

Ο Πικιώνης και η μεταφυσική

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΕΣΤΟΣ

*«Αινίγματα γαρ ιδέα αυτή εστί, το λέγοντα
υπάρχοντα αδύνατα συνάψαι»*

Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*

*«Χάρη στη μνήμη, εμείς, με το να σημα-
δεύουμε τις εικόνες, βλέπουμε αυτό που
ήταν αυτές οι εικόνες και αυτό που θα εί-
ναι: είναι η ποίηση του βλέμματος»*

A. SAVINIO

Εισαγωγή: μεταφυσική και αποκάλυψη

ΣΥΜΦΩΝΑ με τον A. Schopenhauer η αποκάλυψη της μεταφυσικής συντελείται με τη σύλληψη της «πραγματικής ουσίας», κατά την απόλυτη απομόνωση του ατόμου από τον κόσμο, που οδηγεί στην έμπνευση «πρωτότυπων, εξαιρετικών, ίσως ακόμα και αθάνατων ιδεών». Είναι προφανές ότι η αναγωγή στο ζητούμενο επιτυγχάνεται με την παραπομπή στις δύο βασικές αρχές της σοπενχουερικής αισθητικής θεώρησης, τη μεταμόρφωση του ατόμου σε «καθαρό, αθελές, αχρονικό υποκείμενο της γνώσης» και την αναγνώριση του αντικειμένου ως «Ιδέας» – την πλατωνική ιδέα – την «αίωνια μορφή», την «άμεση αντικειμενικότητα της θέλησης». Για τον F. Nietzsche, η γοητεία της εικονογραφικής ασάφειας οδηγεί στην οροθέτηση της εκστασιακής αδρανοποιημένης οπτικής διείσδυσης, παρατείνοντας την αντιπαράθεση φανέρωσης-απόκρυψης¹. Το πλέξιμο φωτεινότητας και χρονικής ακινησίας, επίκεντρο της ντισεϊκής προσέγγισης, βρίσκει εικαστικό προηγούμενο την κλασική θεματογραφία του A. Bocklin², η «λογοτεχνική αλληγορία»³ του οποίου προαναγγέλλει το ντισεϊκό ορισμό της τέχνης ως «μεταφυσικού συμπληρώματος της φυσικής πραγματικότητας». Στον G. De Chirico η αποκάλυψη ενός έργου τέχνης πραγματοποιείται είτε με την έκπληξη που προκαλεί το απροσδόκητο, κεντροθετώντας στην αίσθηση του «ξαφνιάσματος» τόσο τη σύλληψη του Ζαρατούστρα⁴ όσο και τη σύνθεση του πρώτου μεταφυσικού του έργου «Το αίνιγμα ενός φθινοπωρινού απογεύματος» (1909)⁵ είτε με τη θέαση της μεταφυσικής πραγματικότητας που οδηγεί στην έμπνευση της εικόνας και που απαιτεί ένα υψηλό βαθμό ευφύιας και ευαισθησίας. Για το Δ. Πικιώνη η αποκάλυψη

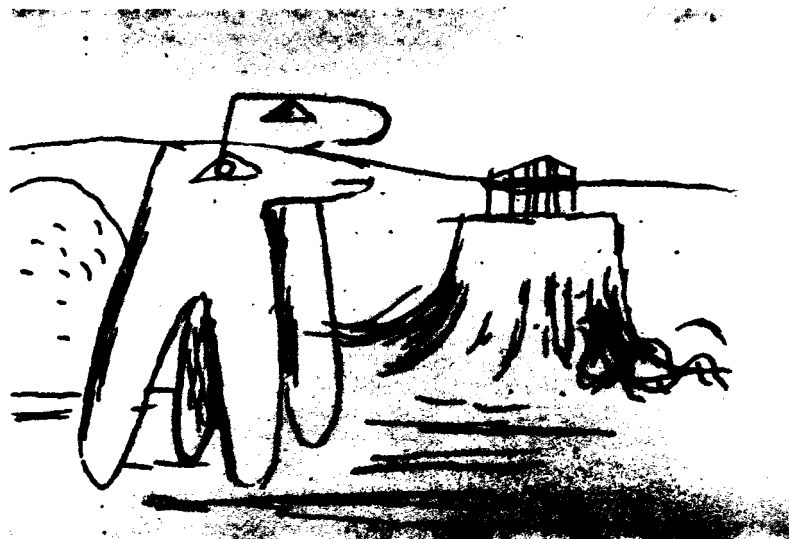
της μεταφυσικής έχει είτε το χαρακτήρα της άμεσης φανέρωσης⁶, είτε τη μορφή θρησκευτικής τελετουργίας⁷, όπου η εισαγωγή στον κόσμο της «εσώτερης αλήθειας» και της «βαθύτερης πραγματικότητας» επιτελείται με αργούς ρυθμούς, αποδεχόμενος και ο ίδιος τη σοπενχουερική θέση της αδυναμίας όλων των ανθρώπων να «διακρίνουν άμεσα τα πράγματα, όπως είναι πραγματικά μέσα από την αχλή των αντικειμενικών και υποκειμενικών συγκυριών».

1. Η μεταφυσική στο γραπτό λόγο του Πικιώνη

Η πρώτη έμμεση εμφάνιση της μεταφυσικής διακρίνεται στο άρθρο «Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς» του 1925, όπου ο Πικιώνης υπογραμμίζει για πρώτη φορά τη σημασία του ελαχίστου στη φύση – «το ελάχιστο αυτό δίνει το χαρακτήρα, τη γραφικότητα στο όλον» – ταυτιζόμενος με τη ντισεϊκή θέση⁸ και αναφέρεται σε μεταφυσικές έννοιες – πίστη, αγαθότης, ομορφιά, χάρη. Η πρώτη άμεση εμφάνιση της μεταφυσικής παρατηρείται το 1935 με τα τρία λογοτεχνικά του κείμενα που δημοσιεύονται στο περιοδικό το *Τρίτο μάτι*. Στο πρώτο, «Τα παιχνίδια της οδού Αιόλου», που μπορεί να συσχετισθεί με έργα του De Chirico («Προοπτική με παιχνίδια» 1915, «Τα παιχνίδια του πρίγκιπα» 1960) αλλά και του A. Savinio («Το χαμένο πλοίο» 1926, «Αντικείμενα στο δάσος» 1927), ο Πικιώνης προσπαθεί να αποδώσει με ένα καθαρά προσωπικό ύφος την ντεκιρική θέση της διπλής όψης των αντικειμένων, της «συνθητισμένης» και της «μεταφυσικής», που δεν είναι τίποτα περισσότερο από μία περαιτέρω επεξεργασία της σοπενχουερικής θεώρησης του «φαινομενικού κόσμου» και της ντισεϊκής αρχής της «φαινομενικότητας του ονείρου». Η «παρουσία μιας οράσεως καλλιεργημένης» επεξηγεί το «μυστήριο» της μεταμόρφωσης του φαινομενικού κόσμου – «μέσα μου δεν είχε συντελεσθεί η κατάλληλη προετοιμασία για την κατανόηση των αρετών σας» – σε μεταφυσικό, που «έδινε ένα νέο νόημα στ' αντικείμενα τούτα και βοηθούσε την όρασή μου να πλέξει το ασύλληπτο δίχτυ⁹, όπου μέσα του πιάνεται το εσώτερο νόημα, η μαγεία των πραγμάτων». Στο δεύτερο κείμενο, «Ιδεογράμματα της οράσεως», ο Πικιώνης αναφέρεται στα δυ-

οδιάκριτα όρια φαινομενικού και μεταφυσικού κόσμου —«το ορατό, αρχίζει από το αόρατο τούτο»— στην αδυναμία της λογικής να εξηγήσει «την αποκαλυπτική τούτη ενέργεια», προσεγγίζει τη νιτσεική θεώρηση του διονυσιακού κόσμου —«...ωσάν σπρωγμένος από την περιέργεια της γνώσης του καλού και του κακού θα εισέλθεις εις το άρρωστο ακόμα, το διεστραμμένο, το δαιμονικό»— καθορίζοντας τις ιδανικές συνθήκες μιας μεταφυσικής προσέγγισης —«...το σκοτεινό και το δυσνόητο δημιουργούν μια ατμόσφαιρα μνήσεως». Στο τρίτο κείμενο, «Συναίσθηματική Τοπογραφία», η εναρμόνιση της εκτενούς μεταφυσικής έκφρασης του Πικιώνη με τη νιτσεική θεώρηση και την ντεκιρική απεικόνιση, συμβάλλει αποφασιστικά στη δημιουργία του κατ' εξοχήν μεταφυσικού κειμένου του πολύπλευρου δημιουργού¹⁰. Οι αναφορές στο συναίσθημα της χαράς, της νιτσεικής «αιώνιας χαράς της ύπαρξης», η έμμονη ιδέα της ώρας, «η μυστική, επίσημη ώρα» του Ζαρατούστρα μεταφρασμένη ζωγραφικά από τον De Chirico με το «Αίνιγμα της ώρας» (1911) και τη «Μεταφυσική ώρα» (1955), το πάθος του φωτός, που αποτελεί —σύμφωνα με τον Ν. Βασιλάκο— «μια από τις κυριότερες δραματικές δυνάμεις της ζωγραφικής του De Chirico»¹¹ και η μεγάλη σημασία της σκιάς, για την οποία ο Nietzsche αφιερώνει ένα κεφάλαιο στον Ζαρατούστρα, εισάγουν τον αναγνώστη στη «μύηση» της μεταφυσικής. Η έντονη αντιπαράθεση φωτός-σκιάς, θεμελιώδης αρχή της ντεκιρικής τεχνικής ως εικονογραφική μεταφορά του Μεγάλου Μεσημεριού, επικεντρώνεται στην επίλυση του «μυστηρίου» του δωρικού κίονα¹² ως «ανεξίχνιαστη αρμονία» ανάμεσα στην ώρα, τη μεταφυσική ώρα και το σχήμα —«συνθετιμένο από αρμονίες ασυμφιλίωτων αντιθέσεων»— μέσα από την αποδοχή του δόγματος της «αιώνιας επιστροφής»¹³, που αποτελεί για τον Nietzsche το «τροπικό σημείο της ιστορίας». Αποκαλυπτικός, τέλος, της πικιωνικής προσέγγισης στη νιτσεική φιλοσοφία αποβαίνει ο συσχετισμός μουσικής, («το αντίγραφο της ίδιας της θέλησης» —σύμφωνα με τον Schopenhauer—) και αρχιτεκτονικής, όπου ο στοχασμός του Πικιώνη για την «αυστηρή μουσική του σχήματος του δωρικού κυματίου» εναρμονίζεται με τη νιτσεική αποδοχή της απολλώνειας μουσικής, ως «μία αρχιτεκτονική ήχων δωρικού ρυθμού». Η επιστροφή της μεταφυσικής στο γραπτό λόγο του Πικιώνη παρατηρείται το 1946, επ' ευκαιρία της πρώτης μεταπολεμικής του μελέτης¹⁴ για την αρχιτεκτονική της Ρόδου, υπό το γενικό τίτλο «Το πρόβλημα της μορφής», όπου θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως νεομεταφυσική, τον ανανεωμένο χαρακτήρα της μεταφυσικής έκφρασης του Πικιώνη, κατ' αναλογία με

την αντίστοιχη περίοδο του De Chirico¹⁵, που αρχίζει με τις λιθογραφίες για τα Galigrammes του Apollinaire το 1930 —αποδεχόμενοι παράλληλα το «νόμο της μετεμψύχωσης»¹⁶ του Μ. Fagiolo Dell' Arco¹⁷— και σε συνδυασμό με την «εισαγωγή» της νεομεταφυσικής, προτεινόμενη από τον ίδιο τον Πικιώνη¹⁸. Η έκφραση της νέας μορφής της μεταφυσικής υπόστασης πραγματώνεται κατ' αρχήν, με έμμεση¹⁹



