

***Taklagsöl* di August Strindberg e *En kakelsättares eftermiddag* di Lars Gustafsson**

Edifici in costruzione e identità in decostruzione

Maria Cristina Lombardi
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Abstract According to some philosophers (e.g. Leibniz), the human mind works as an architect and represents itself in architectural forms. Memory is depicted in ancient mnemotechnics as a building divided into multitudes of rooms, halls, bedrooms, and closets. This contribution aims to highlight the connections between architecture and psyche in *Taklagsöl* by August Strindberg and in *En kakelsättares eftermiddag* by Lars Gustafsson, an author who always has the Strindbergian lesson in mind. Strindberg's interiors open up onto near and distant perspectives, such as *Taklagsöl*'s curator's bedroom, which projects outside, onto a mysterious building under construction. It represents a mythical and timeless dimension, while the protagonist's identity falls apart in a half-sleep full of hallucinations. The tiler in *En kakelsättares eftermiddag* by Gustafsson brings building materials into an empty house, where mysterious presences hover, without knowing who he is working for. As in Strindberg, Gustafsson's building is fragile and lets hypnotic flows pass through its walls.

Keywords Architecture. Curator. Tiler. Construction. Identity.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Taklagsöl*: decostruzione di un'identità. – 3 *En kakelsättares eftermiddag*: esistenza e possibilità. – 4 Conclusioni.



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-11-08
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Lombardi | © 4.0

Citation Lombardi, M.C. (2025). "*Taklagsöl* di August Strindberg e *En kakelsättares eftermiddag* di Lars Gustafsson. Edifici in costruzione e identità in decostruzione". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 135-152.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/008

1 Introduzione

Secondo Walter Benjamin in *Das Passagen-Werk* (I *passages* di Parigi), l'architettura reca la più importante testimonianza della 'mitologia' nascosta di una società (cf. Spurr 2012, 1), se mitologia, in senso moderno, è da intendersi come l'insieme di simboli e narrazioni attraverso i quali una società costruisce il senso per se stessa. Con questa considerazione inizia la prefazione al volume *Architecture and Literature* di David Spurr, contenente una serie di saggi su vari aspetti che hanno collegato nel passato e collegano nel presente le due arti.

Fin dall'antichità classica, ne abbiamo significative testimonianze. L'olivo dal quale è costruito il letto di Odisseo, in Omero, su cui poggia l'intero palazzo, non solo è un simbolo di natura e fertilità, ma anche di una società patriarcale e agricola (Spurr 2012, 7-8). Rappresenta la superiorità di una vita stanziale su una vita nomade basata sulla pastorizia, è segno di stabilità. Dunque già Omero connette l'arte della poesia (la letteratura) alla struttura portante del suo ideale architettonico e sociale.

La storia di Itaca e della torre di Babele sono rappresentazioni letterarie di forme architettoniche, due miti di fondazione universali dell'immaginazione umana. Secondo alcuni filosofi (ad es. Leibniz) la mente dell'uomo lavora per vie architettoniche e in forme architettoniche rappresenta se stessa. Così la memoria è raffigurata nelle antiche mnemotecniche come un edificio articolato in moltitudini di stanze, sale, camere, ripostigli. Anche la complessa prosa medievale con le sue figure retoriche e, in campo architettonico, le cattedrali gotiche del XIII secolo indicano esempi di corrispondenza tra le due arti (pensiamo alla *stavkirke* scandinava in cui la chiesa è parola fatta legno; Hones 2018, 146-9).

Kenneth Frampton ha parlato di estetica della costruzione e stimolato la ricerca di analogie tra architettura e letteratura invitando a studiare le rappresentazioni di un'arte attraverso l'altra (cf. Spurr 2012, 5). E per Gaston Bachelard la casa del XX secolo dalla cantina alla soffitta (eloquente già nell'*Anatra selvatica* di Ibsen) è il simbolo della vita della psiche (Spurr 2012, 8; Bachelard 2006). Come il Modernismo in architettura ha ripensato la dimensione dell'uomo nello spazio, il Modernismo in letteratura ha rivoluzionato le strutture del testo, modificando la nozione di abitare in una sorta di continuo spiazzamento e spaesamento (Spurr 2012, 250).

