"

Dopo la conclusione della Rivoluzione del 1821 e la fondazione dello Stato greco la corona venne data ad Ottone ed Atene fu scelta come capitale. Le memorie che esaltavano l'antica fama della città, sostenute dalla Guerra per l'Indipendenza, e la volontà dei greci di dimostrarsi degni dell'immagine che il resto dell'Europa (in particolare i filelleni, tra cui anche il padre di Ottone, Ludovico di Baviera) attribuiva loro, ebbero in questa scelta in ruolo certamente rilevante, scelta compiuta dopo una serie di discussioni e di confronti.

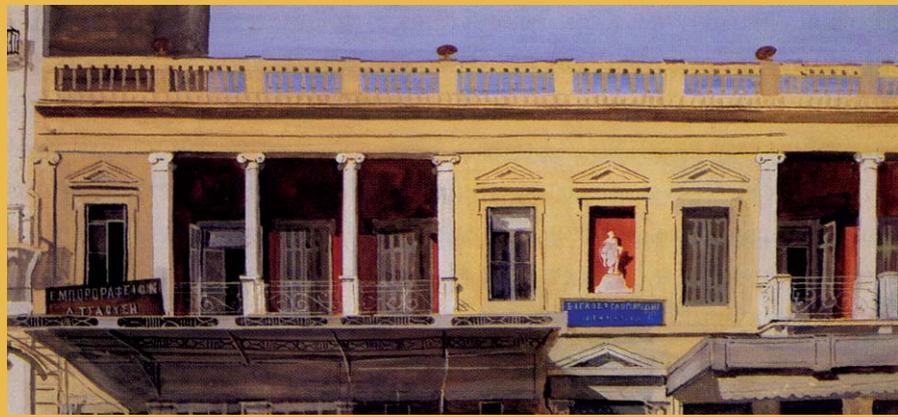
Prevale spesso l'idea che Atene sia una capitale che ha cominciato da zero per via di scelte ideologiche e di necessità amministrative. La verità, però, è più complessa. In ogni caso durante la turcocrazia, la città non assomigliava molto all'Atene dell'antichità e persino poco prima della caduta di Bisanzio, alcuni dotti come Choniatis, si rammaricano per il suo declino. Atene, comunque, anche dopo il periodo classico del V e del IV secolo a.C. non scompare dalla storia. Gli imperatori bizantini spogliarono la città delle sue sculture per abbellire Costantinopoli, ma nell'XI secolo la resero anche luogo di pellegrinaggio. Pomo della discordia tra i vari conquistatori durante gli anni della francocrazia, campo di battaglia nel periodo di Morosini, la città continua comunque ad esistere. Testimonianze dal campo delle arti figurative ed altri dati ancora, ci assicurano che negli ultimi secoli prima della Rivoluzione la città aveva un notevole numero di abitanti ed era caratterizzata da

un suo proprio aspetto architettonico e urbanistico, nonché da una certa vivacità intellettuale.

Sta di fatto che gli scontri durante la Rivoluzione distrussero quasi completamente le case e gli edifici più grandi, alcune però, come la *casa di Cleanthis* nel quartiere di Placa e parecchie chiese sono rimaste in piedi, dando la sensazione di una continuità, espressa anche a livello delle tecniche edilizie e del gusto popolare. Tuttavia l'ideologia che trova realizzazione in veste di proposta architettonica svolge indubbiamente un ruolo fondamentale nella prima fase di sviluppo della capitale dopo la fine della Rivoluzione, come anche durante i periodi successivi fino ad oggi.

Tra tutte le arti figurative, l'architettura è quella che più imprime in maniera distinta e tangibile le tracce dell'ideologia nell'ambito della città, mentre al contempo le può nascondere, dal momento che essa ha a che fare con il funzionale e l'utile. La disputa riguardante le forme architettoniche nasconde una dimensione ideologica, finché ai nostri giorni, quando molti sostengono che l'unica ideologia esistente è il denaro. Persino questa ideologia però deve assumere una forma concreta, se pensiamo alle Torri Gemelle nel centro commerciale di New York - la forma dell'altezza che ripete la sfida dell'antica Babilonia - mentre ad esempio, la funzionalità degli edifici della *Bauhaus* che viene sottolineata con insistenza, esprime un ego collettivo che non ha paura di scontrarsi con le forme tradizionali.

**Palazzo
del Caffè Partenone,
Atene,
Y. Tsarouchis**



Da un altro punto di vista l'ideologia è una risposta alla perdita, che appare subito evidente, dal momento che s'inscrive nello spazio, nelle chiese, nei sepolcri, nei vari tipi di rovine monumentali oppure nei resti di semplici case. In questo senso ogni città viene ricostruita di continuo, non soltanto per soddisfare i bisogni del presente e i progetti futuri, ma anche per colmare, cancellare le fratture della perdita. Quanto detto vale soprattutto per città come Atene, Roma e Costantinopoli che continuano ad essere abitate ininterrottamente da molti secoli.

Ad Atene il modello neoclassico per l'architettura e il pensiero è quello che viene imposto come scelta principale dal potere centrale dopo l'insurrezione del 1821. Questo modello neoclassico esprime bisogni funzionali per la città di XIX secolo, ma, per quanto riguarda il simbolismo delle facciate, anche un tentativo di rifondare un'area, ad immagine di un'altra ormai perduta: ad immagine dello spazio esemplare dell'antichità classica. Proprio per chi credeva che Atene dopo l'insurrezione fosse una città in macerie, il fatto che sia stata scelta come capitale ha costituito una scommessa europea di ricostruzione, una "questione europea".

La questione, se Atene fosse semplicemente una "questione europea" o una cosa diversa, è più complessa. Rivela due modelli di pensiero riguardo alla gestione della memoria di un popolo: se vi sia una continuità, anche attraverso i vuoti e le brecce, o se, al contrario, tutto ricominci da zero, è una domanda che ha angustiato le avanguardie artistiche dell'Europa di XX secolo, le quali a volte erano più inclini verso l'una o l'altra tesi.

L'interrogativo sulla continuità o la discontinuità acquista il suo significato più profondo quando esaminiamo il modo in cui venne applicato lo stile internazionale neoclassico ad Atene. Questo stile lascia un certo margine di adattamento alle tradizioni e alle condizioni culturali di ogni regione.. Una cosa è una costruzione neoclassica in Germania, un'altra in Russia, in Italia o appunto in Grecia. Dovunque, però, la realtà diverge dall'ideologia, dal progetto architettonico e soprattutto da quello urbanistico. Ottone nella sua visione romantica, era un nuovo Teseo, un eroe "fondatore" della sua Atene moderna. I suoi piani però, si scontrarono con la debolezza progettuale dello Stato centrale.

Il programma di ricostruzione della capitale secondo lo stile neoclassico venne affidato ad architetti di notevole levatura, ma non fu applicato, tuttavia in maniera sistematica. Ci si è imbattuti negli interessi interni ma anche dei filelleni. Accanto ai palazzi "ufficiali" dell'epoca neoclassica fioriscono le costruzioni popolari, che prendono in prestito elementi dai "fratelli" maggiori, come la forma generale, e alcune decorazioni -ad esempio le antefisse- basandosi tuttavia sull'improvvisazione imposta dalla tradizione e dalla necessità. Un esempio caratteristico è costituito dalle case dette "Anafiotiche", alle pendici

dell'Acropoli. Vennero costruite da edili provenienti dall'isola Anafi, per dare "temporaneamente" una casa agli operai finché non fosse terminata la ricostruzione della città. Conservano fino ad oggi elementi essenziali dall'architettura propria dell'Egeo.

La questione dello scontro tra il progetto generale e gli interessi particolari, tra ideologia e realtà, venne sollevata per la prima volta ad Atene dopo la Rivoluzione del 1821 e rimane ancora attuale, in una città di 4 milioni d'abitanti, dove l'attività edile è continuata a ritmi sostenuti. L'immagine della continuità, dall'antichità e da Bisanzio fino ad oggi è stata preservata in modo abbastanza convincente e genuina nella zona del centro storico e attraverso l'unificazione delle aree archeologiche e dei nuclei più antichi della città. Tuttavia, nel settore dell'architettura e dell'urbanistica, questa continuità è stata anche oggetto di forti contrasti estetici e ideologici.

Il moderno si è identificato in Grecia con la comparsa del condominio, presentato nel terzo decennio di XX secolo come una soluzione d'emergenza, allo scopo di dare alloggio ai numerosi profughi sfuggiti alla catastrofe dell'Asia Minore. Il condominio, però è entrato molto rapidamente nel campo del simbolismo ideologico. Per alcuni intellettuali "le scatole" sono diventate sinonimo della modernità e dell'approccio progressista.

Nell'architettura di Atene troviamo alcuni esempi molto interessanti di modernità.

Ancora una volta, però, le evoluzioni storiche hanno messo in dubbio il progetto centrale. La "αντιπαροχή" - piccole abitazioni unifamiliari che venivano cedute a imprese edili in cambio di alcuni appartamenti del palazzo da costruire - ha portato molte volte ad una sorta di asfissia urbanistica. L'occupazione e la guerra civile, con la quale i militanti della sinistra hanno cercato rifugio nell'anonimato della città o vi si sono insediati per forza, hanno creato una fortissima ondata di urbanizzazione. La dittatura dei colonnelli ha portato ad "modernizzazione selvaggia", espressa perfettamente dalle "torri" di Atene dove il buon gusto è assolutamente latitante, e dall'altezza sproporzionata degli edifici.

Le varie sperimentazioni architettoniche postmoderne non hanno apportato cambiamenti essenziali alla città e hanno contribuito probabilmente a rivedere, in una nuova versione, il suo gigantismo. Le recenti Olimpiadi hanno costituito senza dubbio un incentivo per un sostanziale miglioramento delle facciate, del traffico e più in generale della vivibilità di Atene ed hanno contribuito alla valorizzazione di molte zone. Se questi incentivi porteranno anche a dei risultati più duraturi dipenderà dalla capacità dei vari progetti di far incontrare i bisogni e gli interessi con le speranze collettive e con la memoria, che costituisce, in senso simbolico ma anche nel vero senso della parola, il capitale più prezioso □

traduzione di Anna Maria Dimitropoulou, Anastasia Mavridi, Dimitra Sideri

ARCHITETTURA COLONIALE ITALIANA NEL DODECANESO



di **Nina Avramidou**
professoressa e architetto

L'architettura realizzata in Dodecaneso nel periodo dell'occupazione italiana (1912-1943) costituisce un capitolo unico, e per questo estremamente rappresentativo, della storia architettonica contemporanea in Europa, un esempio unico novecentesco di reinterpretazione quasi fiabesca di due culture architettoniche mediterranee con radici storiche e culturali diverse per quanto riguarda i secoli recenti.

Gli sforzi politici dell'Italia di colonizzare le isole greche, sono riflessi anche nelle architetture in esse realizzate in quell'epoca, ma si può tranquillamente affermare che, in definitiva, tutti questi tentativi vengono vanificati, "...pare forse più appropriato non parlare di architettura coloniale italiana, bensì di architettura coloniale 'all'italiana'; cioè dell'architettura di un colonialismo approssimativo, dalla faccia non feroce; ossia di un colonialismo alquanto colonizzato", (C. Cresti, 2001). Si tratta di un'architettura che "non è affatto portatrice della natura e della forza di un regime che si impossessa di una regione straniera e costruisce opere prettamente utilitarie che ne riassumono i tratti caratteristici di dominio e di potenza" (A. Giakoumakakos, 2001).