και άμεση²⁰ αναφορά στο πρόσωπο του Nietzsche, ενώ στη συνέχεια το επίκεντρο της εκφραστικής αναζήτησης του Πικιώνη μετατοπίζεται στην απόδοση της μεταφυσικής διάθεσης που χαρακτηρίζει την «ουσία»²¹ της κλασικής και της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, διατηρώντας ως πρότυπο τις αρχές της νιτσεικής μεθόδου προσέγγισης. Κατ' αυτό τον τρόπο, λοιπόν, ο Πικιώνης ανάγεται στη «συμβολική έκφραση του αιώνιου»²², που χαρακτηρίζει τόσο τη *Γέννηση της Τραγωδίας* όσο και τον Ζαρατούστρα, οραματίζεται την αναγέννηση της ελληνικής τέχνης²³ κατ' ανάλογο τρόπο που ο Nietzsche καταλήγει στην «αναγέννηση της τραγωδίας» ως υπεράσπιση του βαγκνερικού μουσικού δράματος, τονίζει τη σημασία του ελαχίστου²⁴ και υπογραμμίζει την αναγκαιότητα της «διονυσιακής μέθης»²⁵ ως απαραίτητο στοιχείο της «υπαγωγής στο υπερβατικό» όλων των αρχιτεκτονικών δεσμεύσεων. Η απόδοση της μεταφυσικής χροιάς της κλασικής αρχιτεκτονικής συντελείται, σύμφωνα με την πικιωνική προσέγγιση, με τον καθορισμό της «μιας ενότητας του ανθρώπινου και του θείου γένους», που αποτελεί τον «κυριώδη σκοπό της γεωμετρίας του αρχαίου ναού», κατ' αναλογία του «ζευγαρώματος» του απολλώνειου πνεύματος και του διονυσιακού ενστίκτου, κορμό της νιτσεικής θεώρησης στην προσέγγιση της αττικής τραγωδίας. Στη βυζαντινή αρχιτεκτονική, η μεταφυσική έκφραση είναι απόρροια της «αδιόρατης πνευματικής χάριτος» και του «υπερβατι-

1. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)

κού σχήματος», που «ξεσκεπάζει μυστικά το φαινόμενο, το παριστάνει στην εσώτερη πραγματικότητα μέσω πνευματικών συμβόλων» και πραγματώνεται με την επιλογή ερημικών²⁶ τοποθεσιών ως χώρων για τη θεία αφιέρωση. Ιδιαίτερα σημαντική, εξάλλου, είναι η μεταφυσική απόδοση της γεωμετρίας στην κλασική γλυπτική²⁷ και τη μεταβυζαντινή αγιογραφία²⁸, ενώ η επικέντρωση στη δυναμική του τόξου²⁹ και της καμπύλης³⁰, χαρακτηριστικά γνωρίσματα της οθωμανικής αρχιτεκτονικής και του «ιδεογράμματος» της μουσουλμανικής γραφής, εκφράζει την προσέγγιση του Πικιώνη στη θεωρία του O. Weininger για τη μεταφυσική γεωμετρία³¹, που τόσο επηρέασε τη ζωγραφική του De Chirico³². Η συνέχεια της νεομεταφυσικής παρατηρείται στην «Έκθεσι επί των έργων διευθετήσεως εν Δελφοίς» (1946), με τις «μυστικές και αδρατες δυνάμεις» που ενεργοποιούνται «όταν ο λαός πλησιάζη τα ερείπια των προγόνων του» και το «θηρσκευτικό δεσμό» που «τους σοφωτέρους από ημάς δυνατόν να συνδέη προς την Αρχαιότητα», εν συνεχεία στο άρθρο «Η ενόραση του θεατή» (1951), με την αναφορά στη σοπεγκαουερική θεώρηση του φαινομενικού και του νοούμενου κόσμου – την «εσώτερη πλευρά» – και τη ντισοείκη θέση της απλής φαινομενικότητας με τις

«συναισθηματικές εντυπώσεις» που «άλλες σταματούσαν στην επιφάνεια των φαινομένων, άλλες πάλι είχαν την ικανότητα να εισδύσουν εις το βάθος της ουσίας τους», το μεταφυσικό ορισμό του έργου τέχνης που «δεν είν' άλλο παρ' η έκφραση της εσότητος του κόσμου και δεν εκφράζεται παρά μέσω συμβόλων, που είναι ίδια στη κάθε τέχνη»³³, την αναφορά στους δαίμονες του Ηράκλειτου αλλά και του De Chirico³⁴ με το «δαίμονα των καιρών μας» που «δεν είχε κατορθώσει ακόμα να κόψει τις πανάρχαιες ρίζες της παράδοσής μας», ενώ το 1953 στο «Λόγο εις μνήμην Γ. Κοντολέοντος», ο Πικιώνης καθορίζει, με «εξαιρετική ευφύια, μια βαθιά ευφύια μεταφυσικού» –όπως θάλεγε ο De Chirico–³⁵ το «μεταφυσικό νόημα» της ατιτικής γης.

Στο κείμενο «Γαίας ατίμωσις» (1954), ο Πικιώνης επανέρχεται στη μεταφυσική διάσταση της γης, στην «εγρυπτόμενη στη Φύση αποκάλυψη του κόσμου του νοητού» και ανακαλύπτει ξανά³⁶ τη μεταφυσική διάθεση του αρχαίου, του οποίου η «βαθύτερη ενόραση και ενακοή τον έκανε ικανό ν' ακούσει μέσα του την προσαγή τη θεϊκή», δημιουργώντας –όπως παρατηρεί ο Χ. Μπούρας³⁷– «μέσα από τις ενδοσκοπήσεις, τους στοχασμούς και τις μελέτες του, την προσωπική του σχέση με το

αντικείμενο». Στα «Αυτοβιογραφικά Σημειώματα» (1958), ο Πικιώνης εκθέτει την παρουσία της μεταφυσικής ήδη από τα παιδικά του χρόνια, με το «μαγικό κόσμο» που «ανοίχτηκε στα μάτια του παιδιού» χάρη των λαϊκών τραγουδιών, με την ανακάλυψη του «βαθύτατου νοήματος» της απλότητας, των «μυστικών φωνών» του συναισθήματος της χαράς που τον κυριεύει κατά την διάρκεια των οδοιποριών του, ενώ η επικύρωση της μεταφυσικής του διαμόρφωσης ολοκληρώνεται μέσα από την προσωπική του σχέση με τον G. De Chirico, από τη γνωριμία τους στη σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας στις «μεταφυσικές»³⁸ τους συναντήσεις στο Μόναχο και το Παρίσι. Ιδιαίτερα δε σημαντική υπήρξε η παρισινή επαφή, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Πικιώνης γνώρισε από κοντά τα πρώτα μεταφυσικά έργα του Ελληνοϊταλού ζωγράφου –«ήμουν ο πρώτος καλλιτέχνης στο Παρίσι που του 'δειχνα τα από τη μεταφυσική τούτη θεώρηση, που είχε μέσα του καταρτίσει, εμπνεόμενα έργα του...»– και έμεινε εντυπωσιασμένος, τόσο από τη ντεκονιστική θεώρηση –«η πραγματικότητα μου φαινόταν ασήμαντη και χυδαία κάτω απ' το αποκαλυπτικό φως της υψηλής του θεωρίας»– και τεχνική –«η λεπτή γραμμή που διεχώριζε το φως απ' τη σκιά, απάνω στο νοτιομένο



απ' τη βροχή χώρα ήταν ένα μυστήριο»-. όσο και από την ανακάλυψη της ντισεικής φιλοσοφίας³⁹ —συναντηθήκαμε πολλές φορές συζητώντας ώρες μακριές για το μεταφυσικό φως που 'ρχιγε απάνω στη ζωή η θεωρία τούτη που εκόμζε ο G. De Chirico». Για τις συναντήσεις με το μεγάλο μεταφυσικό ζωγράφο⁴⁰, το «άσμα του Nietzsche» και τον «εσωτερικό διάλογο σ' ένα ερημότοπο», που επιβεβαιώνουν τη μεταφυσική διάσταση του Πικιώνη, είναι αφιερωμένο ένα μεγάλο μέρος των σημειώσεων της «Μελέτης» (1966), μιας σειράς δέκα χειρόγραφων ανέκδοτων⁴¹ σελίδων, προορισμένων να χρησιμοποιηθούν στον απραγματοποίητο —λόγω του θανάτου του— εναρκτήριο λόγο στην Ακαδημία Αθηνών.

2. Τα «Αττικά» σχέδια και οι «Αριάδνες»

Η σειρά σχεδίων «Αττικά» της περιόδου 1940-50, που —σύμφωνα με τον Δ. Φιλίππιδη— «εκπροσωπεί την πιο δύστροπη θεματολογία στη ζωγραφική του Πικιώνη»⁴² και που «σχετίζεται άμεσα με τη προσπάθειά του να εισδύσει στο πνεύμα των γηγενών κοσμογονικών μύθων»⁴³ —όπως παρατηρεί ο Χ. Μπούρας— αποτελεί την εκτενέστερη μεταφυσική έκφραση της καλλιτεχνικής παραγωγής του πολύπλευρου δημιουργού. Ο ηθελήμενος σχεδιαστικός πρωτογονισμός και η τραχύτητα των ακατέργαστων μορφών, σε συνδυασμό με την ευτυχή συνύπαρξη της κλασικής μυθολογίας με το συμβολικό φιλτράρισμα των ζωγραφικών ευρωπαϊκών πρωτοποριών των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, έχει ως αντικειμενικό σκοπό την ανάδειξη του «μεταφυσικού νοήματος αυτής της γης, που δεν είναι απλά το ιστορικό πλαίσιο της ένδοξης αθηναϊκής αρχιτεκτονικής και γλυπτικής, μ' αυτή της η μήτρα, όπου αν λείψει, θα 'ταν περιττό να υπάρχει και κείνη, η σαρξ εκ της σαρκός της»⁴⁴. Τα 37 σχέδια που βρίσκονται σήμερα τακτοποιημένα στο αρχείο Πικιώνη⁴⁵ δύνανται να διαχωρισθούν σε δύο ενότητες. Στην πρώτη ενότητα ανήκουν 24 έργα με κοινό σημείο αναφοράς την Ακρόπολη. Σε τέσσερα από αυτά, όπου η συμβολική απεικόνιση της Ακρόπολης αποτελεί, παράλληλα, ερέθισμα για ένα πολύμορφο σχεδιαστικό πειραματισμό με αφορμή την υποτυπώδη νύξη του σπουδαιότερου της κτίσματος —Παρθενώνας— τα στοιχεία που προβάλλονται σε πρώτο επίπεδο συνίστανται σε ένα σύμπλεγμα λιονταριού και θηράματος με κύριο χαρακτηριστικό τον πρωτογονισμό του P. Klee («Λιοντάρια πάστε σημείωση από αυτά» 1923), στην εμφάνιση δύο κεφαλών η σχεδιαστική παράφραση των οποίων παραπέμπει τόσο στις υδρορροές του Παρθενώνα και

των βυζαντινών εκκλησιών όσο και στα διακοσμητικά στοιχεία της προκολομβιανής τέχνης, στη συμβολική απεικόνιση αλόγων και στη σχηματική απόδοση του Εριχθόνιου, του «οικουρού όφεως» του ναού της Αθηνάς. Ένα σχέδιο, όπου ο ασαφής όγκος της Ακρόπολης περιστοιχίζεται από κτίσματα και διακοσμητικά στοιχεία που παραπέμπουν στην προκολομβιανή τέχνη⁴⁶ και ένα άλλο με σουρεα-



λιστική χροιά —το μάτι θυμίζει την εικονογράφηση των νήσων του Αιόλου από τον A. Savinio, ενώ η παράφραση της στοάς οδηγεί στα αρχιτεκτονικά στοιχεία του G. De Chirico («Λυπημένο ανδρείκελο» 1926, «Μεταφυσικό εσωτερικό» 1926)— αποτελούν μια εναλλακτική λύση στο όλο θέμα, επιβεβαιώνοντας την άποψη του A. Savinio ότι «όσο εξυπνότερος είναι ο καλλιτέχνης τόσο περισσότερα χρησιμοποιεί ενδιάμεσα μέσα». Τέσσερα σχέδια κυβιστικού χαρακτήρα, εκ των οποίων τα δύο είναι κολάζ, έχουν επίκεντρο της θεματολογίας το άλογο, παραπέμποντας στους ανάγλυφους λίθους του Παρθενώνα, στην κλασική μυθολογία —ο Αχιλλέας δαμαστής αλόγων— και στα άλογα του De Chirico⁴⁷ («Άλογα στην παραλία» 1930, «Άλογα» 1953), ενώ η ίδια σειρά σχεδίων παρουσιάζει ομοίτητες με συνθέσεις του Ελληνοϊταλού ζωγράφου, που έχουν ως φόντο την Ακρόπολη («Δύο άλογα μπροστά στη θάλασσα» 1926, «Νεκρή φύση με ακρόπολη» 1926, «Ο Απόλλων και τα τριαντάφυλλα» 1974). Ένα σχέδιο με λαϊκά κτίσματα αποτελεί καθαρή επιρροή της τεχνικής του P. Klee, τόσο των υδατογραφιών του 1914 («Τρούλοι κόκκινοι και άσπροι») όσο και των αρχιτεκτονικών εικόνων της περιόδου στο Bauhaus⁴⁸ («Φθινοπωρινός τόπος» 1921, «Τοπία με αμμόλοφους» 1923). Έξι σχέδια έχουν άμεση σχέση με την κλασική μυθολογία, με την απεικόνιση της Αθηνάς σε υπερφυσικό μέγεθος, κεφαλής ταύρου —πρόκειται πιθανώς για το μαραθνίο ταύρο, ο οποίος