Queste ultime sono solo alcune tra le numerose riflessioni sulle corrispondenze tra le due arti nella resa della complessa soggettività della modernità. La forza di tale corrispondenza tra linguaggio architettonico e linguaggio poetico emerge in tutto il suo potenziale in

Taklagsöl (Festa di copertura del tetto) di August Strindberg,¹ e nel più recente *En kakelsättares eftermiddag* (Il pomeriggio di un piastrellista) di Lars Gustafsson, le due opere oggetto della presente analisi.

2 ***Taklagsöl*: decostruzione di un'identità**

Iniziando da Strindberg, già nel titolo originale *Taklagsöl*, testo scritto nella primavera del 1906 e presentato a puntate su *Hvar 8 dag* di Göteborg, si menziona un momento cruciale del processo di costruzione di una struttura: la copertura, cioè quando viene posto il tetto a un edificio, e la festa che ciò implica. Tuttavia il testo narra piuttosto la storia di un'apparente decostruzione, del lento sfaldarsi di un'individualità, che giunge alla sua fine, contemporaneamente al compimento del tetto della costruzione antistante. Se la festa di copertura è in genere il preludio a un felice futuro epilogo, nel testo di Strindberg si prelude invece alla fine di un'esistenza, e tuttavia anche all'inizio di qualcos'altro.

Il protagonista di *Taklagsöl*, di professione curatore, cioè responsabile delle collezioni di un museo con il compito di conservare reperti e oggetti della tradizione – come il piastrellista di Lars Gustafsson, che è alla ricerca, o meglio, in attesa che gli venga comunicato un disegno che abbia un significato o comunque una coerenza secondo il quale applicare le sue piastrelle – dovrebbe essere un difensore del senso.

Nel suo delirio in seguito a un incidente che gli ha provocato la cancrena che lo porterà alla morte, il curatore rievoca in un flusso incontenibile le esperienze fondamentali della vita: così la dimensione interiore straripa, modificando la realtà esterna e alterandone la percezione. Tutto diventa proiezione del soggetto in forma di un lungo pseudo-monologo interiore, interrotto da parti dialogiche, probabili sdoppiamenti dell'io del personaggio.

L'evanescenza, la mancanza di sostanza della realtà, la mutevolezza degli esseri umani sono elementi costanti delle ultime opere di Strindberg, che anticipano molti personaggi della letteratura del Novecento, sicuramente anche il piastrellista di Gustafsson, seppure con caratteristiche diverse. Il romanzo *Taklagsöl*, molto sperimentale per il suo tempo, era stato pensato in concomitanza del coevo *Syndabocken* (Il capro espiatorio); anzi quest'ultimo avrebbe dovuto essere integrato in *Taklagsöl*, ma poi vennero pubblicati entrambi in uno stesso volume.

Nei momenti di lucidità, il protagonista vede, riflesso in uno specchio della camera, un palazzo in costruzione che cresce ogni giorno,

¹ L'opera è stata tradotta in italiano a cura di Franco Perrelli con il titolo *La lampada verde* (Strindberg 1983; riedito nel 2022 con il titolo *La festa del coronamento*) e da Maria Cristina Lombardi per un progetto editoriale curato da Ludovica Koch per Mondadori, purtroppo mai realizzatosi.

mentre in parallelo la sua vita, già in pezzi, va spegnendosi. Il suo racconto sconnesso, dove il discorso è continuamente interrotto, è una dimensione narrativa che ben si confà alla scrittura strindberghiana dell'ultimo periodo. Si è parlato di *stream of consciousness*, di pre-postmodernismo (Strindberg 1983, 21-2): ma il monologo è comunque sempre dominato e organizzato nelle sue fasi, non viene lasciato totalmente fuori controllo.

Qui tuttavia ci interessa delineare il ruolo dei motivi architettonici, le fasi di costruzione, il linguaggio che accomunano quest'opera alle risposte critiche alla modernità rintracciabili in molte espressioni letterarie e architettoniche del Novecento. Vi si frammentano mondo e soggetto, anche attraverso l'invenzione di spazi che sfidano misure e geometria o mediante la costruzione di curiose situazioni modellate sull'immagine di vasi comunicanti, come nel nostro caso. Infatti, attraverso la contrapposizione tra la costruzione esteriore di un edificio e la decostruzione psichica di un individuo, dunque due processi inversi e speculari tra loro, vengono sottolineate la caducità e l'instabilità dell'uomo e della sua psiche rispetto all'imponenza e alla solidità della materia. Nel romanzo il rapporto tra architettura e letteratura appare speculare e opposto, benché intimamente legato: l'una enfatizza l'altra. Viene infranto il confine tra esteriorità e interiorità, finalità, secondo David Spurr nel capitolo «An End to Dwelling: Architecture and Literary Modernism» (2012, 50-72), condivisa da letteratura e architettura nel XX secolo.