Il Dodecaneso¹ apparteneva alla Turchia fin dal 1523 e venne occupato dall'Italia nel 1912². L'occupazione, che fu accettata e riconosciuta dalla Turchia con il trattato di pace di Losanna del 1923, si protrasse fino alla seconda guerra mondiale. Le isole furono denominate Isole Italiane dell'Egeo e il governo locale dipendeva dal Ministero degli Affari Esteri; il rappresentante dello Stato Italiano era il Governatore Civile e agli abitanti delle isole veniva conferita la cittadinanza italiana³. Ed ancora più lontano nel tempo, e fin dai primi secoli d.C. Rodi, l'isola del sole e capoluogo del Dodecaneso, si trovava a lottare per mantenere la sua indipendenza dalla pressione esercitata su di essa da Roma, per poi arrendersi nel 297 a Diocleziano diventando Provincia Insularum.

Non può sorprendere per cui l'interesse nel riscoprire e preservare le testimonianze non solo archeologiche ma anche quelle architettoniche del secolo passato ed ogni tentativo intrapreso di negli ultimi quatt'anni dal Centro Internazionale per la Conservazione del patrimonio Architettonico-CICOP, per la loro salvaguardia e riconoscimento ufficiale come patrimonio culturale insigne del ventesimo secolo.

A cominciare dall'isola di Rodi, di Kos, e di Leros, nel periodo 1912-43 vengono realizzati edifici pubblici e complessi abitativi che cercano di interpretare il senso della presenza italiana abbinata allo spirito locale in modo alquanto originale.

Osservando attentamente alcuni edifici fortemente rappresentativi dell'architettura di quel periodo, si rileva una loro comune chiave di lettura e di interpretazione, che è quella della "mediterraneità". I connotati essenziali della mediterraneità, emergono come forma mentis, come patrimonio comune di coincidenze che si integrano continuamente e che esprimono, nel complesso, una pluralità di analogie tra loro, anche quando la matrice originaria è di articolazione differente, ossia: i semplici volumi parallelepipedi a volte rotondeggianti negli spigoli e corredati di portici, logge, pergolati, archi e volte, balconi, patii, scale esterne, coperture a cupola, tetti piani a terrazza.

Spesso le superfici realizzano continuità spaziale dei volumi, che si arrotondano per poi terminare in forme squadrate di grande semplicità geometrica ma senza evidenziare il passaggio da un blocco all'altro (si cita a titolo d'esempio il Teatro G. Puccini e l'acquario marino alla zona nord della città).

Anche le tecnologie di realizzazione di queste costruzioni sono particolarmente interessanti e innovative per quell'epoca e dettate dalla volontà di apparire riproducendo a basso costo le forme congeniali a materiali pregiati utilizzati in patria. Le strutture portanti degli edifici preannunciano le "murature armate" affermate in Europa trent'anni più tardi: agglomerato cementizio di materiali di vario tipo come scarti di mattoni o sassi rotondeggianti di fiume e di mare o pietrisco, rinforzato con doppio strato di armatura metallica a rete. Dal punto di vista statico tale tecnologia appare come un ibrido tra la muratura armata e cal-

Edificio nell'isola di Kos

*nell'altra pagina:
Ex Palazzo del Governo
(part.), Rodi*



cestruzzo armato. Nei cantonali o nei punti strutturalmente più sensibili, venivano inseriti pilastri in c.a. molto più raramente muratura di pietrame o di laterizio.

Negli edifici in cui prevalgono forme scandite da aperture regolari e da porticati sottostanti (com'è nel caso del Palazzo della Prefettura o del Mercato Nuovo) tutti gli elementi portanti monodimensionali sono realizzati in c.a., e rivestiti con conci di pietra (se l'edificio è di prestigio) oppure con un bugnato finto sapientemente eseguito, strato su strato con intonaco di consistenza differente dall'interno verso l'esterno.

Oggi queste strutture appaiono gravemente corrotte, sia per l'ossidazione avanzata delle armature sia per i ripetuti eventi sismici che hanno colpito e colpiscono il Dodecaneso. Alcune di queste, hanno raggiunto uno stadio di degrado tale da rendere costosissimo l'intervento del loro recupero, se non impossibile senza procedere a massicce demolizioni e ricostruzioni, in quanto le armature metalliche diffuse dappertutto (anche nei paramenti di rivestimento e negli elementi decorativi) sono ossidate integralmente e vanno quindi sostituite; e' questo il caso, ad esempio, del Palazzo del Governo di Rodi progettato da Florestano di Fausto (progetto di restauro recentemente espletato dall'autrice).

I primi interventi - Tra il 1912 e il 1922 si effettuano scavi archeologici, restauri di edifici medievali, aperture di nuove strade, miglioramenti delle infrastrutture portuali, ma anche costruzioni di caserme, di magazzini e di piccoli aeroporti a Rodi, Coò e Lero che per la prima volta ponevano le realtà isolate in contatto con la modernità dell'epoca costituita da laboratori, automobili, strumenti, navi, gru, comunicazioni, idrovolanti, aeroplani, ma anche da personale tecnico specializzato, ingegneri, topografi, architetti, archeologi.

Il frenetico restauro degli edifici medievali della città murata di Rodi (*palia poli*) completava morfologicamente e stilisticamente gli edifici semidistrutti o sepolti in superficie, ma con una logica che veniva dettata da esigenze create dal riuso di questi edifici e dalla volontà di intensificare le attrattive turistiche dell'isola, creando così una scenografia teatrale che non aveva niente a che fare con l'epoca dei Cavalieri; gli elementi architettonici ricostruiti, ma anche gli arredi esterni ed interni degli edifici restaurati o ricostruiti, richiamavano nella forma coppie e invenzioni dell'epoca medievale-gotica, mentre per quanto riguardava le tecnologie costruttive e la loro funzionalità interna erano moderne. Questo intento di base, utilizzare la storia per motivi turistici, riuscì perfettamente, basta pensare alla famosa via dei Cavalieri - dove si affacciano i vari alberghi medievali - che ancora oggi, costituisce l'attrattiva turistica più forte della cittadella medievale dichiarata patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO.

Ma dobbiamo ammettere che riuscirono bene anche le scelte funzionali e organizzative degli spazi sia interni ed esterni, tanto è vero che dopo quasi ottanta anni dalla realizzazione di questi spazi, in essi continuano a svolgersi funzioni uguali o similari a quelle per le quali furono progettati e realizzati.

Si conservano ancor oggi quasi intatti anche gli elementi di finitura degli edifici pubblici, come infissi, pergolati, pavimenti in grigliato variopinto o porcellanati (nelle stanze di rappresentanza), ed anche gli arredi interni in legno (scrivanie, sedie, panche e rivestimenti delle pareti verticali) od in ferro (battuto a mano o più raramente prodotto in serie, come lampadari, inferiate, portabandiere).

Ogni particolare degli arredi stradali (elementi metallici per la protezione del verde pubblico, lampadari, fontane, panche e griglie della fognatura⁴) è stato accuratamente progettato e ponderato nella ricercatezza formale in relazione all'importanza dell'edificio pubblico di appartenenza.

La produzione di questi oggetti di arredo esterno/interno avveniva in laboratori locali che consentivano l'adattamento alle esigenze che si incontravano per la varietà degli elementi morfologici del periodo dell'ecllettismo.

Quando invece era possibile ricorrere alla standardizzazione degli oggetti da realizzare, la produzione di oggetti in serie avveniva direttamente in Italia.

Gli elementi goticeggianti degli edifici realizzati nel periodo ecllettico⁵ si presentano con autenticità singolare, mentre gli elementi orientalizzanti arabi (stilizzati in modo alquanto elementare) che adornano gli edifici del primo periodo (del governatorato di Mario Lago) esprimono la versione europea dell'architettura orientale. Il mobilio, i lampadari, le cancellate e i portabandiera seguono le forme e le composizioni di un Art Nouveau assai semplificato.

Alla fine degli anni '30, la rimozione di ogni elemento decorativo orientalizzante dagli edifici di Rodi e il loro adattamento al pseudorazionalismo italiano, nonché il completamento della ricostruzione del palazzo del Gran Maestro, in cui prevale lo spirito stilistico dell'imitazione gotica, costituiscono le caratteristiche salienti dell'ultimo periodo del possedimento italiano che tenta di consolidare, in modo teatrale e disperato la sovranità italiana nelle isole dell'Egeo.

L'invasione di massa di coloni agricoltori, forestali, religiosi, ed anche di personale impiegatizio statale e delle imprese costruttrici italiane che monopolizzarono la ricostruzione degli abitati e delle infrastrutture urbane ed extraurbane (impianto elettrico e idrico urbano, fognature, porti, aeroporti, strade) crearono per la popolazione greca indigena e quella turca minoritaria, un cambiamento di spazio e di vita mai visto precedentemente. Questi cambiamenti costituirono il tramite per l'appropriazione, l'imposizione e il monopolio della modernizzazione dell'area, ma hanno anche stimolato la popolazione ad intraprenderla. Prescindendo dai sentimenti di ordine etico morale, i ricordi di chi ha vissuto questa esperienza, sono ancor oggi contrastanti: gratitudine per le opere di urbanizzazione e infrastrutturali extraurbane, per il catasto che rimane quello di allora ed è l'unico realizzato fino a poco tempo fa in Grecia, disapprovazione per l'abbattimento di edifici neoclassici di grande prestigio e per alcune scelte operative nella ricostruzione della città medievale.

Le realizzazioni architettoniche dei periodi di governatorato di Mario Lago e di Cesare Maria De Vecchi - Per meglio comprendere questa architettura occorre distinguere i due periodi gestionali-amministrativi in cui si rispet-



ARCHITETTURA COLONIALE ITALIANA NEL DODECANESO

tano in generale nelle costruzioni le limitazioni formali imposte dai due governatori delle isole, Mario Lago (1923-1936) e Cesare Maria De Vecchi (1936-1940).

Il periodo del governatorato di Mario Lago, è molto importante perché nello stesso periodo si sviluppano e realizzano tutti i programmi d'intervento su scala territoriale. Fin dal suo arrivo in Dodecaneso egli ha collaborato con l'architetto Florestano di Fausto (che è la figura più significativa dell'architettura coloniale realizzata dall'Italia, e non solo nel Dodecaneso) ed in seguito collabora con l'architetto Pietro Lombardi.

È facile constatare osservando le architetture di quel periodo in tutte le isole del Dodecaneso e principalmente a Rodi, che gli interventi edilizi sono stati molto attenti alle tradizioni locali appartenenti a culture diverse e coabitanti; alcune delle architetture più paradigmatiche e realizzate in quel periodo, come l'Albergo delle Rose⁶ (Rodi, 1925-27, Arch. F. Di Fausto), la Sede Sociale Nautica⁷ (Rodi, 1929-31, Arch. R. Petracco), la sede del Circolo Italia (Rodi, 1925-27, Arch. F. Di Fausto), il Palazzo del Governo⁸ (1926-27, Arch. F. Di Fausto), derivano da un'intreccio di diversi repertori formali di matrice ottomana, cavalleresca medievale, bizantina e veneziana.

A causa della frenetica attività costruttiva di questo periodo, verso la fine degli anni venti, sono stati organizzati vari uffici tecnici in cui in seguito, negli anni trenta, hanno lavorato personaggi come Rodolfo Petracco, Armando Bernabiti e Mario Paolini. Altri protagonisti dell'epoca impegnati nelle varie isole sono stati gli architetti Giorgio Francesi, Giovanni Battista Ceas, Oriolo Frezzotti e anche gli ingegneri M. Platania, A. Torasso e G. Tacconi che operavano in parte presso gli uffici tecnici, ed in parte nella sorveglianza delle imprese costruttrici che hanno praticamente monopolizzato l'attività costruttiva delle isole.