εφονεύθη από το Θηεά— του τρίκορμου Τυφώνος, του Εριχθόνιου, ενώ σε άλλα τρία περιέργοι όγκοι και σχήματα, πάντα αινίγματα, πλαισιώνουν εκείνα που επιδέχονται επίλυση: σχηματική παράσταση του Τυφώνα και του Εριχθόνιου. Μια σύνθεση με αναφορές στους λόφους και τις οροσειρές της Αθηνάς, παρουσιάζει ένα ερημικό τοπίο με λίγα κτίσματα που παραπέμπει, χωρίς τη μελαγχολική χροιά, στις ερημικές πλατείες του De Chirico, ενώ παράλληλα αποτελεί, με τον τρόπο της αφαίρεσης⁴⁹, μια επεξεργασία τριών έργων του Πικιώνη της σειράς «Από τη Φύση» (1905-1930) με επίκεντρο την Ακρόπολη. Σε μια άλλη σύνθεση, το πραγματικό —παραστάσεις του Παρθενώνα, των Προπυλαίων, του θεάτρου του Διονύσου— εναρμονίζεται με το φανταστικό —κατόψεις αρχαίων ναών, νύξεις αλόγων και λοιπών ανεξιχνίαστων συμβολικών

2. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)

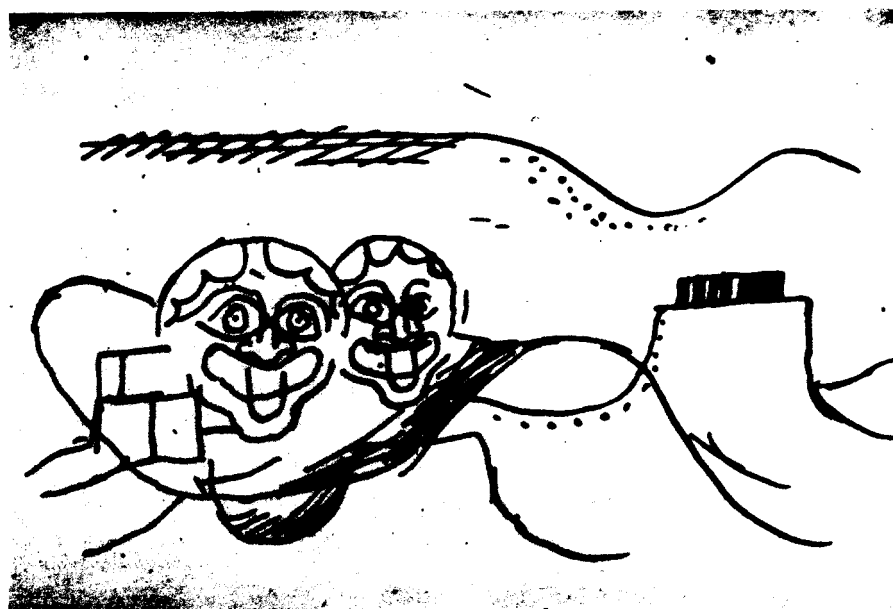
3. G. De Chirico: «Δύο άλογα μπροστά στη θάλασσα» (1926)

4. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)

5



6



- 5. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιάνη)
- 6. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιάνη)
- 7. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιάνη)
- 8. Ρ. Κλεε: «Τρούλοι κόκκινοι και άσπροι» (1914)
- 9. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιάνη)

στοιχείων. Στη δεύτερη ενότητα ανήκουν δεκατρία σχέδια, τα οποία δεν έχουν άμεση σχέση με το αττικό τοπίο. Σχεδόν τα μισά –έξι– αποτελούν μια σειρά από συμπλέγματα, εκ των οποίων μια σύνθεση αινιγματικών όγκων –οι καμπύλες και οι ευθείες γραμμές θυμίζουν το γεωμετρικό του B. Nicholson («Κάθετες στιγμές» 1953)– ένα ασαφές, χωρίς λογική συνέπεια με παράπλευρη παρουσία την κεφαλή της Γοργούς, ένα συμπλεγμα γυναικασφαριού με σουρεαλιστική χροιά, ένα λιονταριού μετά θηράματος, και δύο συμπλέγματα πολεμιστών και αλόγων που θυμίζουν τα έργα του De Chirico «Η νίκη» (1928) και «Συμπλοκή μονομάχων στο δωμάτιο» (1928-29), με έκδηλη τη διαφοροποίηση του Πικιώνη με τη σχεδιαστική ασάφεια της σύνθεσης και την ημιτελή και σχηματική εικονογραφική παρουσίαση. Δύο σχέδια έχουν θέμα τη νησιώτικη αρχιτεκτονική, εκ των οποίων το ένα, με σαφή αναφορά στην κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική –πιθανό σκαρίφημα της Ερμούπολης, πρωτεύουσας της Σύρου– αλλά και στην κλασική μυθολογία με την παρουσία του Ήλιου⁵⁰ –αδελφού της Ηούς και της Σελήνης– οδηγούντος το υπό τεσσάρων λευκών ίππων συρόμενο άρμα, αποτελεί μια έμμεση προσπάθεια σύνδεσης της λαϊκής αρχιτεκτονικής με τον αρχαίο κόσμο, επιβεβαιώνοντας την άποψη του Χ. Μπούρας ότι «για τον Πικιώνη η στροφή προς τους αρχαίους σχετιζόταν με την έννοια της συνέχειας, την οποία έβλεπε μέσα από τη λαϊκή παράδοση»⁵¹. Το άλλο σχέδιο απεικονίζει δύο άοριστα και ασαφή συμπλέγματα όγκων νησιώτικης αρχιτεκτονικής με επίκεντρο ένα τεράστιο καμπυλόγραμμο όγκο, πιθανότατα ένα κοχύλι, που θυμίζει το έργο του F. De Pisis⁵² «Το μεγάλο κοχύλι» (1927). Δύο σχέδια αποτελούν άμεση επιρροή των ανδρείκελων του De Chirico. Το όρθιο ανδρείκελο, υποτιθέμενος ότι απεικονίζει το Σοφοκλή και δεχόμενοι την άποψη της Ι. Far ότι «η παθητική και λυρική πλευρά των ανδρείκελων του De Chirico συνίσταται στην απομάκρυνσή των από τον άνθρωπο», μετατοπίζει το επίκεντρο της εικόνας από το πρόσωπο ενός εκ των τριών μεγάλων Ελλήνων τραγικών του πέμπτου αιώνα, σε αυτό το οποίο αντιπροσωπεύει, το «αποκορσφωμένο ποιητικής τέχνης», κατά τον Schopenhauer, ή το «μεταφυσικό θαύμα της ελληνικής βούλησης», σύμφωνα με τον ορισμό του Nietzsche: την αττική τραγωδία. Το άλλο σχέδιο παρουσιάζει μια καθιστή φιγούρα, που θυμίζει έντονα τα καθιστά ανδρείκελα του De Chirico («Αυπημένο ανδρείκελο» 1926, «Ο αρχαιολόγος» 1927, «Ο άσωτος υιός» 1929), όπου ο Πικιώνης επαναφέρει την κίνηση και τη ζωή που λείπουν από τα ανδρείκελα του Ελληνοϊταλού ζωγράφου, προσδίδοντάς της –καθόλου τυχαία– τη μορφή

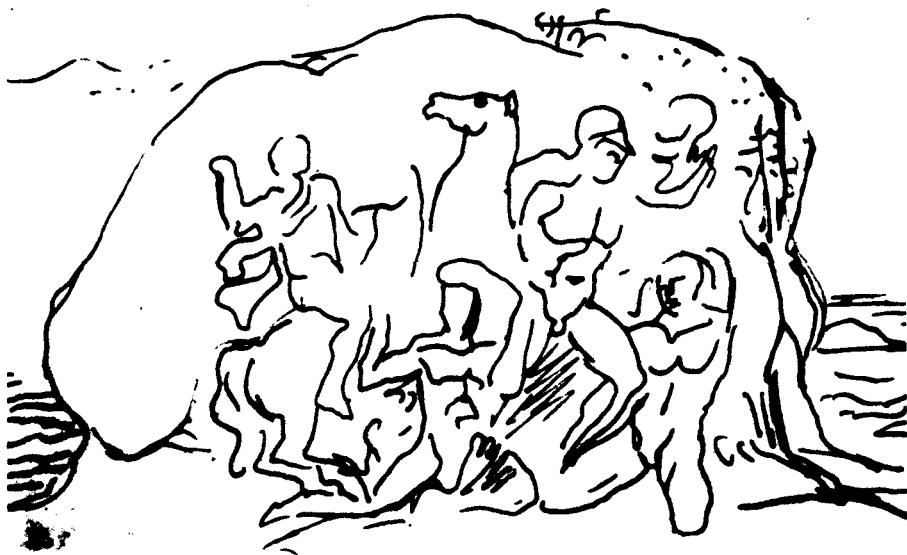
του Περικλή, του ιδεώδους τύπου δημοσίου ανδρός των Αθηνών, «πρώτου Αθηναίων, λέγειν τε και πράσσειν δυνατώτατος» –κατά το Θουκυδίδη. Ένα σχέδιο που απεικονίζει μια συνάθροιση πινάκων με αρχαϊκά θέματα –κατόψεις ναών και θεάτρων, δωρικοί κίονες, ηλιακά σύμβολα– σε ένα χώρο που πιθανώς συμβολίζει το Μαραθώνα –άρματα, πλοία– θυμίζει εν μέρει το έργο του De Chirico «Εσωτερι-



κό μεταφυσικό» (1926), ενώ ένα άλλο σχέδιο, όπου κυριαρχούν τα γεωμετρικά σχήματα, υπογραμμίζει την οικουμενικότητα της μεταφυσικής.