In *Hemsöborna* (Gli abitanti di Hemsö) o in *Röda rummet* (La stanza rossa) i lunghi, minuziosi elenchi di mobili e oggetti che occupano intere pagine, con l'attenzione ai dettagli e la precisione degna delle fotografie in cui Strindberg si diletta, fanno pensare alle visioni architettoniche vagheggiate da John Ruskin in *The Seven Lamps of Architecture* del 1849 (Ruskin 1929, 227-9). Definiti da Ruskin «lamps of memory», tali elenchi di usanze, oggetti d'arredamento e mobili, che altrimenti il progresso avrebbe relegato inesorabilmente nell'oblio, hanno la funzione, tra le altre, di conservare la memoria del passato. Benemerite erano quindi le opere letterarie che li descrivevano. Idee condivise più tardi da Heidegger che in *Bauen Wohnen Denken* (Costruire abitare pensare) del 1951 contrapponeva la sua fattoria nella Foresta Nera – simbolo della tradizione contadina, con salde radici nella terra, ammobiliata con oggetti fabbricati da pazienti artigiani – alla *Heimatlosigkeit*, lo spaesamento spirituale della modernità (Heidegger 1991, 100-5). Tra l'altro, il realismo delle descrizioni letterarie che cristallizzavano immagini di abitazioni e oggetti – testimonianze di stili di vita di classi sociali, i pescatori dell'arcipelago dei racconti di *Skärgårdsliv* (I racconti dell'arcipelago) – riemerge anche dopo, nelle opere successive di Strindberg, a fissare nella memoria l'esotismo caratteristico delle dimore borghesi e patrizie di fine secolo dove trionfavano le mode orientaliste ed eccentriche

descritte e concretizzate sia nella pittura e nell'architettura che nelle opere letterarie (di Huysmans, ad esempio). Pensiamo a *Svarta fanor* (Bandiere nere) di Strindberg, dove tavole imbandite, stoviglie, bicchieri, oggetti decorativi, suppellettili, piante ci introducono nell'atmosfera di inizio secolo della borghesia stoccolnese.

Anche in *Taklagsöl* abbondano elementi architettonici come arredamento, mobilio o oggettistica, descritti con chiare funzioni simboliche: idealizzati o odiati, comunque vivificati, esprimono idee e stati d'animo. Come in *Ett drömspel* (Il sogno), talvolta si trasformano in labirintiche immagini oniriche, espressioni metaforiche di contorte architetture mentali. Dunque Strindberg si serve di un'arte per descriverne un'altra sconfinando spesso tra letteratura e architettura.

Troviamo del resto il suo interesse per l'architettura espresso esplicitamente in *Gamla Stockholm* (Vecchia Stoccolma) del 1882 in cui condivide i progetti di architetti come Per Olof Hallman, l'urbanista che per la prima volta valutò il carattere ondulato del terreno di Stoccolma prevedendo la costruzione di edifici che vi si adattassero. Strindberg sostiene anche l'opportunità di rispettare le norme, sancite dalle leggi degli anni Settanta dell'Ottocento, che ponevano al centro il maggiore assorbimento di aria e luce possibile. Addirittura si mostra entusiasta per la decisione delle autorità governative sulla demolizione di edifici ormai putridi con la conseguente creazione di spazi luminosi e ariose aperture che permettano alla città di respirare. Questi progetti che vanno sotto il nome di *Esplanadsystemet* (sistema di demolizione), già auspicati dall'urbanista e politico Albert Lindhagen (1823-1887), ispirarono a Strindberg l'omonima poesia «*Esplanadsystemet*», abbastanza ingenuamente inneggiante alle virtù redentrici della dinamite, in cui sembrano aleggiare una sorta di slancio futurista e un'ansia di rinnovamento riecheggianti dal suo programma letterario, demolitore di modelli poetici. Nei versi finali del testo si legge:

En gammal man går förbi
och ser med häpnad hur man river.
Han stannar tyckes ledsen bli
Här rivs för att få luft och ljus! (Strindberg 1995, 38)

Un vecchio passa
e vede con stupore come si sta demolendo.
Si ferma sembra triste
Qui si demolisce per dare aria e luce!²