Il secondo periodo significativo per l'architettura dell'isola, quello del governatorato del Cesare Maria De Vecchi, nonostante la sua breve durata, lascia una forte impronta formale nelle costruzioni, che è poi quella che oggi osserviamo nella maggior parte degli edifici che ci sono pervenuti.

De Vecchi era uno dei più importanti membri del quadrunviro del movimento fascista e in seguito del regime fascista. Durante il suo governatorato sono stati portati a termine tutti i programmi di sviluppo iniziati dal suo predecessore e soprattutto si tenta di concretizzare il progetto della definitiva italianizzazione dell'Egeo e di imporre nell'architettura, anche in quella esistente, il rigore delle linee razionali della nuova architettura di regime, realizzando nelle facciate degli edifici pubblici, alcuni connotati di romanità fascista. Veniva così indicato con fermezza ai progettisti delle nuove opere di riferirsi all'architettura crociata della Rodi del periodo cavalleresco di matrice franco-spagnola ed evitare rigorosamente i riferimenti all'oriente arabo

in alto:
**Ex Palazzo del Governo,
oggi Palazzo della Prefettura, Rodi**

**Teatro Nazionale ex Teatro G. Puccini,
Rodi**



per le nuove. Questo tentativo però di riferimento ai modelli edilizi dei Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme (insediatisi a Rodi dal 1306 al 1522 quando la città fu presa dai turchi dopo sei mesi di durissimo assedio), si risolveva quasi esclusivamente nella ripulitura degli alberghi delle varie lingue che si affacciano sulla famosa via dei Cavalieri da cui sono state eliminate tutte le superfetazioni turche, e alla riproposizione di alcuni stilemi medievali nelle facciate di edifici minori. L'altro espediente adottato per fascistizzare l'architettura coloniale del Dodecaneso si configurava invece come un intervento di "purificazione" delle costruzioni realizzate nel periodo del governatorato di Mario Lago. "Purificazione" finalizzata all'eliminazione, in quegli edifici, di qualsiasi stilema "esotico". Osservando tuttavia le architetture costruite nel periodo De Vecchi, e quelle "purificate" nello stesso periodo, si deve obiettivamente riconoscere che di fascista c'è ben poco.

Ad opera di un gruppo ristretto di progettisti come il già citato Florestano Di Fausto, di Pietro Lombardi e di Armando Barnabiti, la città di Rodi diventa un luogo di altissimo valore urbano con spiccata caratterizzazione scenografica, dove la qualità dell'edilizia storica, bizantina e ottomana convive con le testimonianze di una nuova architettura "esotica" e "orientalista" ma anche "latina e "razionale". Altrettanto importante è la qualità urbana degli interventi, che reinventano un nuovo tessuto articolato tra il mare e la città alta.

Le facciate degli edifici sono state spogliate dei decori orientalizzanti e ricoperti con un intonaco che richiama la pietra tufacea di Lindos (intonaco che oggi i tecnici identificano come pietra finta) utilizzata negli edifici del periodo cavalleresco. Tra gli interventi "purificatori" di questo i più eclatanti sono quelli apportati al palazzo di Giustizia e all'Albergo delle Rose.

Appartengono a questo periodo il secondo albergo più importante dell'isola di Rodi, l'albergo delle Terme, e anche il complesso alber-

ghiero del monte Profitis Ilias, il Palazzo Littorio, il teatro Puccini, il complesso delle caserme di S. Marco (a Catavià, Rodi nord), il museo di Kos e vari edifici polifunzionali tipici della l'architettura fascista, composti di cinema-teatro-ristorante casa del fascio.

Nella città di Rodi, l'asse di Mandracchio, che parte dal famoso bazar del Mercato Nuovo e termina con la stazione balneare di Elli rappresenta ancor oggi il percorso più rappresentativo (ex foro littorio) e scenografico dell'architettura dell'epoca, in cui affacciano tutti gli edifici amministrativi e governativi più rappresentativi della città di Rodi: la cattedrale di San Giovanni (ricostruita quasi integralmente insieme all'arcivescovado), il palazzo del Governo, il municipio, il teatro, i vari edifici della polizia municipale, la dogana, la banca d'Italia, il circolo degli ufficiali (Aktaion). Il palazzo del Governo (oggi sede della Prefettura del Dodecaneso) rappresenta il potere politico e la cattedrale con l'arcivescovado il potere religioso, tutti concentrati nello stesso punto nodale della città. Nel palazzo del Governo sono evidenziate citazioni di espressioni e di simbolismi che riguardano l'ideologia e le scelte estetiche del fascismo⁹.

I mezzi di comunicazione disponibili in questo periodo sia nel Dodecaneso sia in Italia (giornali, riviste, libri, mostre espositive, cartoline, cataloghi, guide turistiche) vengono utilizzati anche come mezzi di propaganda, che presentano dettagliatamente tutte le attività realizzate nel possedimento d'oltremare esaltando, in modo dettagliato e fedele, la volontà espansionista del fascismo.

Nel Messaggero di Rodi del 15/11/1925 si legge: "...ma grande fu tuttavia la sorpresa di quelle due tre persone che videro ad un tratto il Governatore togliersi la giacca e impugnare la cazzuola come un buon operaio. Che cosa dunque accadeva? Oh, una cosa semplicissima. Il nostro Governatore murava la prima pietra del Palazzo del Governo! Solo, assolutamente solo, tra gli operai, scelse con cura un vecchio solido mattone e, disteso uno strato di malta cementizia, ve lo adagiò orientandolo secondo le linee del maestoso edificio; lo assestò, lo ricoprì di un altro strato di cemento; poi si alzò, restò un momento pensoso; e infine, chinatosi, segnò la molle malta con una croce. Così, semplicemente. Infilò la giacca, salutò militarmente gli operai, si allontanò col suo passo pesante e misurato".

L'architettura coloniale italiana ed in particolare quella degli edifici pubblici era portatrice di questi messaggi che si manifestano più marcatamente sulle facciate esterne degli edifici; i nomi delle strade, delle autostrade, delle piazze e degli edifici facevano riferimento a personaggi, avvenimenti storici e culturali della storia d'Italia. Moltissimi quartieri residenziali realizzati nelle nuove zone residenziali delle città di Rodi, di Coo e di Lero all'inizio degli anni '30 sono conservati ancor oggi e ci sono pervenuti inalterati nei volumi ma alterati nelle opere di completamento interne ed esterne (chiusure, pavimentazioni, inferiate, parapetti, coloriture, intonaci, ecc.). Queste modifiche, apparentemente non pesanti, sono invece molto significative per la loro estetica; basta pensare alle finestre, che erano quasi sempre realizzate con infissi in legno a riquadri sapientemente modulati in relazione alle dimensioni della facciata e persiane in legno, e sono state sostituite con infissi privi di riquadrature e con avvolgibili di plastica grigia.

Di grande interesse, per chi vuol rivivere la creatività del primo periodo di occupazione italiana del Dodecaneso e soprattutto lo spirito di collaborazione e d'intesa culturale che era instaurato tra i rodiesi e gli italiani, è il libro di Amedeo Maiuri ("Vita d'Archeologo"), Sovrintendente delle Antichità dal Febbraio 1916 all'Ottobre 1924. La sua opera, nelle vesti di tale funzione, ha lasciato tracce profonde¹⁰ □

Note

¹ Il termine Dodecaneso non corrisponde alla realtà geografica delle isole incluse che in realtà non sono 12, bensì quattordici oltre a quelle secondarie che non sono poche.

² L'occupazione di Rodi avveniva pochi mesi dopo l'occupazione di Tripoli nel corso della guerra in Libia, condotta, a partire dal settembre 1911, dall'Italia contro la Turchia.

³ Una cittadinanza però *sui generis* poiché gli abitanti delle isole del Dodecaneso, che erano esenti dal servizio militare, non partecipavano ai diritti civili.

⁴ I lampadari furono spesso posti anche sui prospetti degli edifici per il immediato contatto con lo spazio pubblico. Le panche dei marciapiedi e degli spazi pubblici furono costruite interamente in metallo, spesso uguali a quelle incontrate in spazi pubblici dell'Italia.

⁵ Amedeo Maiuri, "Storia, archeologia, arte, usi, costumi, opere del regime nell'Egeo"

(...Le caratteristiche dell'architettura medievale dell'epoca dei Cavalieri per la costruzione di edifici civili e religiosi richiamano le forme dell'architettura ecclesiastica, claustrale e privata dei secoli XIII-XV. Elementi costruttivi peculiari dell'architettura rodia sono il largo impiego di volte a crociera, le chiese, i porticati e ambienti del pianterreno, dell'arco nelle varie forme, il comune uso dei soffitti a travature con o senza mensole di sostegno nei piani superiori, le grandi porte ogivali per gli ingressi principali; le finestre rettangolari o centinate più o meno spaziose e con modanature più o meno riccamente decorate. Dove peraltro l'arte cavalleresca rodia manifesta maggiormente il suo peculiare carattere è nel ricco impiego degli elementi decorativi per i prospetti architettonici degli edifici; essi sono costituiti da cornici orizzontali svolgendosi sul prospetto o lungo tutto il corpo dell'edificio, da ricche modanature che decorano porte e finestre, da mensole, doccioni per lo scalo delle acque e anelli portabandiera ect. L'uniformità con cui si ripetono i suddetti motivi sulla quasi totalità degli edifici monumentali di Rodi è dovuta allo spirito monastico claustrale a cui l'attività edilizia dell'Ordine doveva naturalmente ispirarsi.

La varietà delle nazioni di cui l'ordine era composto, il succedersi di Gran Maestri delle varie lingue, contribuì inoltre a far confluire nell'arte edilizia di Rodi tendenze e indirizzi di vari paesi. Furono soprattutto le lingue di Francia, di Spagna e d'Italia che influirono maggiormente sul peculiare carattere edilizio della città; mentre cioè l'architettura civile appare influenzata dal gotico franco e dell'arte catalana - aragonese, l'architettura militare dell'ultimo periodo è foggata sopra modelli italiani e diretta e ispirata da architetti militari italiani...).