Η σειρά σχεδίων «Αριάδνες» –της ιδίας περιόδου με τα «Αττικά» (1940-50)– αποτελείται από δώδεκα σχέδια⁵³ με μελάνι, τα οποία δύνανται να κατανεμηθούν σε τρεις ενότητες. Η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει τέσσερα σχέδια με τη φιγούρα της Αριάδνης να αποτελεί τμήμα της παράστασης ενός υποθετικού αετώματος, όπου η σχεδιαστική αναζήτηση του Πικιώνη επικεντρώνεται στην απόδοση της σύνθεσης κεφαλής και βραχιόνων, με κυρίαρχη την τάση του ορθογωνισμού. Στη δεύτερη ενότητα ανήκουν τρία σχέδια που απεικονίζουν την Αριάδνη κοιμώμενη στην παραλία⁵⁴ της Νάξου. Το ένα από αυτά διαφοροποιείται από τα άλλα δύο, με την πρόθεση του Πικιώνη να προσδώσει ένα λαϊκό χαρακτήρα στη σύνθεση –ενδυμασία, περιστέρι– και να εκφράσει μια υποτονική εφαρμογή των αρχών του κηλιδισμού. Το στοιχείο που χαρακτηρίζει και τα τρία σχέδια είναι η γαλήνια έκφραση της Αριάδνης, σε αντίθεση με τη μελαγχολική υπόσταση της Αριάδνης στην εικονογραφία του De Chirico («Μελαγχολία» 1912, «Το δίωπλό άγαλμα» 1913) και το «αποκαλυπτικό σύνδρομο του κατοικημένου βάθους»⁵⁵ της ντεκιρικής θεώρησης, ενώ τόσο το τόξο όσο και το πρόπυλο –«συμβολική υπόμνηση του ναού του Διονύσου», όπως παρατηρεί ο Χ. Μπούρας⁵⁶– αποτελούν «σημεία του

μεταφυσικού αλφαβήτου»⁵⁷. Στην τρίτη ενότητα ανήκουν τέσσερα σχέδια που παρουσιάζουν την Αριάδνη ξαπλωμένη στην παραλία της Νάξου σε σαγηνευτική στάση, που γίνεται εντονότερη με την αοριστία της μορφής, θυμίζοντας τα ανδρείκελα του De Chirico, ενώ οι σκιές στο πρόσωπο της Αριάδνης παραπέμπουν στο νιτσεικό όραμα του Μεγάλου Μεσημεριού και στην ντεκιρική απόδοση της σκιάς. Σε τρία σχέδια αποτυπώνεται η σταδιακή απομάκρυνση του πλοίου του Θησέα, που συναντάται και στα έργα του De Chirico με την παρουσία ενός ιστίου πλοίου, τόσο σε σχέδια με μελάνι («Το αίνιγμα της άφιξης» 1912, «Η νοσταλγία του άγνωστου» 1915) όσο και σε λάδια («Αριάδνη» 1913, «Το απόγευμα της Αριάδνης» 1913), εκ των οποίων το πρώτο –«Αριάδνη» 1913– φαίνεται να περιγράφει ο ίδιος ο Πικιώνης στα αυτοβιογραφικά του σημειώματά⁵⁸, προσφέροντας, παράλληλα, μια μεταφυσική κριτική προσέγγιση. Η πλαισίωση της κεφαλής από το δεξιό βραχίονα, που προσδίδει ιδιαίτερη χάρη στη φιγούρα της Αριάδνης και που αποτελεί την προσφιλή σύνθεση του De Chirico τόσο σε λάδια («Η μελαγχολία μιας όμορφης μέρας» 1913, «Οι χαρές και τα αινίγματα μιας παράξενης ώρας» 1913, «Η ανταμοιβή του μάντη» 1913, «ιταλική πλατεία» 1958) όσο και σε γλυπτά («Αριάδνη» 1940) ή μωσαϊκά («ιταλική πλατεία» 1940), συναντάται υπό μορφή αγάλματος στο μουσείο του Βατικανού ή σε ζωγραφική απεικόνιση στο μουσείο Νεαπόλεως⁵⁹,



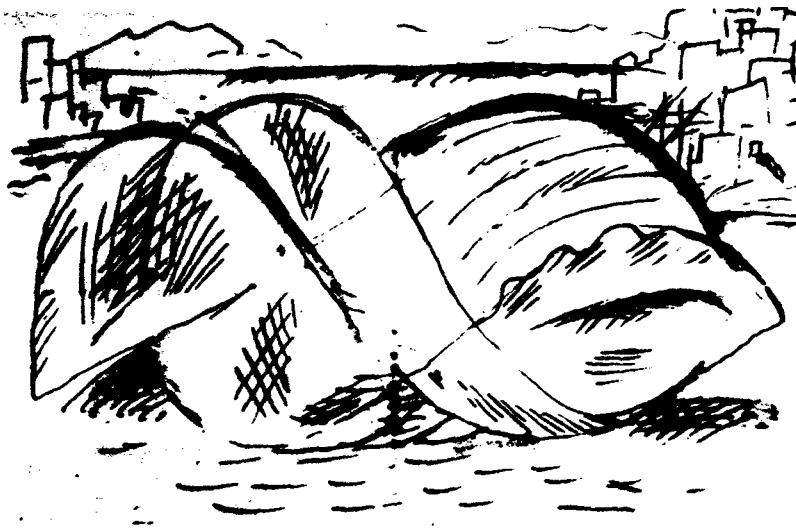
10. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)
11. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)
12. G. De Chirico: «Συμπλοκή μονομάχων στο δωμάτιο» (1928-29)
13. G. De Chirico: «Ο άσωτος υιός» (1929)
14. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)
15. «Αττικά» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)

όπου παρουσιάζεται επί πλέον ο Διόνυσος και το απομακρυνόμενο πλοίο του Θησέα. Σύμφωνα, λοιπόν, με την ντεκιρική θεώρηση του «συνδρόμου του κατοικημένου βάρους», η παρουσία που «είναι έτοιμη να εισχωρήσει» δεν είναι άλλη από το Διόνυσο, υπόθεση που επιβεβαιώνεται και με το συγκεκριμένοποιημένο συμβολισμό του ναού του Διονύσου του τετάρτου σχεδίου. Αν, λοιπόν, ο De Chirico χρησιμοποιεί την Αριάδνη υπό μορφή αγάλματος για να αποκρυσταλλώσει τη μελαγχολική διάθεση – για την οποία ο Nietzsche γράφει ότι καλλιεργεί τη σκέψη, σε αντίθεση με τη λύπη που την απορρίπτει – ο Πικιώνης επικεντρώνεται στη μεταβατική φάση της εγκατάλειψης, αντιμετωπιζόμενης όχι ως περίοδο οδύνης και αλόγωσης αλλά ως χρονικό διάστημα προπαρασκευής της διονυσιακής έκστασης. Το τελευταίο σχέδιο της σειράς, που δεν ανήκει συγκεκριμένα σε καμία από τις προηγούμενες ενότητες, αποτελεί τον επίλογο της γραφικής και συμβολικής πικιώνικης έκφρασης. Η Αριάδνη γυμνή στην παραλία, το πλοίο απομακρύνεται – με το Θησέα πιθανώς μετανωμένο – σε ένα σχέδιο που το διακρίνει ο πρωτογονισμός και η τραχύτητα των μορφών και σχημάτων. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί η ιδανική επιλογή του μύθου της Αριάδνης, ενός από τους πολυπλοκότερους της ελληνικής μυθολογίας, ο οποίος, λόγω των πολλών παραλλαγών, αποτελεί υπόδειγμα έκφρασης του «αινίγματος» και του «μυστηρίου», κύριων συστατικών της μεταφυσικής υπόστασης.

3. Θεωρία και πράξη μιας μεταφυσικής αρχιτεκτονικής

Θεμελιώδη αρχή του Πικιώνη στην αναθέωση και αναπαραγωγή του αρχιτεκτονικού ιδιώματος, αποτελεί η εξασφάλιση της «παραδοτικής συνέχειας», δυναμένης να οριστεί ως το μεταβατικό στάδιο της ακινησίας της φιλοσοφικής του θεώρησης. Το επίκεντρο της πικιώνικης αναζήτησης, η επίλυση του προβλήματος της διαχρονικής μορφής, ικανής να διασώσει την «ιστορική μνήμη» και να διαφυλάξει τη διαιώνιση της «αλήθειας», που περικλείεται στην κληρονομιά του περασμένου, οδηγεί στη διαλεκτική της ηρακλειτικής σκέψης⁶⁰. Σύμφωνα με τη βασική αρχή του Σέξτου του Εμπειρικού, η μνήμη εξασφαλίζει στη σκέψη τη σύλληψη της συνέχειας που ενυπάρχει στο γίγνεσθαι, ενώ ο Ηράκλειτος, ο «στοχαστής της διάρκειας» – όπως τον χαρακτηρίζει ο Κ. Αξελός – συνέλαβε το βαθύ νόημα της Μνήμης και του Χρόνου⁶¹. «Η αλήθεια δεν είναι άλλο παρά ο καρπός της ενακοής των επιταγών αυτής της Μνήμης» παρατηρεί ο ίδιος ο Πικιώνης, επεξεργαζόμενος το ηρακλειτι-

κό αξίωμα «διό καθ' ότι αν αυτού (του τρόπου της του παντός διοικήσεως) της μνήμης κοινωνήσωμεν, αληθεύομεν· α δε αν ιδιάσωμεν, ψευδόμεθα», που αποτελεί σταθερό σημείο αναφοράς των κειμένων του. Η αναγωγή στο πρόβλημα της μορφής οδηγεί στη σύλληψη του ζητούμενου «όχι ως αυθαίρετη ατομικιστική εφεύρεση αλλά ως αποκάλυψη της εσωτερικής μας πραγματικότητας», στην «πλήρωση των



15

φυσικών και μεταφυσικών αιτημάτων που θα την έκαναν σύμβολο της πραγματικότητας μιας της εσωτερικής», στο «ακριβό σύμβολο της αθανασίας της τέχνης της ελληνικής». Η «πραγμάτωση μιας γνήσιας πνευματικής μορφής ανάγεται στο αιώνιο», τη «συμβολική έκφραση του αιώνιου» και στο υπερβατικό ιδίωμα των σχημάτων, τις «αιώνιες, αρχέτυπες μορφές των όντων», ως αντιπαράθεση στη «δοξολογία του εφήμερου», στη μονοσήμαντη «υλική παράσταση του φαινομένου». Η θεωρία της αρμονίας και των αντιμαχόμενων στοιχείων του Πλάτωνα, που αποτελεί συνέχεια και ανάπτυξη των θεωριών του Ηράκλειτου, ξαναζωντανεύει με την πικιώνική «αντιθετική αρμονία», των επί μέρους «αντιθετικών ενοτήτων» ενστικτού - διάνοιας, κατ' αναλογία διονυσιακού - απολλώνειου πνεύματος, νοητικού - εράσμιου, προνοητικού - επιστρεπτικού ως επεξεργασία της τριπλής αρχής του δελφικού λόγου⁶², μηχανικού - τέχνης, οικουμενικού - εθνικού, ανατολής - δύσης, χθες - σήμερα. Η ερμηνεία του επιστρεπτικού ως «μυστική αναφορά του καλλιτέχνη προς τους αίδιους νόμους του σύμπαντος» και η σύνδεση με την ηρακλειτική αρχή του «τρόπου της του παντός διοικήσεως», η θεώρηση της «μιας και ενιαίας παράδοσης όλων των λαών της γης» κατ' αναλογία της ενότητας της Ολότητας (τα Πάντα είναι Ένα), το ενδιαφέρον του Ηράκλειτου για το απόλυτα ουσιώδες και η επεξεργασία και επανερμηνεία της σωλωμικής αρχής του κοινού και του κύριου

με το «καθολικό» (κοινός χαρακτήρας) και το «ουσιαστικό» (ουσιώδες), που οδηγεί τον Πικιώνη να καθορίσει την «ουσία της αρχιτεκτονικής δημιουργίας» ως την «υπερβατική ενέργεια που αποβλέπει «ν' αναγάγει το σχήμα σε πολύψυχο σύμβολο ζωής», αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά του επινοητή του όρου «φιλόσοφος» (Ηράκλειτος)⁶³ και του κυριότερου φιλοσόφου-αρχιτέκτονα της νεωτέρας ελληνικής ιστορίας (Πικιώνης)⁶⁴. Οι βασικές αρχές της ηρακλειτικής σκέψης, αρμονία, ενότητα της ολότητας, «τρόπος της του παντός διοικήσεως», ακολουθώντας την οδό της μετεμψύχωσης ως μετάσταση νοητών ιδεών, αναβιώνουν στην πικιώνική φιλοσοφική θεώρηση της «εξήγησης της του παντός αρχιτεκτονικής»⁶⁵, με τη διπλή αρχή «Μέσα εις το Μέρος κρύβεις το Όλον. Και το Όλον είναι το Μέρος»⁶⁶, τη «συνείδηση της κοσμικής εσωτερικής αρμονίας» και την αποδοχή της αρμονίας όχι ως ένα «συμπτωματικό γεγονός» αλλά ως «αυστηρό επακόλουθο της ενδόμυχης αρμονίας της δημιουργικής Αρχής» και οδηγούν στη μεταφυσική αρχιτεκτονική πράξη των «απειρών παραλλαγών του βασικού σχήματος»⁶⁷.