Vagheggia spazi ampi, ordinati e lineari, anticipando le idee architettoniche di futuri maestri come Le Corbusier (l'invito allo spirito di

² Tutte le traduzioni, ove non diversamente segnalato, sono dell'Autrice.

ordine, alla luce, all'unità d'intenzione, in *Vers une architecture*).³ Il XX secolo con la sua porosità e trasparenza, la sua tendenza al luminoso e all'arioso, ha messo fine all'abitare nel senso vecchio, creando nuove interrelazioni tra *open space* interni ed esterni, basate sulla trasparenza (Spurr 2012, 220-1; Beck 2021, 1-20; Finch 1916, 27-44). E così, in *Taklagsöl*, Strindberg afferma:

Jag nekar icke att jag njöt av de öppna dörrarne, och av min stora säng, inflyttad i solrummet. (1984, 16)

Non voglio negare il mio compiacimento per le porte spalancate, per il letto più largo trasferito nella stanza soleggiata. (1983, 42)

E *När jag är hemma sitter jag mest i solrummet* (1984, 17), «A casa, sto per lo più seduto nella stanza soleggiata» (1983, 43). Ma, attraverso il suo personaggio, è tuttavia attento a non cadere nelle trappole della moda più spicciola. Quando il curatore spia l'appartamento sotto al proprio dove vivono due giovani sposi e ne indovina la vita dai rumori e dalle voci, con immagini che si confondono con il proprio appartamento (gemello) e il proprio matrimonio, il testo si trasforma in una sorta di manifesto della nuova architettura:

Det är hans rum, men det är en pendang till mitt; hans rum äger något naket, abstrakt såsom arkitekten ju rör sig med, geometriska storheter, linjer, ytor. Jag ser endast byggnadsritningar, men inga hus; inga levande föremål, inga växter, ingen färg. Gardiner för fönstren saknas, ty han söker ljus för sitt arbete; därigenom tycker jag mig sitta ute. (1984, 23)

La stanza è sua ma fa *pendant* alla mia. Sembra un po' nuda, però, un po' astratta, da architetto insomma: volumi geometrici, linee, superfici. Vedo solo progetti di costruzioni, ma non case, nulla di vitale, niente piante, tutto incolore. Alla finestra mancano le tende: ha bisogno di luce per il suo lavoro e, per questo, mi pare di star seduto all'aperto. (1983, 54)

3 «L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; [...] l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté» (Le Corbusier 1923, 50; L'architettura è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi assemblati sotto la luce. I nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce: l'ombra e la luce rivelano queste forme; i cubi, i coni, le sfere, i cilindri e le piramidi sono le grandi forme primarie che la luce ben rivela; [...] la loro immagine ci appare netta e tangibile, e senza ambiguità).

Pretendendo di distinguere tra bene e male, tra valori positivi e negativi nei rapporti umani e sociali, pur delirando, enuncia una sua morale, spesso attraverso convinzioni riguardanti l'architettura, come le sue proteste contro i colleghi che seguono mode futili ed effimere:

Jag kastar en blick utåt salen. Samma abstrakta, askgråa förödelse. En ärtgrön furumöbel som fanns i min fars drängstuga på landet; kostar två hundra kronor, är simpel, men modern; [...] Egen motsägelse: alla konservativa människor vilja följa modet i utvärtes; de våga icke vara omoderna i det fallet. [...] Där är sängkammarn med sina rysliga järnsängar, mässingen lik ångrör; maskinrummet [...]. (1984, 24)

Do un'occhiata fuori del salone: stessa desolazione, astratta, grigia. Mobili di pino verde pisello come quelli che stavano nello stanzino dei braccianti da mio padre, in campagna: 200 corone, dozzinale ma moderno. [...] Che contraddizione! tutti i conservatori vogliono seguire esteriormente la moda, non avendo il coraggio di essere fuori moda [...]. Lì la camera da letto con i suoi orrendi letti di metallo con le sbarre d'ottone come le tubature: una sala macchine. (1983, 56)

Seguono frequenti confronti tra la sua casa (con stanze vuote e luminose) e quella della ex-moglie inondata di cianfrusaglie e piena di oggetti instabili: la statua che oscilla pericolosamente, la sedia a dondolo, il cornicione pericolante, le molle del divano che cedono. Riflettono la situazione precaria, la personalità instabile e capricciosa della donna, contrapposta alla lineare semplicità, alla luce e agli ampi spazi che simboleggiano la razionalità dell'uomo, l'io monologante, che però sta delirando sotto l'effetto della morfina. Dunque quale credibilità possono avere gli sfoghi di una mente che vaneggia? Poco affidabile lei, ma nemmeno lui lo è del tutto. È dunque una forma di razionalità in un contesto irrazionale. Il confine tra razionale e irrazionale è un altro tema molto caro a Strindberg che qui viene rappresentato da diverse architetture interne e arredamenti contrapposti.