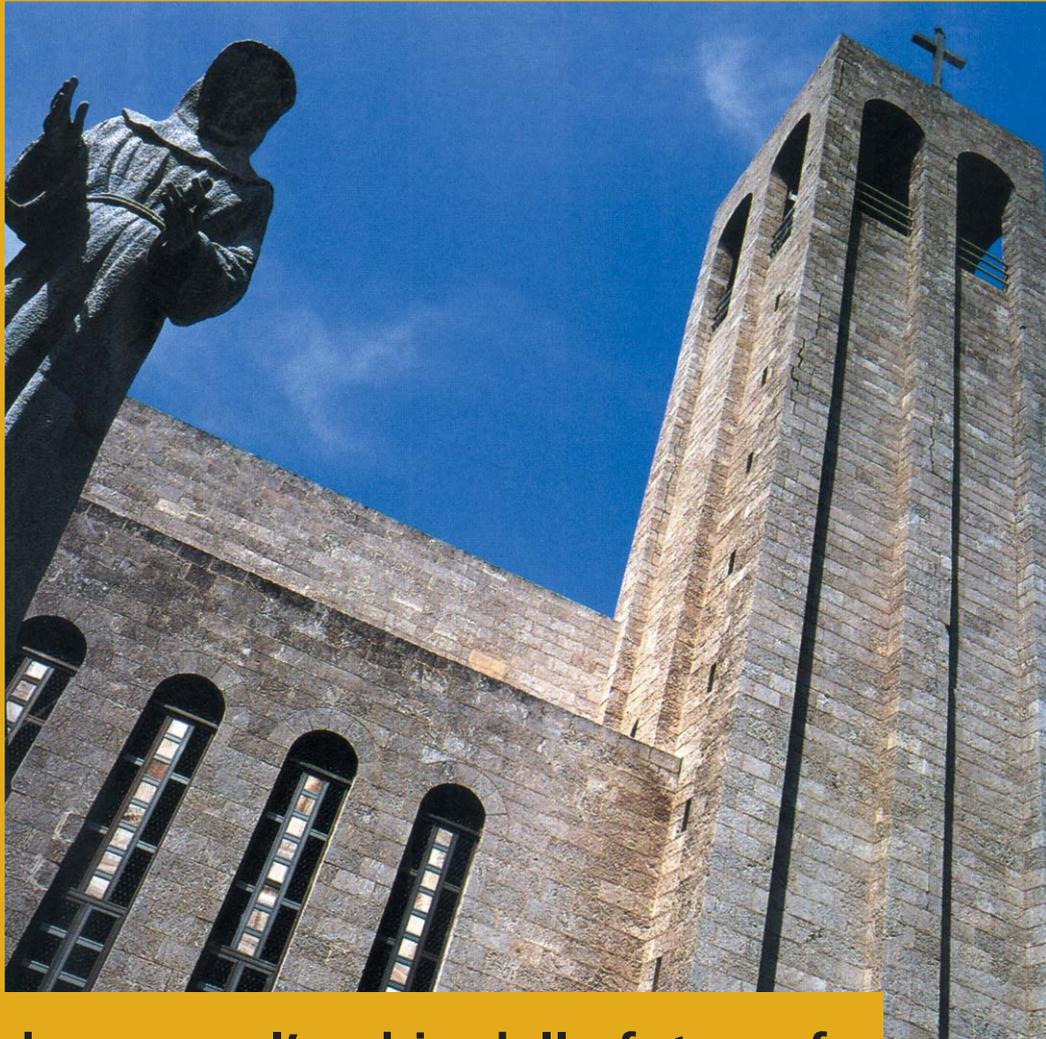
⁶ Dalla relazione di Carlo Cresti, esposta al seminario sul tema dell'Architettura Coloniale del Dodecaneso, organizzato dalla scrivente e tenutosi a Firenze nell'Aprile 2001: "...esuberanza decorativa: merlature bizantino-veneziane, arcate cuspidate di memoria islamica, frontoni neo-barocchi interpretati in chiave déco, cupolette neo-moresche; un assemblaggio piacevole, un *pastiche* grazioso di sapore orientale. L'edificio venne preso di mira, proprio per il suo aspetto, dal governatore De Vecchi e quindi purificato, ossia privato di tutte le aggettivanti ornamentazioni nella pretesa di intonarsi all'architettura medievaleggiante di epoca cavalleresca (questa, perlomeno, era la motivazione ufficiale)".

⁷ Come sopra: "...decisamente un prodotto di déco-baroccheggianti. Qualcosa di simile si riscontra anche nello stabilimento termale a Calitheia (di Lombardi-Bernabiti, 1928-30)".

⁸ Come sopra: "...un insieme non privo di ironia: in stile veneziano il fronte verso il mare con imitazione della decorazione geometrica della facciata di palazzo Ducale; in stile dei Cavalieri l'altro fronte lungo, verso terra; in stile veneziano (merlature e partizioni di finestre) e con citazioni cavalleresche il fronte del lato corto".

⁹ Alle aperture a traforo, agli archi ogivali delle finestre sono evidenti gli iniziali BM (Benito Mussolini), DVX(Duce), la data 1926 scritta con caratteri latini (MCMXXVI) mentre in un altro punto dell'edificio è scritto l'anno del riconoscimento della sovranità italiana (ANNO DOMINIO MCMXXVI).

¹⁰ Amedeo Maiuri, dall'isola di Rodi è stato trasferito a Pompei (Sovrintendente delle Antichità della Campania), ha rivisitato Rodi nel 1936 ed ha scritto subito dopo il testo dal titolo: "Dall'Egeo al Tirreno", in cui sono raccolte le sue memorie riferite a Creta, Rodi e Pompei.



Dodecaneso, l'occhio della fotografa

di Teodoro Andreadis Syngellakis

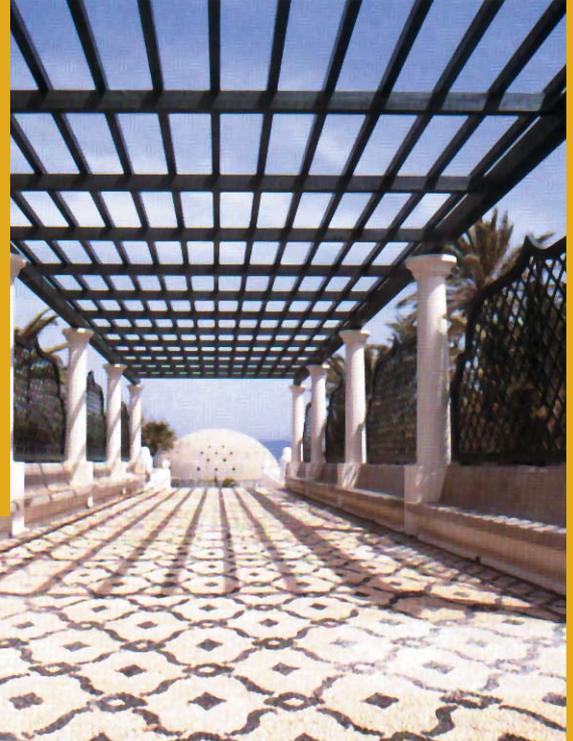
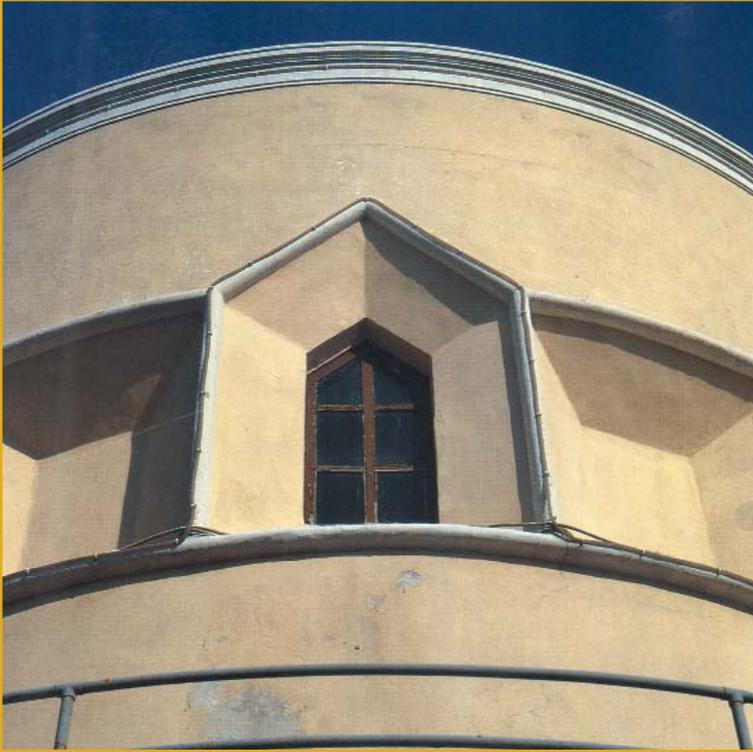
Donata Pizzi, fotografa e storica, ha pubblicato recentemente un libro fotografico sull'architettura italiana nel Dodecaneso, strettamente legato, dal punto di vista concettuale e storico, a quelli che ha realizzato sulle colonie d'Africa e le città di fondazione in Italia. Le foto delle isole dell'Egeo Sud Orientale, sono state presentate nella mostra "DODECA NESO", organizzata dal Comune di Sabaudia. Ferma restando, ovviamente, la condanna dell'occupazione coloniale, per ciò che riguarda il valore strettamente architettonico, si tratta di importanti testimonianze, realizzate da professionisti che ebbero l'occasione di lavorare in un contesto di relativa autonomia...

Ci può parlare della sua esperienza personale di fotografa nel Dodecanneso, dal punto di vista pratico, emotivo, professionale...

E' andata molto bene. Per molti italiani la Grecia è sinonimo di luogo ideale, rassereneante, e così è stato per me. Per queste fotografie ho viaggiato a cavallo tra marzo e aprile, avendo il privilegio di vedere queste isole nella loro massima bellezza e non piene di turisti, come può succedere d'estate. Un piacere infinito, dall'inizio alla fine. Sono partita da Rodi, con un assistente. Qui abbiamo lavorato per una settimana con l'assistenza della Sovrintendenza di Rodi, di Nossos Peppas in particolare, che conosce a fondo il patrimonio italiano. La manutenzione di questi edifici italiani, soprattutto nel capoluogo, è quasi sempre impeccabile. Il fatto che gli edifici siano spesso utilizzati secondo la loro destinazione originaria, li rende perfettamente fruibili, in ordine, godibili anche esteticamente. Devo anche dire che, in qualche modo, mi ha fatto da "guida", un testo pubblicato da due architetti svizzeri, Simona Martinoli ed Eliana Perotti, "Architettura coloniale italiana nel Dodecanneso, 1912-1943".

Lei oltre che fotografa è una storica. Si riesce in qualche modo a scindere la testimonianza architettonica dalla realtà storica, che specialmente nell'ultimo periodo di occupazione italiana è stata segnata, indubbiamente, dall'oppressione?

Per me è stato naturalmente così. Tutto il progetto è nato innanzitutto dalle colonie italiane d'Africa, e quello che mi ha guidato è stata una grande curiosità per delle testimonianze con una qualità architettonica speciale, certamente alta. Ripercorrere questo itinerario nei vari possedimenti, mi ha messo a confronto anche con quel-



nell'altra pagina:

Chiesa di S. Francesco, Armando Bernabiti, 1936-39

in alto:

Mercato, Rodolfo Petracco, 1934-36

a destra:

Stabilimento Termale, P. Lombardi e A. Bernabiti, 1928-30

lo che la storia era stata. E cioè sicuramente anche una storia di dolore, di violenza, di sofferenza. Nelle mie fotografie non c'è nulla di nostalgico, nessuna celebrazione delle opere del regime. Si tratta di una documentazione che dà un'immagine di quello che gli italiani hanno costruito, che dal punto di vista di vari architetti presenta un notevole interesse. Gli storici, secondo me, dovrebbero raccontare ancora molto di questo periodo, di cui noi italiani abbiamo voluto non occuparci. Quello delle colonie è stato per anni un argomento tabù, c'è ancora molta ignoranza riguardo a ciò che questo periodo ha significato. La mia è una ricerca sull'architettura, ma naturalmente, a livello umano, questi posti possono anche far rivivere tanta sofferenza.

Come vede la contaminazione tra architettura locale e testimonianza italiana?

La cosa più evidente è che questi architetti, sempre giovanissimi, che erano stati chiamati a operare nelle colonie hanno avuto una occasione formidabile, dal momento che si sono trovati a costruire, ad operare, in un clima culturale mediterraneo. Si sono riferiti, in modo molto moderno - pensando a Le Corbusier e al resto dell'Europa, alla Germania naturalmente - agli stili classici dell'architettura mediterranea: l'arco, il patio, le scale esterne. Ci sono una serie di elementi continuamente visibili anche nelle fotografie che sono quelli classici dell'architettura in genere del Mediterraneo. Dalle coste del Nord Africa fino alla Grecia e dell'Italia. E questi architetti sono stati molto liberi, specialmente nel primo periodo. Non dovevano celebrare il regime, hanno progettato in libertà, usando materiali reperiti in loco, e quindi non troviamo in nessun caso, ad esempio, i marmi di Piacentini che furono usati a Roma. Il tutto è stato fatto in economia, ma con risultati molto interessanti.