Μια σειρά αρχιτεκτονικών σκαριφημάτων της περιόδου 1940-50, υπό το γενικό τίτλο «Φυλάκια», αποκρυσταλλώνει το πέρασμα από τη μεταφυσική ζωγραφική στη μεταφυσική αρχιτεκτονική. Πρόκειται για μια σειρά ανέκδοτων – ως επί το πλείστον – σχεδίων με μολύβι και κραγιόνι, που αναφέρονται στη μελέτη του Πι-

16



17



18



16. G. De Chirico: «Αριάδνη» (1913)
 17. «Αριάδνες» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)
 18. «Αριάδνες» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)
 19. F. de Pisis: «Το μεγάλο κοχύλι» (1927)
 20. G. De Chirico: «Μελαγχολία» (1912)
 21. «Αριάδνες» (Αρχ. Δ. Πικιώνη)

κιώνη «Έκθεσις επί των έργων Διευθετήσεως εν Δελφοίς» (1946), όπου η μεταφυσική διάθεση του Πικιώνη πιστοποιείται με την «ποιητική εγκατάλειψη» της φύσης, τη «μυστική ομορρυθμία»⁶⁸ που ενώνει το παρόν με το «σοφό» παρελθόν, και το «θρησκευτικό δεσμό» που συνδέει τους «σοφωτέρους από ημάς» με την αρχαιότητα. Από τα δεκαεπτά σχέδια της σειράς που βρίσκονται σήμερα στο αρχείο Πικιώνη⁶⁹, τα επτά αποτελούν μια ακολουθία παραλλαγών με βασικό θέμα την αντιπαράθεση στοιχείων της λαϊκής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής και χαρακτηρισμένων «σαρκοφάγου υστερορωμαϊκής εποχής»⁷⁰ –όπως παρατηρεί ο Χ. Μπούρας– πάνω σε ένα κτίσμα, ενώ από τα υπόλοιπα, οκτώ παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον από μεταφυσικής πλευράς. Επτά σχέδια έχουν ως επίκεντρο ένα κτίσμα, άλλοτε με στοιχεία σαρκοφάγου υστερορωμαϊκής εποχής, άλλοτε με κυρίαρχη τη χροιά της νησιώτικης παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, περιτοιοχισμένο από αρχαϊκά ερείπια –ημιτελείς κίονες, πρόπυλα–, ενώ το όγδοο παρουσιάζει ένα πρόπυλο - καθιστικό, περιτοιοχισμένο από δύο ακέφαλα αγάλματα, το οποίο θα χρησιμοποιήσει αργότερα ο Πικιώνης στα προσχέδια του συγκροτήματος του Λουμπαρδιάρη. Τα στοιχεία που προσδίδουν την έντονη μεταφυσική υπόσταση στις οκτώ συνθέσεις, συνίστανται στην απόδοση των ερημικών χώρων που θυμίζουν τις ερημικές πλατείες του De Chirico, στην ταύτιση ξηράς και θάλασσας, στην εναρμονισμένη σεμνή επέμβαση των κτισμάτων, όταν αποτελούν συμπληρωματική προσθήκη υποθετικών ακροπόλεων και στο νεκρικό «σύνδρομο του κατοικημένου βάθους» –πρόπυλο-καθιστικό⁷¹. Το πρόπυλο με την όρθια φιγούρα, που απεικονίζεται πλησίον της θάλασσας, θυμίζει το έργο του A. Savinio «Άτιτλο» (1918), που παρουσιάζει ένα ακέφαλο άγαλμα κάτω από ένα πρόπυλο, πίσω από μια μισοανοιγμένη κουρτίνα και κοντά στη θάλασσα, αλλά και τα πρόπυλα του De Chirico («Κίονες και δάσος στο δωμάτιο» 1928, «Θερμοπύλες» 1970), ενώ το πρόπυλο στην κορυφή μιας υποθετικής ακρόπολης έχει ομοιότητες με τα πρόπυλα που θα χρησιμοποιήσει αργότερα ο Πικιώνης στο συγκρότημα του Λουμπαρδιάρη (1951-57) και στην παιδική χαρά της Φιλοθέης (1961-65), επιβεβαιώνοντας την άποψη του Χ. Μπούρας της «σαφούς ύπαρξης του αρχαϊκού δομικού στοιχείου τόσο στο Λουμπαρδιάρη όσο και στην παιδική χαρά της Φιλοθέης»⁷².

Κατά τη διάρκεια των έργων διαμόρφωσης του αρχαιολογικού χώρου γύρω από την Ακρόπολη και το λόφο του Φιλοπάππου, δίνεται η ευκαιρία στον Πικιώνη να επιδοθεί σε ένα κολάζ, απόρροια μιας μεταφυσικής γλυπτικής έκφρασης, με

κομμάτια από πέτρες, κεραμίδια, χαλί-κια, μέσω γεωμετρικών σχημάτων, ανεξίτηλων συνθέσεων και συμβόλων, γραμμάτων του ελληνικού αλφαβήτου (Α, Ω) που θυμίζουν την παρουσία γραμμάτων σε συνθέσεις του C. Casra («Σύνθεση ΤΑ» 1916, «Σύνθεση ΤΑ» 1917), του ανθρωπόμορφου ήλιου που αποτελεί θέμα των μεταβυζαντινών εικόνων και λαϊκών λιθανάγλυφων⁷³, διακοσμητικών



στοιχείων της προκολομβιανής τέχνης, συμπλέγματος ψαριών που παραπέμπει στη συμβολική παρουσία⁷⁴ ψαριών τόσο της θεματικής του De Chirico («Πορτρέτο του G. Apollinaire» 1914, «Το όνειρο του Τωβία» 1917, «Ο ιερός ιχθύς» 1919), όσο και των άλλων μεταφυσικών ζωγράφων, C. Casra («Το μαγεμένο δωμάτιο» 1917, «Το ωοειδές των εμφανίσεων» 1918) και F. De Pisis («Τα ιερά ψάρια» 1925, «Νεκρή θάλασσα φύση με αστακό» 1926).

Παρά τις δυσκολίες εξεύρεσης μιας μεθόδου⁷⁵ κριτικής προσέγγισης, στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής παραγωγής του Πικιώνη από μεταφυσικής πλευράς, μπορούμε να υποστηρίξουμε την ανάπτυξη επτά θεματικών στην πραγμάτωση της αρχιτεκτονικής του έκφρασης. Η θεματική της αντιγραφής, που αποτελεί την εισαγωγή της μεταφυσικής αρχιτεκτονικής του Πικιώνη, υλοποιείται με την οικία Μωραΐτη (1921-23), ως πιστή αναπαραγωγή του τυπικού αγροτικού σπιτιού της Αίγινας, την κατοικία Καραμάνου (1925), ως αναβίωση του κλασικισμού με τη μορφολογική επαναφορά της τεχντροπίας της Πιρήνης και ολοκληρώνεται με την κατοικία Παπαϊωάννου (1930), ως συμβολική μίμηση των τυπολογικών στοιχείων –τετράριχτη στέγη, γείσο, φεγγίτης– της ηπειρωτικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, με την κατασκευαστική πρόταση μιας ανώνυμης διώροφης αγροκατοικίας. Η θεματική της διεύρυνσης, που παρουσιάζεται κατά πρώτο λόγο με τις οικίες Α. Γκαρή, Γκιώνη και Καλο-

γιάννη του 1933, εκφράζει ένα μορφολογικό πειραματισμό με τους κυκλαδίτικους όγκους, επεκτείνοντας την ενασχόλησή του με τη νησιώτικη παραδοσιακή αρχιτεκτονική που είχε ως προοίμιο την αρχιτεκτονική της Αίγινας (οικία Μωραΐτη). Η δεύτερη εμφάνιση της θεματικής της διεύρυνσης παρατηρείται στη δεκαετία του 1950, με τις κατοικίες Πουρή (1953) και Ποταμιάνου (1954) και το ξενοδοχείο Ξενία (1955), ως μια περαιτέρω εφαρμογή του πειραματισμού με τα τυπολογικά στοιχεία της ηπειρωτικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής και ιδιαίτερα του μακεδονικού σπιτιού, που είχε αφετηρία το Πειραματικό σχολείο Θεσσαλονίκης (1933-35). Η θεματική της αποκάλυψης επιτελείται κατά πρώτο λόγο, με το δημοτικό σχολείο στα Πεντάκκια (1931-33) –το κατ'εξοχήν μοντέρνο έργο του Πικιώνη και ένα από τα αριστουργήματα της σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής– όπου η κλασική χροιά του κεντρικού δεσπόζοντος όγκου, η συμμετρία-ασυμμετρία στη διάρθρωση κεντρικού και παράπλευρων όγκων και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους ανοικτούς χώρους, αποτελούν έμμεσους επηρεασμούς του κλασικού αρχιτεκτονικού ιδιώματος, οι οποίοι «αποκαλύπτονται» στα πλαίσια μιας, σε βάθος, προσέγγισης, και κατά δεύτερο λόγο, στο θερινό θέατρο Κοτοπούλη (1933), με τη γιαπωνέζικη χροιά των παρασηνίων και την κλασική υπόσταση της τριμερούς σκηνής και στην παιδική χαρά της Φιλοθέης (1961-65) με τον κλασικό χαρακτήρα του

πρότυλου. Η θεματική της μετάπλασης εκφράζεται κατά κύριο λόγο με το Πειραματικό σχολείο Θεσσαλονίκης (1933-35), έργο-σταθμό στην εξέλιξη του αρχιτεκτονικού ιδιώματος του Πικιώνη. Η οριστική λύση, που αποτελεί την αρμονική συμβίωση μοντέρνου-παραδοσιακού, ως συνισταμένη των μοντέρνων προτάσεων και των παραδοσιακών συνθέσεων των πολιτών προσχεδίων, υλοποιεί την ευτυχή συ-

νύπαρξη των νέων τεχνικών κατασκευής-οπλισμένο σκυρόδεμα- με την αισθητική της βαλκανικής, εν γένει, παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, μέσα από την αμφιμονοσήμαντη προβολή μοντέρνων όγκων και παραδοσιακών τυπολογικών στοιχείων, έχοντας ως τελικό αποτέλεσμα την υψηλή αισθητική της σύνθεσης. Η θεματική της παρεμβολής εμφανίζεται στη μεταπολεμική αρχιτεκτονική παραγωγή του Πικιώ-

διο από τη σειρά «Φυλάκια»- οι παραστάσεις αλόγων υπό μορφή αγαλμάτων που παραπέμπουν στα «Αττικά», έχει το χαρακτήρα της υπενθύμισης, ως ταπεινής εναρμόνισης, «καρπός της ενακοής των επιταγών αυτής της Μνήμης», σε αντίθεση με την αίσθηση της υποβολής που απορρέει από ανάλογες ζωγραφικές συνθέσεις του De Chirico («Έπιπλο στην κοιλάδα» 1927, «Άλογα στην παραλία» 1927-29). Στην οριστική λύση του συγκροτήματος του Λουμπαρδιάρη, η θεματική της υπόμνησης ολοκληρώνεται με το πρότυπο και την πτέρυγα, σχήματος Γ, του περιπτέρου, που αποτελεί επεξεργασία του τύπου της απλής μονόστιχης στοάς, «του τόσο συνηθισμένου στην ελληνική αρχαιότητα»⁸⁰ -όπως παρατηρεί ο Χ. Μπούρας. Η θεματική του παραλληλισμού παρατηρείται στη δεκαετία του 1950, όταν ο Πικιώνης ασχολείται παράλληλα με τη μελέτη του οικισμού της Αιξωνής (1951-54) και με το δασικό χωριό στο Πετρούλι (1953), εφαρμόζοντας τον πειραματισμό με τα τυπολογικά στοιχεία της ηπειρωτικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής σε δύο οικισμούς και στην παράλληλη επέμβαση, ως απόρροια ενός γλυπτικού κολάζ με ετερόκλητα υλικά⁸¹, στους τοίχους της εκκλησίας του Αγ. Δημητρίου του Λουμπαρδιάρη (1951-57) και στην πρόσοψη της κατοικίας Μ. Γκαρή (1950-57).