Ma veniamo alla casa in costruzione che sorge proprio tra la sua abitazione e quella di un uomo che lui considera suo nemico:

och från fönstret ser jag ut över en trädgård, bortom vilken ligger ett hus; och i detta hus bor en man, som är min fiende. [...] Det är dock endast om vintern jag ser honom, då träden äro avlöfvade; den vackra årstiden är endast hans lampa synlig mellan lövverket; den har en grön skärm, och när träden röra sig i blåst, varierar det gröna ljuset som en blinkfyr [...] och jag tyckte allt ont strålade ut från det där huset. (1984, 17)

Dalla finestra spazio con lo sguardo su un giardino oltre il quale c'è un'abitazione, lì vive un uomo che è mio nemico. [...] Solamente d'inverno mi capita di vederlo, perché gli alberi sono spogli. Nella bella stagione, invece, mi è visibile solo la sua lampada tra il fogliame: un paralume verde, fra gli alberi sommossi dal vento, e il suo riflesso verdastro pare quello intermittente d'un faro [...] e ritenevo che da quella dimora s'irradiasse il male. (1983, 43-4)

Da qui il suo plauso per i lavori di costruzione dell'edificio tra la sua casa e quella dell'odiato vicino e quindi per la possibilità che la luce verde non lo raggiunga più con il suo malefico influsso.

och jag förstod även att hans villa måste förlora i värde när den blev inbyggd och bekikad av fem våningars hyresgäster. – Nåväl, grunden var lagd och huset började växa. (1984, 19)

Comprendevo anche come la sua villa avrebbe perso valore sovrastata da un palazzo di cinque piani e spiata dai suoi inquilini... Bene, gettate le fondamenta, la casa cominciò a crescere. (1983, 46)

L'ispirazione per questo edificio crescente, che ricorda anche il *våxande slottet* (castello crescente) di *Ett drömspel*, proviene forse da un modello concreto. In *Ensam* (Solo) del 1903, quando si parla della Riddargatan (la strada del centro di Stoccolma parallela a Strandvägen), si menziona un edificio, la Caserma dei Cavalleggeri, in costruzione negli anni in cui Strindberg abitava a Karlavägen (nel nuovo elegante quartiere di Östermalm), edificato secondo le nuove leggi sull'edilizia. Dalla sua finestra, tra gli alberi, lo scrittore ne vedeva quotidianamente aumentare le dimensioni, come si legge negli entusiastici elogi dell'edificio, ritenuto da lui il più bello della città, annotati nel diario. Anche l'edificio di *Taklagsöl* cresce positivamente, liberando il personaggio dalla terribile luce verde, lo sguardo maligno del nemico, forse in realtà dall'altro sé, in cui è sdoppiato: quello delle ansie, delle manie persecutorie e delle paranoie. È un edificio che gli restituisce la pace interiore e in cui si identifica, come palesemente avviene nel momento della morte:

I samma stund upplöste sig de förpinade dragen i hans ansikte, och han lade sig ner i bädden; men när han kastade en blick i spegeln, såg han det nybyggda huset smyckat med kransar och flaggor. Och byggets murare höjde ett trefaldigt hurra för byggmästaren. Den döende log, han visste icke vad det gällde, såg bara grönt, blommor och flaggor, tog åt sig hurraropen. [...] Och så låg han där, leende som om han bara såg vackra ting, gröna ängar, barn och blommor, blåa vatten och flaggor i solsken. (1984, 63)

In quell'istante, si distesero le linee tormentate del suo volto e giacque sul letto, ma dando un'occhiata allo specchio, poté vedere la nuova costruzione ornata di ghirlande e di bandiere. Era il *taklagsöl*, e i muratori inneggiarono un triplice evviva al capomastro. Il morente sorrise, non comprendeva, ma vedeva solo verde... fiori e bandiere e faceva suoi quegli evviva. [...] E così giaceva, sorridente, come se vedesse solo cose belle, prati verdi, bambini e fiori, acqua azzurra e bandiere nel sole lucente. (1983, 123-4)

Compiuta è la costruzione del vero sé, con la perdita di tutte le sovrastrutture inutili, delle persone e degli influssi negativi. Ripercorrendo la sua intera vita, è come se, ricordandole, avesse cancellato frustrazioni e negatività, in una sorta di singolare processo auto-psicoanalitico. E quella è la sua *taklagsöl*.