Come mai uno storico fa il fotografo e si occupa di architettura?

E 'stata per me un'occasione molto interessante. Sono rimasta davvero molto impressionata dalle prime cose che ho visto in Africa. Esteticamente sono cose di grande qualità, e da lì è nata la curiosità, forse nutrita un po' anche dalle mie conoscenze storiche, che mi ha portato a ripercorrere queste tracce. Dopo aver pubblicato i libri fotografici, ho scoperto che c'è in realtà un grande interesse, tanto da parte degli storici, quanto da parte degli architetti. E soprattutto ho ricevuto infinite lettere dagli italiani che in colonia avevano vissuto, di discendenti di persone che avevano passato molti anni in Grecia o in Nord Africa. E' molto interessante anche dal punto di vista antropologico, visto che quasi tutte queste persone provenivano da zone poverissime dell'Italia. Con i veneti, ad esempio, che sono andati in Libia ma anche nelle città pontine, abbiamo avuto un corposo fenomeno di immigrazione, che alla fine, ovviamente, è risultato un grandissimo fallimento. Quello che rimane, sono oggetti di qualità metafisica, molto importanti per il passaggio al moderno, nella storia dell'architettura del '900 □



Interno del padiglione greco alla Biennale di Venezia, VI Mostra Internazionale di Architettura, 1996

Migliaia di studenti greci hanno scelto di studiare in Italia a partire dagli anni '80. Alcuni si sono laureati, altri no, non sostenuti, a volte, anche da un sistema universitario che lascia molto all'iniziativa e alla costanza del singolo. L'impronta italiana è comunque fondamentale ed immediatamente riconoscibile in un gran numero di architetti greci come ci viene ben spiegato in questo articolo

Legami di cultura Legami di vita

di Andreas Giakoumakatos

Con la firma degli accordi culturali del 1956 (di durata ventennale) tra l'Italia e la Grecia, accordi relativi alle riparazioni della seconda guerra mondiale, ha inizio il grande flusso degli studenti greci nelle varie città - e realtà - italiane. Si tratta di un'esperienza di studio che inevitabilmente si trasforma in un'esperienza formativa vitale, in un contesto che spesso presenta caratteristiche differenti rispetto al paese d'origine. Mentalità diverse, culture e tradizioni diverse, realtà sociali diverse, approccio alle questioni religiose diverso (nonostante le comuni radici cristiane), compongono il panorama di un mondo nuovo nel quale i giovani greci sono inevitabilmente costretti a calarsi e, possibilmente, a integrarsi. Quella della "faccia" e della "razza" comune si dimostra a questo punto una bella favola. Con strumenti spesso inadeguati, come ad esempio le limitate o del tutto assenti cognizioni linguistiche, e con una conoscenza molto approssimativa della storia e della cultura dei luoghi (conoscenza come si sa fondamentale per uno straniero che in qualche modo tenta di inserirsi in un contesto come quello italiano), le masse dei Greci che in particolare negli anni '70 arrivano in Italia sono in parte destinati a restare sostanzialmente emarginati, a non poter cogliere e sfruttare tutte le occasioni che il paese ospitante è in grado di offrire. Certo, non si deve trascurare il fatto che la realtà ellenica degli anni '70 era una realtà composta di autoritarismo (a causa della giunta militare), di chiusura, di limitata conoscenza del mondo, di timore dell'Europa sconosciuta, e di un benessere modestissimo, una realtà insomma che non aveva ancora in nessun modo reciso i legami sociali e anche politici con la situazione del primo dopoguerra, cioè degli anni '50 e '60. Le frontiere restavano ancora "chiuse" (chi non ricorda i famosi e terrificanti controlli sui beni di consumo) mentre persino le transazioni economiche, indispensabili per la sopravvivenza all'estero, erano soggette a una ferrea regolamentazione alla fonte.

Ricordo che nel 1975 arrivammo in Italia 6'000 ragazzi (così ci hanno detto), pieni di sogni e di ottimismo ma vuoti di una reale consapevolezza dei luoghi e delle cose. Io personalmente ero privo di una benché minima conoscenza della lingua italiana, mentre il patrimonio culturale di una città come Firenze rappresentava per me un grandissimo vuoto, figuriamoci la sua realtà sociale e la sua peculiare mentalità collettiva. Certo, non si può trascurare anche il ruolo formativo della scuola in Grecia, particolarmente sotto il regime dei colonnelli, contraddistinto dall'enfasi data a tutto quello che era "greco" (a cominciare dalla storia e dalla confessione ortodossa) e dal culto dell'Ellade antica e moderna insieme come unico e insostituibile "ombelico della terra" dei tempi attuali. Non deve quindi stupire più di tanto il fatto che una non trascurabile parte dei giovani greci non poté mai istituire dei rapporti organici con la realtà del contesto italiano, in parecchi casi non poté nemmeno laurearsi. D'altronde, quello che a mio avviso è la cosa più sconcertante è che alcuni dei ragazzi, una volta lasciata l'Italia dopo cinque o sette anni di permanenza, non tornarono mai più per una visita neppure di piacere.

Questa però è una faccia della medaglia. L'altra racconta di favolose esperienze, di importanti conoscenze, di avvenimenti che hanno cambiato la vita, oltre che di una qualificazione scientifica che sta alla base dell'attività professionale e di ricerca di centinaia, probabilmente di migliaia di Greci che si sono formati in Italia: tra questi gli architetti, tradizionalmente una delle categorie più numerose laureate nel Belpaese. Certo, non tutti i diplomati al conservatorio di musica sono dei grandissimi solisti, e neanche quelli usciti dalla scuola di belle arti sono tutti pittori rinomati. E tuttavia l'esperienza di studio in Italia ha avuto delle ricadute estremamente significative per l'architettura greca contemporanea, non solo a livello degli edifici realizzati ma anche dal punto di vista teorico e della ricerca storico-critica. I progettisti greci formati in Italia conservano un particolare tipo di sensibilità per quanto riguarda l'approccio al contesto, e generalmente ritengono che l'architettura

I progettisti greci formati in Italia conservano un particolare tipo di sensibilità

ra sia ancora un *lavoro*; essi cioè mantengono nella maggior parte un basso profilo e le distanze dalla mentalità dello star-system che caratterizza i giovani laureati provenienti da altri centri internazionali.

Ora, per comprendere la natura dell'influenza dell'esperienza architettonica italiana sulla realtà greca, è opportuno riportare alla mente il percorso della prima negli ultimi trent'anni. È noto che dopo il dibattito degli anni '60 intorno alle avanguardie radicali italiane, aventi come centro Milano e Firenze, e il movimento neorazionalista della "Tendenza" di Aldo Rossi e di Giorgio Grassi alla fine degli anni '60 - e non è un caso che alcuni libri di questi due maestri sono stati pubblicati in Grecia -, l'architettura italiana è entrata lentamente, dal punto di vista delle opere realizzate, in un lunghissimo letargo durato per quasi tre decenni. Ovviamente, il confronto a questo punto avviene con le realtà delle metropoli internazionali di architettura come Londra, Tokyo o New York, oppure con paesi europei particolarmente sviluppati in questo senso come l'Olanda e la Spagna. È un paradosso, al quale si cerca da anni di dare una risposta convincente, il fatto che un paese così ricco dal punto di vista della tradizione architettonica e del relativo dibattito teorico, non sia stato in grado di reggere il passo con gli ultimi decenni di evoluzione architettonica della maggior parte dei paesi occidentali. Naturalmente non è questa la sede per tentare di formulare una risposta, fatto sta che la cultura progettuale italiana non è riuscita negli ultimi decenni a creare intorno a sé un interesse internazionale costante, proprio per l'assenza di proposte realizzate di altissimo livello. Eccezion fatta per alcune figure di prim'ordine come ad esempio lo stesso Rossi oppure Renzo Piano, sono stati altri i centri internazionali per quanto concerne lo sviluppo delle tendenze architettoniche più avanzate, mentre l'Italia regge ancora egregiamente il passo per ciò che riguarda il settore del disegno industriale. Come si sa, però, questo è un settore poco sviluppato in Grecia e quindi questo tipo di una possibile ricaduta non ha mai attraversato il Mar Ionio. Sul versante, comunque, della progettazione architettonica legata al mondo dell'Università, la figura più significativa di questo periodo resta quella di Alessandro Cristofellis, docente al Politecnico di Milano prematuramente scomparso nel 1991. Altri connazionali sono tuttora attivi come docenti in varie facoltà di architettura italiane.

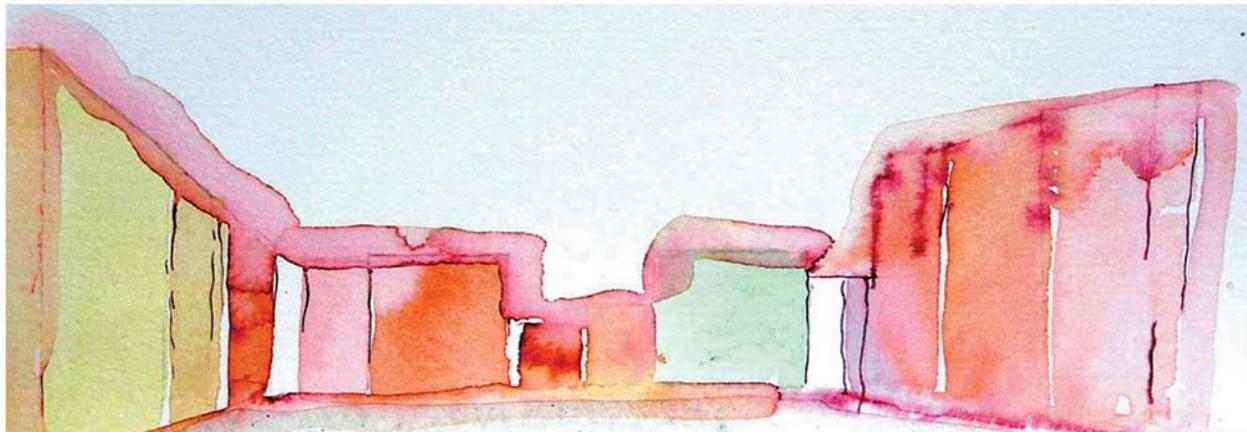
Al contrario, nei settori nei quali la cultura architettonica italiana ha conservato un primato direi invidiabile a livello internazionale dal secondo dopoguerra in poi, è quello della storia e della critica dell'architettura, e conseguentemente quello dell'editoria specializzata: proprio su questo versante le influenze e gli "allievi" greci sono emersi con maggiore chiarezza. Già dai primi anni '70 si registra il contributo italiano in questo senso, mentre attorno al 1980 si laurea in Italia almeno la metà dei componenti di quella che si chiama *generazione* del 1955: cioè di una decina di teorici e ricercatori che hanno proceduto in qualche modo ad una vera propria fondazione degli studi storico-critici in Grecia per ciò che concerne l'architettura, attraverso soprattutto una multiforme attività pubblicistica, editoriale e espositiva. Parte di loro oggi insegna nelle facoltà di architettura elleniche, avendo come inevitabile - e per alcuni aspetti insostituibile - punto di riferimento l'esperienza storiografica e gli approcci metodologici che sono parte integrante della tradizione critica italiana.