Μολονότι οι δυσκολίες πραγματοποίησης ενός μεταφυσικού αρχιτεκτονικού έργου υπερβαίνουν κατά πολύ τις δυσκολίες ενός αντίστοιχου ζωγραφικού, διότι από τους παραγόντες που διαφοροποιούν την αρχιτεκτονική από τις άλλες τέχνες, όπως «το προσδιοριστικό της κατασκευής, η ανάγκη ανταποκρίσεως σε ορισμένες λειτουργίες, η δημιουργία χώρου, οι οικονομικές συνθήκες, το φυσικό περιβάλλον»⁸², ιδιαίτερα ανασταλτικό ρόλο διαδραματίζει η ιδιαιτερότητα της αρχιτεκτονικής να «παραμένει δέσμη της ύλης» -σύμφωνα με τον Π. Μιχελή- εν τούτοις ο Πικιώνης παρά τον όχι μεγάλο αριθμό μελετών και κατασκευών καθόρθωσε να πραγματοποιήσει μια μεταφυσική αρχιτεκτονική, στηριζόμενος και στις ιδιαιτερότητες των τυπολογικών στοιχείων της διαχρονικής ελληνικής παράδοσης -σκιάδα, χαγιάτι, τετράριχτη στέγη, γείσο, φεγγίτες- πρωτόγωνων στοιχείων -ψάθα, καλάρια από μαμού- και πρωτογενών υλικών κατασκευής -πέτρα, ξύλο- ιδιαιτερότητες που τον οδήγησαν στη «λύση» του «μυστηρίου» που «διεχώριζε το φως από τη σκιά», στην αποκαλυπτική αρμονία του μεσόφωτου, στη «θεμελιακή αρχή του πλαστικού έργου». ▮



νη, στην κατοικία-εργαστήριο Μενεγάκη (1949) και στο ξενοδοχείο Ξενία (1955) με το πολυγωνικό αίθριο, ως επεξεργασία του κλασικού τυπολογικού στοιχείου, ενώ φθάνει στο αποκορύφωμα στην κατοικία Μ. Γκαρή (1950-57), όπου η «επιστροφή» του Πικιώνη στην κυκλαδίτικη παραδοσιακή αρχιτεκτονική υφίσταται την εκλεκτιστική παρεμβολή αρχαϊκών διακοσμητικών στοιχείων -αετώματα, κιονόκρανα- διακοσμητικών στοιχείων της ενετοκρατίας -τόξο, παραστάδες στην είσοδο του πρώτου ορόφου- και τυπολογικών στοιχείων της ηπειρωτικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής - φεγγίτες. Στην κατοικία-εργαστήριο Μενεγάκη (1949) και στις κατοικίες Μ. Γκαρή (1950-57) και Ποταμιάνου (1954), ο Πικιώνης οδηγείται στη θεματική της υπόμνησης με τη χρησιμοποίηση διαμελισμένων μαρμάρινων, κυρίως, μελών⁷⁶ από κατεδαφιζόμενα νεοκλασικά κτίρια⁷⁷ -κιονόκρανα, αετώματα, κρήνες- στη διακόσμηση του αίθριου και των κήπων αντίστοιχα, με το σκοπό «να αναβιώσει μια γνήσια παράδοση και να επιτύχει την αισθητική προσέγγιση των αρχαίων ρειπίων με τα καινούργια κτίσματα»⁷⁸ -όπως παρατηρεί ο Χ. Μπούρας. Στα προσχέδια του συγκροτήματος του Λουμπαρδιάρη, η σχεδιαστική παρέμβαση των συμβόλων της αρχαιότητας, όπως τα σκαριά, τα κουπιά και τα ακρόπρωρα, τα οποία οι αρχαίοι εξέθεταν «στα ιερά ως αφιερώματα ή ως αναμνηστικά μνημεία»⁷⁹, το καθιστικό-πρότυλο -που ήδη είχε χρησιμοποιηθεί σε ένα σχέ-

22. Κατοικία -εργαστήριο Μενεγάκη-Ευθυμάδη, 1949- (Φωτ. Γ. Λέτοτος)
23. G. De Chirico: «Άλογο στην παραλία» (1927-29)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «Η απόλυτη σαφήνεια της εικόνας δεν μηχανοποιούσε. Γιατί σα ν' απόκρυβε κάτι

όσο και που το φανέρωνε. Κι ενώ με τη συμβολική της αποκάλυψη έμοιαζε σα να σε προκαλεί να σκίσεις το πέπλο και να ξεσκεπάσεις το μυστηριώδες πίσω, εν τούτοις η φωτεινή και ολοκληρωτική αναμφισβήτησις, συγκρατούσε το βλέμμα γοητευμένο και το προστάτευε από μια βαθύτερη όραση». Απόσπασμα κειμένου του F. Nietzsche δημοσιευμένο στο πρώτο τεύχος του περιοδικού το *Τρίτο Μάτι* τον Οκτώβριο του 1935. Βλ. *Το Τρίτο Μάτι*, Αθήνα 1982, σ. 10.

2. Ο Πικιώνης μνημονεύει, στα αυτοβιογραφικά του σημειώματα, την αναγνώριση του A. Bocklin ως μοναδικού μεταφυσικού ζωγράφου, τόσο από τον G. De Chirico όσο και από τον ίδιο τον Nietzsche. Βλ. *Δ. Πικιώνη Κείμενα*, Αθήνα 1985, σ. 30.
3. G.C. Argan: *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze 1970, σ. 215.
4. «Όταν ο Nietzsche αναφέρει πως συνέλαβε την ιδέα του Ζαρατούστρα και λέει "Ξαφνιάστηκε από τον Ζαρατούστρα", μέσα σ' αυτό το ρήμα (Ξαφνιάστηκε) περιέχεται όλο το αίνιγμα μιας απροσδόκητης αποκάλυψης». Βλ. G. De Chirico: «Διαλογισμοί ενός ζωγράφου», Ν. Βασιλάκος: *Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο, ο μέγας μεταφυσικός*, Αθήνα 1986, σ. 85.
5. Ο De Chirico, περιγράφοντας τη στιγμή της σύλληψης του έργου στην πλατεία Santa Croce στη Φλωρεντία, αναφέρει ότι «τότε ήταν που μου δημιουργήθηκε η παράξενη εντύπωση ότι όλα αυτά τα έβλεπα για πρώτη φορά και η σύνθεση του πίνακα μου παρουσιάστηκε ξαφνικά στο μάτι του μυαλού μου». *Idem*, σ. 84.
6. «Όταν το βαπόρι έφτασε στην Πάτρα, η κρύα ακτινοβολία ασιπρόδα ενός μαρμάρου που κείτονταν απάνω στο λασπωμένο χρώμα, μου φάνταζε στα μάτια...» *Κείμενα*, σ. 31.
7. «Η κατάκτηση του νοήματος της τέχνης απαιτεί βαθύ στοχασμό και λεπτότητα διαισθητικής δυνάμεως, ώστε ο προσήλυτος να εισχωρήσει με καιρό και με κόπο ως το άδυτο όπου θα του αποκαλυφθεί η εσώτερη αλήθεια». *Κείμενα*, σ. 29.
8. «Το πιο ελάχιστο ακριβώς, το πιο σιωπηλό, το πιο αλαφρό, το θρόσιμα μιας γουστερίτσας, μια πνοή, ένα γλιστρημα, μια ματιά - αυτό είναι το ελάχιστο που αποτελεί την καλλίστην ευτυχία. Ησυχία». Βλ. Φρ. Νίτσιε: *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, Αθήνα 1983, σ. 371.
9. «Η τέχνη είναι το μοιραίο δίχτυ που πιάνει πάνω στο πέταγμα, σαν μυστηριώδεις πεταλούδες, τις παράξενες στιγμές που από αθωότητα ή και από αφηρημάδα δεν τις προσέχει ο κοινός άνθρωπος». Βλ. G. De Chirico: «Περί Μεταφυσικής Τέχνης», Ν. Βασιλάκος, *ό.π.*, σ. 113.
10. Για την πολυεδρική προσωπικότητα του Πικιώνη βλ. Γ. Λέστος: «Η κληρονομιά του Πικιώνη: "ιδεογράμματα" ενός αρχιτεκτονικού ιδιώματος», *Σύγχρονα Θέματα* 43-44, Δεκέμβρης 1990, σ. 147-151.
11. Ν. Βασιλάκος, *ό.π.*, σ. 40.
12. Ο Πικιώνης αναφέρειται και στην απλή φαινομενικότητα της ευθύγραμμης γεωμετρίας και στη βαθύτερη πραγματικότητα της καμπυλόγραμμης, ως μεταφυσική προσέγγιση της κλασικής αρχιτεκτονικής, δυναμένης να θεωρηθεί συμπληρωματική,

μιας περισσότερο επιστημονικής, που ο ίδιος ο Πικιώνης επιχείρησε στη μελέτη «Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς» (1925).

13. «Σε μια τέτοια ώρα θα σε συνέλαβε ο νους του τεχνίτη. Και το μυστήριο σου αναζεί εις τους ανέσους γυρισμούς της». Δ. Πικιώνης «Συναισθηματική Τοπογραφία», *Το Τρίτο Μάτι*, *ό.π.*, σ. 49.
14. Την ίδια χρονιά (1946) ο Πικιώνης εκπονεί τη μελέτη «Η ανοικοδόμηση και το πνεύμα



της παράδοσης» με επίκεντρο τον ορισμό της μορφής ως «αποκάλυψη της εσωτερικής μας πραγματικότητας», που αποτελεί προσέμιο της νεομεταφυσικής του έκφρασης.

15. Για τους R. Barilli (βλ. R. Barilli: *La rivisitazione di se stessi De Chirico e il recupero del museo, Tra presenza e assenza Milano 1974, σ. 290*), P. Baldacci (βλ. P. Baldacci: *La neometafisica, Giorgio De Chirico i temi della metafisica*, Milano 1985, σ. 80) και M. Fagiolo dell' arco (βλ. M. Fagiolo dell' arco: *il metodo della neometafisica, Giorgio De Chirico i temi della metafisica*, Milano 1985) η περίοδος που έπεται της αποκαλούμενης μεταφυσικής (1911-19) και που αποτέλεσε τη βασική αιτία της ρήξης με τους σουρεαλιστές, ορίζεται ως νεομεταφυσική, ενώ για τη Ν. Λοϊζίδη (βλ. Ν. Λοϊζίδη: *Η Ελλάδα ως Locus Patriae της Μοντέρνας Αισθητικής, εισαγωγικά ερωτήματα για το έργο του Giorgio De Chirico, Arti 2, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1990, σ. 46*) και το Ν. Βασιλάκο (βλ. Ν. Βασιλάκο, *ό.π.*, σ. 9) αντίθετα, θεωρείται μανιερισμός και παρωχημένος ακαδημαϊσμός, αντίστοιχα.
16. «Ο μηχανισμός της συνέχειας της μεταφυσικής μπορεί να βρει σε κείνο το κοίτημα των μαγικών φλας μια άλλη μεταφορά: ο ήλιος τελειώνει και ο ήλιος ξαναγεννιέται, το φεγγάρι γεννιέται και το φεγγάρι πεθαίνει, στο φαντασματικό πέταγμα ενός κόσμου στον οποίο ο μοναδικός νόμος είναι μετεμψύχωση». M. Fagiolo dell' Arco: «Metempsicosi della metafisica» *Giorgio De Chirico i temi della metafisica*, Milano 1985, σ. 51.
17. Ο M. Fagiolo dell' Arco θεωρείται ένας από τους κυριότερους μελετητές του έργου

24



25

24. Παιδική χαρά Φιλοθέης (1961-65)

25. Επαύλη Ποταμιάνου, 1954 (Φωτ. Γ. Λέστος)