In altri termini si può dire che se l'insegnamento della composizione architettonica nelle facoltà italiane appariva talvolta debole e privo di una rigorosa metodologia, cosa d'altronde che si può imputare anche ai grandi numeri degli studenti costretti a seguire i relativi laboratori, le lezioni di storia e i loro insegnanti, spesso docenti di chiara fama molto più dei rispettivi "compositori", riuscivano ad avere un impatto didattico e formativo notevolmente elevato, e ad essere convincenti circa l'importanza della materia e la robusta tradizione di ricerca che ne stava alle spalle.

Infine, un settore specifico nell'ambito del quale si registra uno scambio serrato è quello della tutela e della conservazione degli edifici storici. Data la tradizione italiana in questo senso, e anche l'avanzata esperienza nel campo del restauro, sono molti gli architetti greci che si avvalgono dell'esperienza italiana, sia di quella teorica che di quella applicata. Gli studi presso le scuole di specializzazione in restauro dei monumenti con sede a Roma e in altre città, rappresentano una parte molto significativa dei *curricula* di molti docenti universitari e funzionari delle soprintendenze elleniche preposte alla funzione di salvaguardia e di tutela del patrimonio storico.

Probabilmente non è facile riassumere in poche righe tutte le sfumature di un rapporto così complesso di intere generazioni di architetti greci con un paese come l'Italia, un rapporto che implica una lunghissima serie di considerazioni dal punto di vista disciplinare e umano. Si può solo dire che per molti di noi un percorso personale privo di questa esperienza apparirebbe oggi semplicemente impensabile, proprio perché si tratta di un percorso che lega l'esperienza culturale e l'esperienza vitale in un'inscindibile e insostituibile esperienza esistenziale.

L'autore ha studiato musica e architettura a Firenze tra il 1975 e il 1981. Nella seconda metà degli anni '80 ha conseguito studi specialistici in storia e teoria dell'architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, con due borse di studio della Fondazione Onassis di Atene e del Ministero degli Esteri italiano. Tra il 1981 e il 2001 ha insegnato storia dell'architettura all'Università di Firenze. Nel 1993 ha organizzato a Milano la mostra di Dimitri Mitropoulos al Museo Teatrale alla Scala e nel 1996 è stato commissario della Grecia alla Biennale internazionale di architettura di Venezia. Alla fine degli anni '80 e negli anni '90 è stato responsabile editoriale della casa editrice "Aletheia" di Firenze, specializzata nella promozione della letteratura e della cultura neogreca. Già collaboratore della Enciclopedia Italiana Treccani e del Touring Club Italiano, è membro dell'Associazione Nazionale di Studi Neogreci (presidente Mario Vitti). Attualmente è professore di storia e teoria dell'architettura all'Università di Salonicco.



di Petra Bernitsa

IL COLORE DI ATENE

Schizzi prospettici per la Piazza Kypselis

Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. / Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. / Non un mare, ma un susseguirsi di mari. / Non una civiltà, ma una serie di civiltà / accatastate le une sulle altre.

Fernand Braudel

ΑΝ ΑΥΤΟΥ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΟΙΝΩΝΗΣΩΜΕΝ, / ΑΛΗΘΕΥΟΜΕΝ, Α ΔΕ ΑΝΙΔΙΑΣΩΜΕΝ ΨΕΥΔΟΜΕΘΑ

(Qualora abbiamo in comune fra noi la memoria, allora / cogliamo la verità; qualora invece operiamo singolarmente, / siamo nel falso.)

Dimítris Píktionis

Il viaggio nel colore del Mediterraneo è complesso, è una ricerca di una totale esperienza della natura, dell'estetica e della scienza. Simbiosi e tessuto fatto di sensi e logica. Una riproposizione della relazione tra scienza e bellezza, come relazione fondante e intrinseca alla dimensione biologica. Comuni compagni di questo viaggio nel Mediterraneo sono: la natura e la città, il tempo e i colori, i frattali e la complessità.

Nella situazione che caratterizza la città di Atene, dove i tipici riferimenti del paesaggio archeologico si sono affievoliti dalla presenza invadente delle *poly-katoikies* (palazzine), il progetto cromatico delle 13 piazze di Atene ha essenzialmente due significati:

- la possibilità di fissare un volto cromatico esatto e riconoscibile che si ispira alle città colorate del mediterraneo e che possa creare un orientamento nella miseria e confusione che domina la città di Atene - città carica di significato storico, dove la memoria è spesso latitante, ad eccezione della presenza meravigliosa dell'Acropoli;
- porsi come alternativa di pelle-architettonica al tipo edilizio della *poly-katoikia*.

Il mio progetto cromatico si configura, quindi, come un sistema dendritico, dell'albero, suggerito dal tessu-

to urbano della città di Atene al quale si sovrappone l'idea cromatica progettuale che si sviluppa secondo l'albero frattalico di Pitagora. Il progetto trova i suoi riferimenti nel fenomeno complesso del colore, inteso come qualità, irriducibilità - individualità, come peso, come estensione, così come si presenta in una continuità cromatica in esempi antichi e moderni. I volti di Atene scomparsa e ricostruita attraverso le testimonianze dei pittori greci: Engonopoulos, Papaloukas, Parthenis, Tsarouchis, e Chatzikyriakos-Ghikas. I riferimenti che attraversano la storia dell'architettura, quali le immagini delle città mediterranee di Venezia, Roma, Napoli, ecc. La mia scelta è stata quindi, quella di una strategia cromatica per parti che introduce la molteplicità e la differenziazione nel volto estremamente uniforme e denso della città. Ad Atene per esempio ogni casa nuova, anche quella più mal fatta, rinforza il ruolo attivo dell'Acropoli. Vero centro della città che rivendica la sua attiva partecipazione nella città contemporanea, negando l'idea del museo che isola e separa. In questo modo il valore del Partenone si eleva come simbolo contemporaneo ed integrato nel mondo odierno e non soltanto come archetipo di una antichità perduta.

Il grande maestro Le Corbusier, purista e contradditto-



PROGETTO PER UNA CITTA' MEDITERRANEA

La palazzina d'angolo in via Glyconos e Speusippou, progettata da K. Kitsikis, 1932

rio, considerava nella sua scuola il colore come pericoloso, in quanto proveniente dall'Oriente e con la sua capacità di stupire, portatore della sindrome dell'acromia. Per questi motivi doveva essere controllato e classificato in sistemi e gruppi. Già nel 1920 nel suo manifesto del Purism scritto con Amédée Ozenfant esprime il principio importante che l'architettura è pittura e la pittura è una questione di architettura. Anche se non mantenne questo dogmatismo riguardo l'acromia, dal momento che la sua costruzione manifesto il Pavillion de l'Esprit Nouveau era dipinto di fatto con ocre gialle chiare e scure, con terra di Siena bruciata e scura, azzurro chiaro, oltre al bianco, al nero e al grigio chiaro e scuro. Come ci ha evidenziato Mark Wigley, solo una casa del maestro fu realizzata completamente in bianco. L'idea corrente riguardo a Le Corbusier è quella del mitico biancore che segnala in contemporanea una serie di valori morali e ideologici a favore della pulizia, come sostenuto dalla legge di Ripolin, non a caso la calce era concettualmente col-

legata con l'abitazione dagli albori dell'umanità. Io sono d'accordo con quanto affermava Le Corbusier all'inizio, quando sosteneva che il bianco ed il colore coesistono e sono tra loro collegati. Lo stesso Partenone per Le Corbusier non era bianco ma si poneva al di sopra del colore. Ritornando dall'Oriente, di fronte all'Acropoli, si domandava di che colore era il Partenone, non era quel bianco imponente che ci saremmo aspettati leggendo i suoi ultimi scritti, ma nella sua descrizione del grande tempio accanto alla forma, al volume, alla massa e allo spazio dell'architettura il colore comincia a cedere terreno, non ha più la centralità del discorso. Il colore non possiede la stessa forza significante, nemmeno la stessa intensità. L'architettura del Partenone si colora con la luce dell'atmosfera, i marmi riflettono i colori del paesaggio e sono rossi come la terracotta. Nella mia vita, scrive Le Corbusier, non ho mai più sentito il fascino di una simile monocromia. Solo più tardi nel corso di una tempesta, il Partenone si imbianca: "ho visto attraver-

IL COLORE DI ATENE

so larghe gocce di pioggia, la collina diventare bianca di un colpo e il tempio scintillare come un diadema contro l'immetto nero di inchiostro e il Pentelico devastato dal ciclone!".

Ancora una volta il Partenone riflette i colori del suo ambiente e dell'atmosfera e non sembra avere un colore suo proprio. Il Partenone è in qualche modo al di là del colore. Questa luce metafisica che Le Corbusier sceglie come colore immateriale del luogo, si trasforma negli anni successivi in un dogmatismo del bianco, contribuendo alla separazione tra bianco e colore, per una campagna volta ad affermare il dominio della calce. Queste opinioni sul bianco sono in piena sintonia con la contemporanea concezione del colore, che si separa dalla forma. Forma architettonica e colore non sono più messi in relazione.

Il colore, però, in particolare nella città mediterranea è un elemento che nasce dall'ambiente e dalla luce violenta e non un elemento decorativo applicato successivamente. Come tale, il colore deve essere considerato elemento centrale e costitutivo della forma architettonica. Il colore esprime il tentativo di creare uno spazio nello spazio, l'equilibrio fra luce ed ombra, l'equilibrio delle masse, un articolato collegamento dello sguardo, passando da uno spazio cromaticamente insignificante e monotono ad uno spazio cromaticamente preciso che ripropone l'atmosfera armonica del Mediterraneo, che ha come archetipo il paesaggio naturale.

Il mio approccio al problema non si è basato su un metodo, quindi, di abbellimento. Al contrario io credo che l'uso del colore nella città è un intervento che riguarda il linguaggio architettonico, delicato e critico, in quanto richiede conoscenza e metodo a partire dalla concezione strutturale e morfologica dell'edificio, della sua storia, della memoria e del suo ambiente. Di conseguenza, i colori che ho scelto non hanno risposto allo stesso criterio, ho infatti, tenuto conto del valore architettonico dell'edificio e ho conservato la cromaticità già codificata di alcuni edifici, come ad esempio gli artificiali del 1930.

In tal modo ho conservato e rispettato la memoria collettiva che a sua volta è collegata alla storia degli edifici. Ogni edificio è stato trattato nella sua particolarità, tenendo però conto anche dell'insieme: la piazza, l'angolo o la strada, accentuando gli elementi morfologici che contraddistinguono l'edificio nella serie.

Nello spazio sono state create una serie di sistole e diastole, allargamenti e restringimenti visivi, con un metodo bidimensionale, qual'è la cromaticità della superficie, ottenendo una nuova spazialità urbana,

una nuova immagine della città, dal momento che i pesi e i ritmi cromatici sono stati modificati.

Il colore significa ricerca di riconciliazione con il luogo tenendo conto che la città stessa è memoria collettiva. L'immagine dell'albero frattalico di Pitagora simboleggia la complessità della mediterraneità, un viaggio armonico nel tessuto della città che va dai colori caldi del paesaggio naturale dell'entroterra ai colori freddi del mare.