- του De Chirico. Μεταξύ των πολλών δημοσιεύσεών του στα τελευταία δέκα χρόνια σημειώνουμε: *L' opera completa di De Chirico 1908-1924*, Milano 1984, *Il mecenatismo del pensiero - critica polemica autobiografica 1911-1943*, Torino 1985, *La vita di Giorgio de Chirico* Torino 1988.
18. «Μέλη νέα και πρωτογνώριστα του ίδιου πάντα ιερού κορμού της Ελλάδας και νέος ήλιος, νέα αυγή, νέα μέρα. Όλα νέα και τα ίδια μαζί, κι ένας νέος εαυτός μας άγνωστος και γνωστός μαζί, απ' το ίδιο αίμα, το ίδιο σπλάγχο. Ο λαός των τόπων αυτών». *Κείμενα*, σ. 204.
 19. «Του Γερμανού η μεταφυσική διάθεση τον έκανε ιδιαίτερα ικανό να πλησιάσει το μυθολογικό του Ελληνισμού περιεχόμενο, το θρησκευτικό μύθο, τη φιλοσοφία...». *Κείμενα*, σ. 205.
 20. «Ως προς το τελευταίο τούτο θα 'λεγα πως ο καλλιτέχνης, ο άξιος καλλιτέχνης, δεν είναι υπηρετής ενός ιδανικού, μα ο αυτεξούσιος και υπεύθυνος απέναντι στο πνεύμα δημιουργός (Νίτσε)». *Κείμενα*, σ. 20.
 21. «Και ποιος με κάποια πνευματική και πλαστική οξύδερκεια δε θ' αναγνώριζε πως μέσα του δε σαλεύει μια ουσία ελληνική; Μήπως δεν είναι τούτο το έργο του φωτός του ελληνικού, που παρά την τύφλωση των ιδιών των εαυτών μας, αποκαλύπτει κάτι από την ουσία του μέσα στα έργα μας; Πραγματικά, είναι ώρες που η λαμπράδα του όλα τα εξελληνίζει, όλα, και τ' άσκημα ακόμα...». *Κείμενα*, σ. 245, σημ. 32.
 22. «Σταθμίζω τις διάφορες οράσεις που πάει να διαπλάσει η εποχή μας. Εκείνη που 'ναι δοξολογία του εφήμερου και εκείνη που θα 'ταν η συμβολική έκφραση του αιώνιου». *Κείμενα*, σ. 241, σημ. 5.
 23. «Λες κι εδώ βρίσκεσαι μπροστά σε κάτι ελληνικό (μας φανταστικής εποχής, που μπορούσε να είχε υπάρξει μα που δεν της δόθηκε να πραγματοποιηθεί). Δυνατότητες και παράδειγμα για το μέλλον». *Κείμενα*, σ. 218.
 24. «Μα ας αρχίσουμε από ένα οποιοδήποτε έργο του αρχαίου κόσμου. Από ένα οποιοδήποτε συντριμμί. Και το ελάχιστο απ' αυτά αναδίνει το πνεύμα της εποχής ολάκερης...». *Κείμενα*, σ. 210.
 25. «Βρίσκω πως πρέπει η φαντασία του αρχιτέκτονα να μπορεί να ονειρεύεται. Και θα δυνηθεί ν' αντιμετωπίσει τις ατελείωτες δεσμεύσεις του συγκεκριμένου θέματος με τη διονυσιακή μέθη που θα μπορούσε αυτές τις δεσμεύσεις να τις υποτάξει και να τις υπαγάγει στο υπερβατικό». *Κείμενα*, σ. 245, σημ. 35.
 26. «Η ερμηιά μεγαλώνει: που ερμηές κρύβει, αλλοίμονό του». Φρ. Νίτσε ο.π., σ. 407.
 27. «Αρκεί να μην το δεις σαν σώμα και σαν πρόσωπο και σαν χέρια κι ό,τι άλλο - αλλ' όπως πραγματικά είναι, σαν γεωμετρία, σαν ένα καθ' εαυτό όμορφο σχήμα... Έτσι καθαρότερα θα ξαναβρεις το καθαρό μαθηματικό σχήμα να 'ναι της ερμηνείας του φαινομένου το συμβολικό στοιχείο». *Κείμενα*, σ. 211.
 28. «Τούτη η μορφή (εικόνα της Θεομήτορος) μου στάθηκε ανάμεσα σ' όλα τα ξένα κι αλόφολα, Ανατολής και Δύσης, το ακριβό σύμβολο της αθανασίας της τέχνης της ελληνικής. Της πνευματικότητας των ερμη-
νευτικών της τρόπων... Η ιδέα του Αγίου, εις την οποίαν το έργο δουλεύει, στις εσωτερικής τούτης Γεωμετρίας την έκφραση ανάγεται» *Κείμενα*, σ. 213.
 29. «Εδώ τα τόξα είναι αλαφριά, ανάερα. Η εξίσωση της καμπύλης των μαρτυρεί ένα ι-διαίτερο ψυχικό ήθος... Αυτόματα μεταφράζεται μέσα σου το σχήμα σε ψυχική κατάσταση... γαλήνη, μακαριότητα». *Κείμενα*, σ. 217.
 30. «Είναι, παρ' όλη, τούτη η καμπύλη που μπαίνει θανάτου και χαρακτηρίζει το σχήμα της κάτοψης και των διατομών - κι επομένως και τον χώρο τον αρχιτεκτονικό και της πρόσωσης τα σχήματα και τα περιγράμματα και όλες τις μορφές ως την έσχατη λεπτομέρεια». *Κείμενα*, σ. 217.
 31. «Σαν κόρημα το τόξο του κύκλου μπορεί να είναι πραγματικά όμορφο: δεν δηλώνει την τέλεια συμπλήρωση, την ολοκλήρωση που δεν επιδέχεται πια κριτική, όπως το φίδι του Midgard που περικυκλώνει τον κόσμο. Στο τόξο ενυπάρχει το στοιχείο του ημιτελούς, κάτι που χρειάζεται και μπορεί να εκπληρωθεί, αλλά και κάτι που ακόμα μπορεί να προβλεφτεί». Απόσπασμα κειμένου του O. Weininger που δημοσιεύει ο G. De Chirico. Βλ. G. De Chirico: «Περί Μεταφυσικής Τέχνης», Ν. Βασιλάκος, ο.π., σ. 120.
 32. Οι ημικυκλικές καμάρες, το πιο χαρακτηριστικό τυπολογικό στοιχείο του De Chirico, που σύμφωνα με τον Κ. Ανδρουλιδάκη προέρχεται από τους θεσσαλικούς σιδηροδρόμους των παιδικών του αναμνήσεων - Βλ. Κ. Ανδρουλιδάκη: «Φως στα "σκοτεινά χρόνια"», *Αρτί*, 2, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1990, σ. 54, επηρέασε σε βάθος την ιταλική αρχιτεκτονική του μεσοπολέμου. Βλ. R. Barilli: «Giorgio De Chirico e l'architettura», *Domus* 699, Novembre 1988, σ. 77-83.
 33. *Κείμενα*, σ. 118.
 34. «Πρέπει να ανακαλύπτεις τον δαίμονα σε κάθε πράγμα». Βλ. M. Perniola: «Pittura italiana tra le due guerre e filosofia», *Arte italiana - presenze 1990-1945*, Venezia 1989, σ. 176.
 35. Τζόρτζιο ντε Κίρικο: *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, Αθήνα 1985, σ. 4.
 36. «Του θείου αισθανθήκε ο Αρχαίος την αποκάλυψη στον φυσικό κόσμο τα όντα και τις δυνάμεις. Και στις δυνάμεις της ψυχής και του Νου». *Κείμενα*, σ. 210.
 37. Χ. Μπούρας: «Ο Πικιώνης και οι αρχαίοι Έλληνες», *Δημήτρης Πικιώνης: Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Ε.Μ.Π., Αθήνα 1989, σ. 136.
 38. «Χαιρετιστήκαμε με θέρμη, και πάραυτα εκείνος άρχισε να μου μιλάει για τη σημασία που 'δινε σε τέτοια συναντήματα, σημασία μεταφυσική, ταυτόσημη με τη σημασία που δίνανε οι αρχαίοι στους οιωνούς...». *Κείμενα*, σ. 30.
 39. «Συνεχίζοντας, μου είπε πως μια φθινοπωρινή μέρα, κάτω από έναν ουρανό διανυγής, (hiprido ήταν η λέξη που μεταχειρίστηκε), κι ακούγοντας το μουρμούρισμα των σιντριβανιών, ανακάλυψε σ' ένα παλαιοπωλείο τη θεωρία του αιώνιου γυρισμού του Νίτσε». *Κείμενα*, σ. 30.
 40. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Πικιώνης έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης από τον De Chirico, ο οποίος τον θεωρούσε, μαζί με τη γυναίκα του I. Far και τον αδελφό του A. Savinio, ως τους πιο ευφυείς ανθρώπους που γνώρισε στη ζωή του. Είχε μάλιστα εκφραστεί θετικά για την πολυκατοικία του Πικιώνη της οδού Χέυδεν, σε μια συνέντευξη του 1938.
 41. Απόσπασμα της «Μελέτης» δημοσιεύει ο Μ. Παρούσης. Βλ. Μ. Παρούσης: «"Η Μελέτη" - Τα ονειρικά τοπία του Δημήτρη Πικιώνη», *Αφιέρωμα* σ. 211-226.
 42. Δ. Φιλίππιδης: «Τα "Αττικά" σχέδια του Δ. Πικιώνη», *Αφιέρωμα*, σ. 26.
 43. Όπως αναφέρει ο Χ. Μπούρας «το θέμα τον απασχόλησε ιδιαίτερος στην ανέκδοτη ακόμα διάλεξη του στο Ε.Μ. Πολυτεχνείο της 18η Ιανουαρίου 1965». Βλ. Χ. Μπούρας: «Ο Πικιώνης και οι αρχαίοι Έλληνες», *Αφιέρωμα*, σ. 141 και σ. 146, σημ. 83.
 44. *Κείμενα*, σ. 179.
 45. Ο Δ. Φιλίππιδης αναφέρει ότι στην «πληρέστερη τους παρουσίαση με την ευκαιρία της μεγάλης αναδρομικής έκθεσης στην Εθνική Πινακοθήκη το 1979, εκτέθηκαν συνολικά 45 σχέδια». Δ. Φιλίππιδης «Τα Αττικά σχέδια του Δ. Πικιώνη», *Αφιέρωμα*, σ. 260.
 46. Στο κείμενο «Η ενόραση του θεατή» (1953), ο Πικιώνης αναφέρεται, με έντονη μεταφυσική διάθεση που χαρακτηρίζει τον έμμεσο λόγο του, στη συμβολική συσχέτιση του αρχαίου κλασικού κόσμου και του προκλασικιστικού πολιτισμού. Βλ. *Κείμενα*, σ. 119-120.
 47. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο De Chirico χρησιμοποίησε αυτούσιες εικόνες αλόγων της κλασικής γλυπτικής - σύμφωνα και με τη μαρτυρία του βοηθού του S. Formari - από το βιβλίο *Repertoire de la Statuorie Grecque et Romaine* του S. Reinach, αφού ο ίδιος ενδιαφερόταν περισσότερο για την «καταγωγή» παρά για την «πρωτοτυπία», όπως παρατηρεί ο Μ. Fagiolo dell' Arco. Βλ. M. Fagiolo dell' Arco: «De Chirico e Savinio, dalla metafisica al surrealismo», *arte italiana - Presenze 1900-1945*, ο.π., σ. 149.
 48. Ένα έργο του P. Klee - πιθανότατα της περιόδου του Bauhaus - είχε δημοσιευθεί στο *Τρίτο Μάτι*. Βλ. *Το Τρίτο Μάτι*, ο.π., σ. 287.
 49. Σύμφωνα με το Δ. Φιλίππιδη «ο πλούτος του υλικού και οι προφανείς δυσκολίες έκφρασης σε αυτή την ομάδα ώθησαν τον Πικιώνη σε τρεις δρόμους: της αναπαράστασης, της αφαίρεσης και της ανασύνθεσης. Στην πρώτη αναγνωρίζονται τα επί μέρους στοιχεία εύκολα και δοκιμάζονται διάφοροι τρόποι σύνθεσής τους, από τις πιο συμβατικές (ακρωτηριασμένα γλυπτά σε "τυχαία" συνύπαρξη) ως τις πιο ασυνήθιστες (παράσταση της πόλης ως αλληλοεπικάλυψη αρχιτεκτονικών σχεδίων που ενσωματώνονται στο τοπίο). Στη δεύτερη υπερισχύει η συμβολική σήμανση - η μορφή μετατρέπεται σε ιδεόγραμμα (αρχέτυπα σχήματα για στοιχεία του τοπίου ή στοιχεία αρχιτεκτονικής και τέχνης). Στην τρίτη επιχειρείται μια πιο ελεύθερη σύνθεση "μελών" από μορφές, που κρατούν ελάχιστα από την αρχική τους ταυτότητα». Βλ. Δ. Φιλίππιδης: «Τα "Αττικά" σχέδια του Δ. Πικιώνη», *Αφιέρωμα*, σ. 261.
 50. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ιδιαιτερότητα που χαρακτηρίζει τις αρχαίες παραδόσεις, σχετικά με το μύθο του Ήλιου, έγκειται