Le 13 piazze, come costellazioni, costituiscono segni significativi nell'orientamento nella città, nella pletrica densità delle palazzine. Il colore mediterraneo delle facciate si esprime nella gestione della luce, nella complessità delle relazioni che intercorrono fra tono, intensità, luminosità e trasparenza, seguendo il principio del sistema dell'albero: la dicotomia, principio che caratterizza il tessuto di Atene. L'immagine dell'albero da me scelta, rappresenta il principio del dualismo oscurità e luce, nero e bianco, azzurro e giallo, che costituisce la pietra miliare della percezione visiva e simboleggia l'unità nella molteplicità della policromia nella città. Il primo intervento cromatico riguarda la piazza dell'agorà o Varvakeios, mentre le 12 restanti piazze configurano due costellazioni nel tessuto della città: una interna che si contrappone alla mezzaluna del centro storico costituita dalle piazze Kypselis, Amerikis, Victorias, Vathis, e Dexamenis; una esterna che cinge in modo puntiforme le colline e i monumenti di Atene, costituita dalle piazze: Ergaton Polemiston, Akadimias Platonos, Ious, Pagratiou, Madritis-Hilton, Aghiou Thoma e Kanellopoulou (Panormou). Si tratta di una proposta cromatica organica, caratterizzata da uno sviluppo con indirizzo dall'interno verso l'esterno, dove gli elementi ordinatori sono le colline, i monumenti e le palazzine. La strategia cromatica si differenzia secondo il quartiere, il carattere e l'orientamento di ogni piazza. Il progetto cromatico si fonda sulla armonia dei colori di terra e del cielo e ha come scopo di rendere esplicito il carattere di ogni piazza. L'alternarsi di composizioni cromatiche complementari ha come scopo l'accentuazione di ogni singola facciata e il suo relazionarsi nell'immagine complessiva della piazza.

L'esplicito richiamarsi alla memoria delle case di Atene, così come ci vengono trasmesse dai dipinti di Engonopoulos, di Papaloukas, di Chatjikyriakos-Ghikas e di Vassiliou si mescola, nel mio progetto, in modo che l'atmosfera di Atene possa ricordare meno Tokyo o Las Vegas e più una città mediterranea, "dove le facciate sono scritte dell'anima delle case", come scrisse Pikionis, "che cantano la grazia dell'anima".

Petra Bernitsa, si è laureata presso la Facoltà di Architettura di Roma "La Sapienza" con Paolo Portoghesi sul tema: "La ristrutturazione cromatica di Viale Libia-Roma", con votazione 110/110 e lode e diritto di pubblicazione. Dottore di Ricerca in storia e critica dell'architettura contemporanea, Cultore della materia in Progettazione Architettonica, ha insegnato alla Notre Dame University di Roma, è stato professore a contratto di Progettazione Architettonica presso l'Università di Napoli Federico II, e dal 1992 insegna Progettazione Architettonica presso la Cattedra del prof. arch. Paolo Portoghesi, (Facoltà di Architettura Valle Giulia). Collabora con la rivista Abitare la Terra, ha curato varie pubblicazioni fra cui il libro Arte e natura con P. Portoghesi. Nell'ambito della attività professionale, ha operato nel settore pubblico sui temi della progettazione di tessuti ed edifici urbani; della progettazione di spazi verdi e di piani di colore. Ha realizzato diversi progetti di allestimento e di design

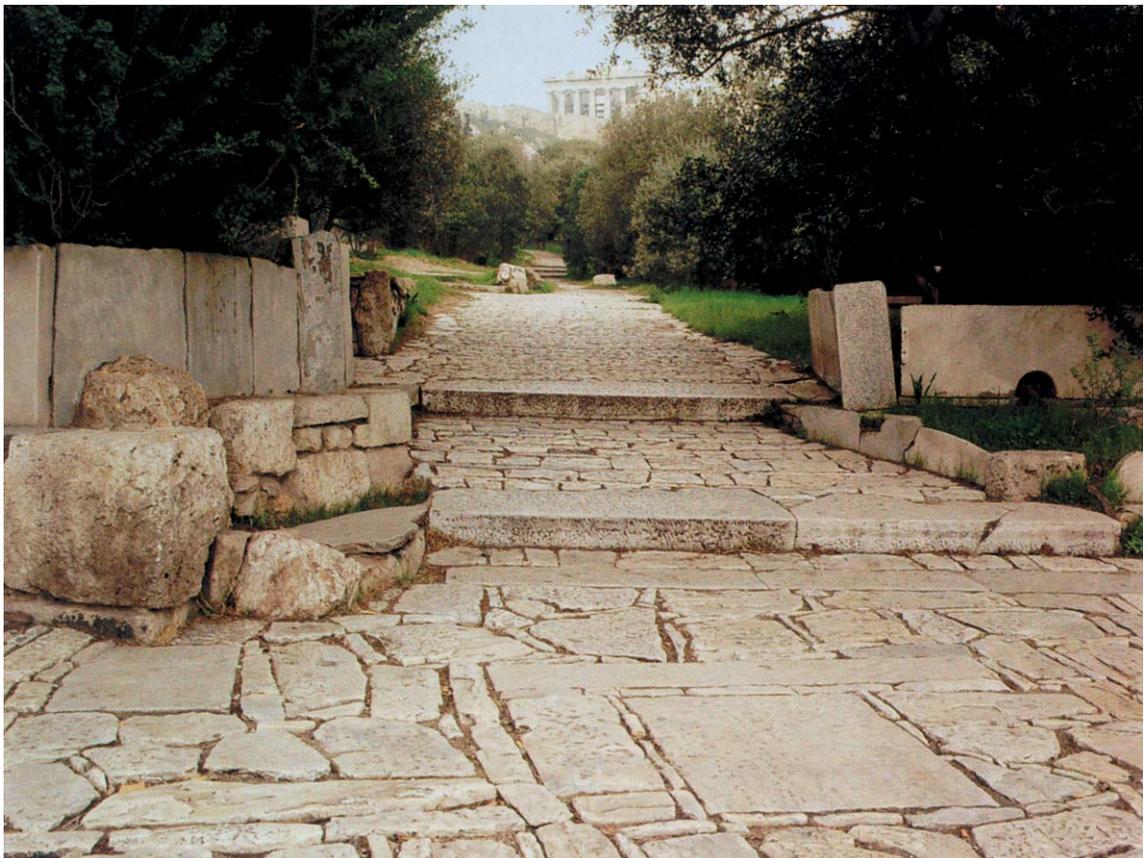
Edificio all'angolo opposto a via Glykonos, piazza Dexamenis, Kolonaki



PROGETTO
PER UNA CITTA' MEDITERRANEA



Il Viale Dionysiou Areopagitou e (sotto) la salita dell'Acropoli di D. Pikionis



a colloquio con / Iosif Stefanou

ATENE E UNA NOBILTÀ RITROVATA

di Teodoro Andreadis Synghellakis

Iosif Stefanou, professore di urbanistica al Politecnico di Atene, ci parla dei tanti positivi cambiamenti, frutto dei lavori per le Olimpiadi di Atene, delle sfide per il futuro e delle trappole tese dalla globalizzazione, anche nel campo dell'architettura e nel mantenimento del carattere unico e riconoscibile di ogni città.

Cosa pensa delle iniziative volte a riqualificare la realtà urbana di Atene in occasione delle Olimpiadi?

Posso dire che si è trattato di una grande occasione, si è trattato di una scommessa, e possiamo affermare che Atene ha sfruttato l'occasione ed ha vinto la scommessa olimpica. La sua immagine, se non è del tutto cambiata, è notevolmente migliorata. Cosa intendo? È stato dato grande peso alla riqualificazione della fisionomia della città. Un concetto su cui si basa ogni tipo di intervento all'interno del tessuto urbano, volto allo sviluppo sostenibile. Siamo abituati a parlare di spazi, mentre dovremmo ragionare più sui luoghi. Lo spazio è un concetto geometrico, si misura e si valuta in base alla sua capienza, mentre il luogo è un posto concreto, pieno di persone e di attività, che vanno dal campo del sentimento a quello ideologico, pieno di sogni, amori e speranze. Il luogo, diventa quindi quello che in greco chiamiamo χώρα, che significa anche paese e capoluogo, ed è la matrice di ogni attività creativa. Quando si riesce a far amalgamare, incontrare, contaminare, le coscienze individuali dei πολίτες, dei cittadini, si affaccia sulla scena un qualcosa di meraviglioso, quello che chiamiamo coscienza collettiva. Non a caso in Grecia abbiamo la πόλις, il πολίτης ed il πολιτισμός: città, cittadino e cultura, strettamente legati, anche etimologicamente. La cultura che nasce dall'interno della città. Atene aveva perso questa prerogativa, ed ora la sta riguadagnando. L'unificazione delle zone archeologiche, le grandi opere viarie, la Via Attica, il tram, la metropolitana, la pulitura delle facciate dei palazzi, il sentimento di appartenenza ad ogni quartiere, hanno donato ad Atene un aspetto nuovo e la possibilità di palesare una "nobiltà" che era stata oscurata. Nel corso delle Olimpiadi questa "nobiltà" è stata notata da tutti. Più in generale, siamo riusciti a dare un'immagine positiva e di qualità. Anche le scelte estetiche fatte per l'abbellimento della città si sono mantenute ad un livello alto, rispetto ad altre occasioni del passato.



Quali erano i problemi più evidenti di Atene e su quali settori hanno puntato gli interventi di riqualificazione destinati a durare nel tempo?

Uno dei problemi più importanti era senza dubbio il traffico, che attendeva una soluzione da molto tempo. Negli anni '60 era stato fatto uno studio molto serio dal gruppo Smith, riguardante anche la metro. La realizzazione, però, è tardata ad arrivare. Gli assi portanti delle opere hanno fatto riferimento a quel progetto, ciononostante però, se avessimo iniziato qualche decennio fa, ci saremmo risparmiati un bel po' di stress. Comunque si può senza dubbio affermare che gli sforzi coesi degli ultimi due anni, hanno risolto gran parte del problema legato alla viabilità. Per quanto riguarda il verde, gli interventi devono senza dubbio continuare ed essere rafforzati, dopo che sono stati piantati migliaia di alberi in occasione dei Giochi. Si dovrà anche stare attenti a proteggere le zone di verde a ridosso o dentro la città, come l'uliveto di Ellinikon, o Goudi. Ne abbiamo bisogno, un bisogno primario. E non dobbiamo scordarci che con i lavori delle Olimpiadi è migliorata anche l'immagine del centro della città, che veniva a trovarsi stretto da un hinterland in continua espansione. Oltre alla pulizia delle facciate dei palazzi ed alle varie zone pedonali, anche molte installazioni artistiche, sono state inserite nelle vie del centro, ad esempio nella zona di Psirri. Chi visita Atene, per la seconda volta, dopo esserci stato, ad esempio, dieci anni fa, riesce a percepire chiaramente il salto di qualità.

Qual è appunto la sua opinione sul quartiere di Psirri: è un nuova Plaka, un'immagine della vecchia Atene o magari della zona più genuinamente vicina alla realtà popolare di altri tempi?

Qui ci sarebbe molto da dire. La zona di Psirri era considerata svantaggiata, anche se storicamente legata ad attività commerciali, a botteghe artigiane. La sua riqualificazione è dovuta ai teatri, ai bar e ai ristoranti, è diventata una zona legata al divertimento ed allo svago. Una cosa di per sé positiva, ma dobbiamo stare attenti a non cadere nel "caratteristico", che porta poi a dimenticare le vere radici, le vere origini. Possibilmente, si deve procedere al restauro di case e botteghe, senza però cambiarne radicalmente la destinazione d'uso. È uno dei pericoli della globalizzazione: non si tratta solo dei grattacieli delle multinazionali, ma anche dei centri storici che rischiano di trasformarsi in delle scenografie "vuote", senz'anima. È la minaccia del "caratteristico", del "pittresco", che riguarda tutto il mondo. E che potrebbe portarci dritti dritti nella trappola del banale e della serialità.

Ci può dire qual è l'angolo, lo scorcio di Atene che lei ama particolarmente?