- στο «αίνιγμα» της μετάβασής του από το δυτικό μέρος του ποταμού Ωκεανού – ο οποίος επιστεύεται ότι περιέβαλε τη γη – στο ανατολικό, για το οποίο ουδέν αναφέρει ο Όμηρος και ο Ησίοδος.
51. Χ. Μπούρας: «Ο Πικιώνης και οι αρχαίοι Έλληνες», *Αφιέρωμα*, σ. 136.
 52. Ο F. de Pisis συμπληρώνει μαζί με τον A. Savinio την πρώτη γραμμή της ιταλικής μεταφυσικής σχολής, αποτελούμενης από τους G. De Chirico, C. Carrà και G. Morandi, εις την οποία ανήκουν κατά δεύτερο λόγο και οι M. Sironi, F. Casorati και λιγότερο οι M. Tozzi, A. Donchi, A. Soldati.
 53. Από τα δώδεκα σχέδια που βρίσκονται στο αρχείο Πικιώνη, δέκα είχαν εκτεθεί στη μεγάλη αναδρομική έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης του 1979 – ένα είχε δημοσιευθεί στον κατάλογο της έκθεσης, βλ. *Δημήτρης Πικιώνης*, κατάλογος της έκθεσης, Αθήνα 1978, σ. 52– και τέσσερα έχουν δημοσιευθεί στην έκδοση του Ε.Μ. Πολυτεχνείου, *Δημήτρης Πικιώνης*, *Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από τη γέννησή του Ε.Μ.Π.*, Αθήνα 1989, σ. 28, 60, 211, 226.
 54. Η τάση του Πικιώνη να ταυτίσει την ξηρά με τη θάλασσα, αποτελεί μια επεξεργασία του νεκρικικού «αίνιγματος» της ανυπαρξίας ορίων στο διαχωρισμό γης και θάλασσας («Το αίνιγμα της άφιξης» 1912, «Αριάνθη» 1913, «Η νοσταλγία του άγνωστου» 1915).
 55. «Η εμφάνιση ενός μεταφυσικού έργου τέχνης είναι γαλήνια: δίνει όμως την εντύπωση ότι κάτι το νέο πρόκειται να συμβεί στο μέσο αυτής της φαινομενικής ηρεμίας, ότι και άλλες παρουσίες και σημεία, εκτός από αυτά που είναι ήδη ορατά, ετοιμάζονται να εισχωρήσουν στο ορθογώνιο του πίνακα». G. De Chirico: «Περί Μεταφυσικής Τέχνης», Ν. Βασιλάκος, ο.π., σ. 118.
 56. Συνομιλία με το Χ. Μπούρα, Αθήνα, Δεκέμβριος 1991.
 57. «Εμείς όμως που γνωρίζουμε τα σημεία του μεταφυσικού αλφαβήτου έχουμε πλήρη επίγνωση της χαράς και της μοναξιάς που περικλείεται σε ένα προτύπαιο, στη γωνία ενός δρόμου ή ακόμα και μέσα σε ένα δωμάτιο, πάνω στην επιφάνεια ενός τραπεζιού, ανάμεσα στις πτενές ενός κουτιού». G. De Chirico: «Περί Μεταφυσικής Τέχνης», Ν. Βασιλάκος, ο.π., σ. 119.
 58. «Σ' ένα άλλο, το ιστίο του πλοίου που μισοφαίνεται σημαίνει το μυστήριο του μισομοού. Βαθιά αινίγματα των μισομένων και των γυρισμών όπου απάνωθ' τους βαριά πέφτει η σκιά της μοίρας... Αινίγματα τα τόξα των στοών, αίνιγμα το άγαλμα της Αριάνθης όπου απάνω του πέφτει το φως του φθινοπώρου». *Κείμενα*, σ. 30.
 59. Μπορούμε να επιχειρήσουμε την υπόθεση ότι ο Πικιώνης εγνώριζε το συγκεκριμένο έργο του μουσείου της Νεαπόλεως, μια που, όπως μας πληροφορεί ο Χ. Τσιλαλής, «έκανε ένα ταξίδι στην Ιταλία (1950) για τη μελέτη της πομπητικής αρχιτεκτονικής και της Τέχνης της Αναγεννήσεως». Χ. Τσιλαλής: *Η ζωή και το έργο του Πικιώνη*, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 361, σημ. 2.
 60. Η φιλοσοφία του Ηράκλειτου, που «κατέχει μια κεντρική θέση σ' όλη την παγκόσμια ιστορία της σκέψης» – όπως αναφέρει ο Κ. Αξελός –, επηρέασε και τον F. Nietzsche, ο οποίος θεωρούσε τον εαυτό του ηρακλειτικό, διακηρύσσοντας ότι «εφ' όσον ο κόσμος χρειάζεται αιωνίως την αλήθεια, αιωνίως θα χρειάζεται τον Ηράκλειτο». Βλ. Κ. Αξελός: *Η φιλοσοφία του Ηράκλειτου*, Αθήνα 1974, σ. 48.
 - Ο Ίδιος ο Πικιώνης αναφέρει την επιρροή του Ηράκλειτου και στον De Chirico: «Εις τα έργα του Ηράκλειτου βρήκε υστερότερα την επίρρωση της αινιγματικής θεώρησης του κόσμου». *Κείμενα*, σ. 30.
 61. Ο Schopenhauer ονομάζει παράφρονα τον άνθρωπο που έχει χάσει τη μνήμη του, ενώ Μνήμοσίνη ονομάζεται η μητέρα των G. De Chirico και A. Savinio.
 62. Η τριπλή αρχή του «επιστρεπτικού», του «κρονολογικού» και του «ερασμίου», αποτελεί απόρροια μελέτης του Α. Σικελιανού πάνω στο Δελφικό Λόγο και τη νεοπλατωνική θεώρηση του Πλωτίνου και του Πρόκλου, την οποία έκανε γνωστή στον Πικιώνη ο ίδιος ο Σικελιανός το 1934.
 63. Σύμφωνα με τον Κ. Αξελό «ο Ηράκλειτος είναι που σφουηλατεί αυτή τη νέα ονομασία (φιλόσοφος) του στοχαστή. Αντίθετα απ' το σοφό και το σοφιστή, ο φιλόσοφος είναι αυτός που αγαπά τη σοφία, όχι τη δική του σοφία, εκείνη που έχει μαζέψει, ούτε ακόμα και τη σοφία των ανθρώπινων πραγμάτων αλλά τη σοφία του Σοφού την ίδια τη Σοφία που μας προτρέπει να εναρμονιστούμε με το Λόγο». Βλ. Κ. Αξελός, ο.π., σ. 100.
 64. «...και αναγόμενος (Έλληνας αρχιτέκτονας) μ' έναν του φιλόσοφο και με την καταβολή από μέρους του όλων των αισθαντικών ιδιοτήτων της ψυχής του, να μπορέσει να συλλάβει τις αντινομίες τούτες ως τις δύο αντιθετικές όψεις της μιας και μόνης αλήθειας, ως τ' απαραίτητα, ακριβώς γιατί είναι αλλόφυλα, ανισοτελή και δίχα-φρονόνα οργανικά στοιχεία, από τα οποία μόνο μπορεί να συντεθεί η αρμονία». *Κείμενα*, σ. 164.
 65. Δ. Πικιώνης: «Συναισθηματική Τοπογραφία», *Το Τρίτο Μάτι* ο.π., σ. 47.
 66. Ο Πικιώνης αναφέρει την αρχή του Rodin «η μικρή αλήθεια φέρνει μαζί της την αλήθεια ολόκληρη». *Κείμενα*, σ. 62.
 67. «Άπειρες πραγματικά είναι οι παραλλαγές που έτσι μπορείς να δώσεις στο βασικό σχήμα. Και η γραμμή τότε σε πάει μυστικά προς το αρχαίο, τότε προς το μεσαιωνικό, τότε προς το ρωτόγρονο, τότε προς το προηγμένο, τότε προς ένα λαϊκό νεοκλασικισμό». *Κείμενα*, σ. 225.
 68. Ο Πικιώνης στο κείμενο «Συναισθηματική Τοπογραφία» αναφέρεται στην «απόλυτη ομορροθυμία ανάμεσα φωτός και αιθέρος ενός τόπου και της γεωμετρίας του εδάφους του».
 69. Από τα δεκαεπτά σχέδια, ένα είναι δημοσιευμένο από το Χ. Τσιλαλή. Βλ. Χ. Τσιλαλής, ο.π., πιν. 44.1. Το ίδιο σχέδιο είναι δημοσιευμένο και στα *Κείμενα*, σ. 249. Η κατάταξη των σχεδίων στο σχετικό φάκελο του αρχείου Πικιώνη οφείλεται στην Α. Πικιώνη, την οποία ευχαριστώ θερμά για την πρόθυμη προσφορά του υλικού για μελέτη.
 70. Συνομιλία με το Χ. Μπούρα, Αθήνα, Μάιος 1992.
 71. Οι αναφορές σε σαρκοφάγο υστερορωμαϊκής αρχιτεκτονικής είναι συχνές σε έργα του De Chirico («Αίνιγμα ενός φθινοπωρινού απογεύματος» 1909, «Φθινοπωρινός στοχασμός» 1912, «Χαιρετισμός των αναχωρούντων Αργοναυτών» 1920).
 72. Χ. Μπούρας: «Ο Πικιώνης και οι αρχαίοι Έλληνες», *Αφιέρωμα*, σ. 140.
 73. Την απόδοση μεταφυσικών ιδιοτήτων σε λιθανάγλυφα της λαϊκής γλυπτικής έχουν ερευνήσει διεξοδικά οι Π. Ζώρα: «Συμβολή στη μελέτη της Ελληνικής Λαϊκής Γλυπτικής», *Ζυγός*, Μάιος 1966, σ. 36-56. Κ. Κορρέ: *Η ανθρώπινη κεφαλή στη νεοελληνική λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 1978. Κ. Φλωράκης: *Η λαϊκή λιθογλυπτική της Τήνου*, Αθήνα 1980, σ. 115-145.
 74. Σύμφωνα με το Ν. Βασιλάκο το ψάρι συνδέεται άμεσα με τη μυθική μορφή του Ορφέα, ενώ στους πίνακες της περιόδου της Φεράρα («Όνειρο του Τωβία» 1917, «Ιερός Ιχθύς» 1919) αποκτά πιο σωτηριολογική σημασία, «γίνεται έτσι για τον De Chirico (όπως και το χέρι-δείκτης) το σύμβολο της αποκάλυψης ενός νέου μεταφυσικού οράματος, το κλειδί για μια νέα τέχνη-θησκεία». Ν. Βασιλάκος, ο.π., σ. 49-50.
 75. Ο M. Fagiolo dell' Arco, αναλύει-ορίζει τρεις θεματικές στη προσέγγιση της νεομεταφυσικής του De Chirico: της αντιγραφής, της παρεμβολής και της μίανσης.
 76. «Η εφαρμογή αρχιτεκτονικών μελών σε δεύτερη χρήση αποτέλεσε ανέκαθεν στον ελληνικό χώρο μια πρακτική με πολλές δυνατότητες, γιατί έδινε μια ιστορική φόρτιση στα νέα έργα, διακοσμητικό ενδιαφέρον και ακόμα τα προσήματα για μιμήσεις. Βρήκε απήχηση στη βυζαντινή και την παλαιохριστιανική κυρίως περίοδο, αλλά δεν ήταν άγνωστη (κάτω από προϋποθέσεις) και κατά την κλασική αρχαιότητα». Χ. Μπούρας: «Ο Πικιώνης και οι αρχαίοι Έλληνες», *Αφιέρωμα*, σ. 141.
 77. Στο φράκτι του κήπου της οικίας Μ. Γκαρή «είναι ενσωματωμένο ένα συνθετικό μαρμαρίνο κομμάτι, προερχόμενο από μεσοβυζαντινό δάπεδο εκκλησίας», που επιβεβαιώνει την «πρόθεση του Πικιώνη να χρησιμοποιήσει και αυθεντικά αρχαία». *Idem*, σ. 146, σημ. 85.
 78. *Idem*, σ. 141.
 79. *Idem*, σ. 141.
 80. *Idem*, σ. 140.
 81. Για μια εκτενή ανάλυση του θέματος βλ. Δ. Φιλικπίδης: *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984, σ. 298-300.
 82. Χ. Μπούρας: *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 1991, σ. 1.