Non può che essere uno dei tanti punti da cui si può scorgere il marmo dell'Acropoli. È una sensazione unica. Quando chiedo ai miei studenti, ed anche a persone più anziane, "cosa significa per voi Atene?" la risposta, molto spesso, è: "poter bere l'ouzo in una giornata di sole al Thiseion". Il clima di Atene, mite per una gran parte dell'anno, l'ouzo, che è un piccolo piacere quotidiano legato ai nostri sensi, ed il Thiseion, il punto da cui si può ammirare tutta la parte antica di Atene, il meglio che abbiamo da offrire □



PERCORSI della MEMORIA

di Nikos Tsampiras

laureando in Architettura all'Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Un cancello verde, una piccola discesa, un cortile e poi ... il bianco.

Il bianco dei volumi del piccolo complesso scolastico, che si adagiava lungo il crinale della collina di Licabetto. La mia scuola: un'area degradante verso la città, articolata da percorsi terrazzati lungo le scale, che ai miei occhi di bambino appariva simile ad un villaggio isolano costruito sulla roccia.

E ancora il bianco. Questa volta quello del Partenone, ricordo delle passeggiate con i miei, lungo un percorso lastricato che si insinuava tra alberi e rocce. Un mondo di pietra.

Poi un mondo di legno, una favola. Giochi distribuiti in un giardino ed un bosco che li circondava. Nella mia fantasia un'avventura. Un parco giochi a Filothei composto da figure magiche: il sole all'ingresso, un piccolo ponte, una capanna e il relitto di una barca. Immagini della mia infanzia, tre luoghi della mia città, tre architetture di Dimitris Pikionis.

Ricordi nel tempo accantonati, ma appartenenti a quella memoria involontaria che ognuno di noi porta con sé, e che per volere del destino o della vita stessa sono riaffiorati in me molti anni dopo, lontano dal mio paese, durante la mia permanenza a Napoli come studente di architettura.

Approdare in Italia, oltre a rappresentare l'inizio di un nuovo ciclo, ha creato in me una sorta di frattura. Sono infatti tutt'ora in uno spazio di mezzo, in bilico tra due civiltà che si confondono, diviso tra due città, Napoli e Atene, luoghi carichi di storia, di memorie e di tracce del passato. Il peso della storia, in paesi come la Grecia e l'Italia, in alcuni casi, comporta delle difficoltà nella progettazione, specialmente quando essa deve confrontarsi con le preesistenze. Le difficoltà nascono soprattutto, dal momento in cui si nega e si considera impossibile instaurare un dialogo tra il progetto contemporaneo e l'antico.

Intervenire sulla preesistenza, è visto spesso come un atto di vandalismo che comporta la distruzione del patrimonio storico ed archeologico. Invece, in questi casi, è necessaria una riflessione sul passato, attuata con estrema sensibilità ed attenzione, che conduce alla comprensione dell'esistente. In questo modo, il reperto, il frammento, rappresentano una risorsa inesauribile di spunti progettuali, che possono portare alla valorizzazione della preesistenza, e ad un'architettura in continuità e coerenza con il contesto antico. Alla strada tesa ad un atteggiamento antistorico, che nega ogni continuità tra passato e presente, e quella di un restauro, inteso come la volontà di restituire una cosa allo stato primordiale eliminando le stratificazioni storiche, si contrappone l'operazione di recupero, che da un lato conserva le tracce del passato che caratterizzano il manufatto, e dall'altro, fornisce una nuova funzione alla preesistenza in grado di rispondere alle esigenze del proprio tempo.

Mantenere in vita le nostre memorie, e rispettare le proprie radici culturali senza cancellare la storia, ci consente di guardare al futuro senza dimenticare il passato.

Queste considerazioni, nascono dalle esperienze presso la Facoltà di Architettura di Napoli "Federico II", in un particolare settore disciplinare: quello relativo all'architettura degli interni, alla progettazione del prodotto d'arredo, all'allestimento e alla museografia. Discipline, che mi hanno indirizzato, allo studio di alcuni architetti italiani come Carlo Scarpa e Francesco Venezia, e di alcune delle loro opere più significative e a me più care: il Museo di Castelvecchio a Verona e il Museo a Gibellina. Queste opere, sono caratterizzate da una particolare attenzione al recupero delle preesistenze e dei valori di una cultura indebolita, dal rispetto per la storia e le memorie di un luogo, e da uno spiccato interesse per l'artigianalità e l'uso dei materiali. Lo studio della loro architettura, non solo mi ha portato a credere in un determinato metodo progettuale, ma ha anche segnato il ritorno alle

nell'altra pagina: **Museo di Castelvechio, C. Scarpa**

Museo a Gibellina, F. Venezia

mie radici, a quelle architetture di Pikionis che hanno arricchito le mie memorie infantili. E' un percorso a ritroso, che è partito dagli spunti forniti da questi architetti italiani, e mi ha portato a riscoprire, apprezzare ed amare le opere dell'architetto greco, e in particolare la Sistemazione dell'area archeologica intorno all'Acropoli.

Questi tre progettisti, pur operando in luoghi e tempi differenti, hanno affrontato in più casi, come accennato, una delle questioni fondamentali dell'architettura del nostro tempo: il rapporto con il passato e la preesistenza.

Fondamentale per la comprensione di questo rapporto, è stato un mio viaggio a Verona, attraverso il quale ho avuto modo, per la prima volta, di confrontarmi con l'opera di Carlo Scarpa. L'architetto veneziano, ha operato in contesti dominati dalla storia, e molto spesso si è dovuto confrontare con manufatti appartenenti ad epoche passate, dimostrando di essere uno di quei

progettisti contemporanei, con la capacità di far dialogare architettura nuova ed antica senza intaccare il significato delle preesistenze. Il Museo di Castelvechio, è un' intervento realizzato su una struttura storica, senza dubbio quello più didattico per la mia formazione. E' una straordinaria lezione di "restauro creativo", che comprende oltre a lavori di "ripulitura", una serie di demolizioni e scavi selettivi, mirati a riportare alla luce la storia e la civiltà dell' intero complesso, senza celare le ferite del tempo. Un' opera, che riesce a stabilire un rapporto con la memoria e a risolvere il problema della convivenza tra antico e moderno. In questo caso, Scarpa si è dovuto confrontare con reperti romani, medievali e rinascimentali, stabilendo il loro destino, solo dopo aver valutato attentamente la loro istanza storica ed estetica.

Alcuni elementi sono stati sottratti, alcuni conservati, mentre altri ancora sono stati aggiunti. Scarpa cercò, come un "archeologo", di mettere a nudo le stratificazioni, testimonianze accumulate nel tempo trascorrente fino a noi. Tentò di separare l' intreccio delle varie epoche di costruzione, in modo da rivelare e rendere più visibile la storia, attraverso la coesistenza di frammenti stratificati. L'atteggiamento di Scarpa, è quello di un continuatore della storia, vuole costruire all' interno di questa, e crede nella possibilità di instaurare un dialogo tra il suo modo di esprimersi e quello dei periodi storici precedenti. Gli spazi vuoti, spesso lasciati nell' accostare le nuove strutture con quelle antiche, sono il mezzo che egli utilizza per congiungere il passato con il presente, evidenziando contemporaneamente le eventuali differenze.

Storia e passato giocano un ruolo fondamentale anche nei progetti siciliani di Francesco Venezia, opere della sua produzione che hanno suscitato in me particolare interesse. In queste architetture, infatti, egli tenta spesso di evocare la memoria e lo spirito dei luoghi, attraverso il recupero dei materiali di spolio. Le rovine, diventano dei veri e propri materiali da costruzione, nonché elementi portatori di storia, ed è con il loro riuso che l'architetto segna la continuità tra antico e moderno.

Opera emblematica, in questo senso, è il Museo di Gibellina. Un'architettura dove Venezia lavora con le macerie, con i frammenti, e con i resti del Palazzo Di Lorenzo sopravvissuti alla scomparsa della città vecchia ed incastonati nella nuova facciata del complesso. Un edificio, quindi, che ingloba e protegge le rovine senza pietrificarle e proiettandole nel futuro. Un' opera, puntellata con i materiali di recupero abbandonati nella campagna circostante, che si trasformano in ricordo indelebile del passato e delle radici culturali del luogo.

Il Museo di Castelvechio e il Museo di Gibellina, sono stati interventi chiarificatori per una migliore comprensione dell' opera di Pikionis, in grado di stabilire, quindi, un nesso tra l' architettura greca e quella italiana.

Come Scarpa e Venezia, anche Pikionis è un instancabile critico della cancellazione della memoria. Conscio della necessità di una sintesi tra presente e passato, si preoccupa di come si possa esprimere la modernità, senza dimenticare ciò che è stato. Egli avverte il pericolo, che il popolo greco dimentichi con il tempo le proprie origini, ed è per questo che ricorre alla tradizione e allo studio dell' architettura popolare: per salvaguardare i valori di una grecità che va man mano scomparendo.

Il recupero dei valori universali dell' ellenismo, secondo Pikionis, può essere effettuato, attraverso l'ascolto del passato e "riconquistando ciò che è già in nostro possesso". E' "conoscere se stessi", infatti, il tema chiave svolto dall'architetto nel suo intervento per l'area dell'Acropoli. Si tratta di un' opera, che va interpretata come un grande recupero territoriale e non come un semplice revival architettonico del passato. La sua conformazione controbatte ogni insinuazione mimetica. E' un'architettura contemporanea, che esprime al meglio il luogo e il tempo della sua costruzione, rispondendo alle esigenze dell'uomo di oggi.

Un percorso di pietre, collezionate tra le rovine di varie epoche e collocate in situazioni sempre diverse, in cui tutto ciò che rimane ancora visibile della storia della città, dalle tracce arcaiche alle repliche neoclassiche, trova in questo contesto una nuova sistemazione. Pikionis, come Scarpa, assume l'atteggiamento di un "archeologo" rivolto ai resti di ogni tempo.

Conscio dell' impossibilità di una ricomposizione, riutilizza frammenti di marmo antico per la realizzazione di panche di pietra, resti di colonne e tombe come decorazioni, e inserisce elementi di ceramica, derivanti dalle tegole delle antiche abitazioni di Pnice, nel disegno della pavimentazione.

Ne deriva un mosaico composto da materiali antichi sottratti al disuso, e coinvolti in una composizione che evoca la memoria di un passato che non si vuole perdere. Passeggiando ora, in quel "mondo di pietra", la memoria dei ricordi infantili si arricchisce della consapevolezza di vivere un' architettura profondamente ispirata dalla storia del luogo, incontro delle opere dell'antichità con la cultura bizantina, popolare e contemporanea. Ora, un altro ciclo della mia vita sta per concludersi, la mia esperienza universitaria volge al termine con la preparazione della mia tesi di laurea. Questa nuova avventura, mi riporta ancora una volta alle origini, ai luoghi della mia infanzia, segna il ritorno ad Atene. Ma di nuovo mi trovo in quello "spazio di mezzo", tra l' Agorà greca e quella romana, tra due civiltà che nuovamente si confondono sotto l'ombra incombente dell'Acropoli. Un luogo dove le stratificazioni che vanno dal periodo greco a quello neoclassico e moderno, passando per quello bizantino e ottomano, diventano un valore da perseguire e da preservare.

L' argomento della tesi, è indirizzato al recupero di alcune preesistenze, collocate in un lotto tra le due agorà, da adibire alla funzione di Museo dell'Arte Greca Popolare. Questo progetto è concepito come una sorta di cerniera che collega le due civiltà. Una sosta intermedia, una pausa, dove attraverso una serie di spazi espositivi si racconterà la storia di quell'arte popolare tanto cara a Pikionis, ancora una volta sotto il bianco del Partenone.