La visione del mondo di Strindberg, come afferma Eric Johannesson (1968, 296-7), rimane sostanzialmente nichilista, ma di un nichilismo diverso: da un nichilismo di rivolta a un nichilismo di rassegnazione, di tipo buddhista e schopenhaueriano. Le ultime opere di Strindberg dipingono un universo di sofferenza per la quale niente e nessuno è da incolpare perché la sofferenza è intimamente legata alla natura dell'esistenza. Riconoscere la natura illusoria del sé e del mondo è condizione della liberazione dell'individuo.

Come già accennato, pur nella sua frammentarietà, il testo fornisce tuttavia in qualche modo delle 'linee guida' per il lettore: si sa chi è il personaggio, cosa gli è successo, come sono i suoi rapporti con la moglie. Ha dei valori che enuncia e contrappone a quelli di altri (la moglie, il fratello ecc.) secondo la nota tecnica strindbergiana, dagli echi kierkegaardiani, dell'esperimento teatralmente dialettico. I modi diversi di rapportarsi con la realtà che i vari personaggi rappresentano sono definiti da Johannesson (1968, 19), citando Sartre, «personalities in situations», e in questo Strindberg precorre Gustafsson che userà 'l'essere nella situazione' come fondamentale base della sua scrittura, facendo dell'esistenza il tema centrale delle sue opere. Sebbene in Strindberg non si abbia il ragionamento filosofico oggettivo e dialetticamente corretto del pensatore danese, bensì piuttosto una sorta di rappresentazione teatrale - una tensione drammatica tra diverse posizioni morali con la veemenza tipica di chi è in rivolta con il mondo esterno e quello interiore - il protagonista di *Taklagsöl* esprime precise convinzioni, nonostante la sua psiche si vada sfaldando. Il finale ci presenta l'annullamento positivo della sua individualità verso una universale dimensione spirituale, dalle connotazioni orientali, con la quale si ricongiunge. Sembra che a salvare il personaggio sia, alla fine, la vasta cultura filosofico-religiosa che riesce a fornirgli una soluzione che ancora una volta Strindberg suggerisce attraverso un dettaglio dell'arredamento:

På kakelugnsens gesims sitter den vita Buddha [...] undrande över mänskornas otålighet. (1984, 25)

Sulla mensola della stufa siede un Budda bianco [...] meravigliandosi delle umane irruenze. (1983, 57)

Il curatore non è sospeso nel vuoto come il piastrellista di Gustafsson. La posizione sociale e la sua cultura lo collocano comunque in uno spazio preciso. Torsten, il piastrellista, invece è un alcolista, emarginato, di basso livello sociale e culturale. Lo si evince dai confusi frammenti dei monologhi o pseudodialoghi – alcuni con personaggi inventati – sue proiezioni, ricordi emersi dal passato.

3 *En kakelsättares eftermiddag: esistenza e possibilità*

Anche nel breve romanzo di Gustafsson, le metafore dell'architettura dominano la scena, lo si evince già dal titolo. Torsten Bergman è un piastrellista, uno che lavora nell'edilizia. È in pensione, ma lavora in nero. Depresso, deluso dalla vita, vedovo, vive in mezzo alla desolazione di una casa sporca e trascurata, dove tutto è in disfacimento ed emana un odore di marcio.

Villan var gammal, av en gång grönmålat trä, nu nästan gråblått och flagnande. Trötta grenar från tunga gamla äppelträd hängde hotfullt in över den ruttnande verandan. Trädgården ett nedskräpat, bökiigt monument över hans livs alla samlade arbeten. Och någon skulle kanske ha sagt: misslyckanden. (Gustafsson 2013, 14)

La casa era vecchia, di un legno che un tempo era stato verde, diventato ora di un azzurro quasi grigio e scrostato. Stanchi rami di vecchi meli pesanti pendevano minacciosi sopra la veranda marcita. Il giardino era un affastellato, confuso monumento a tutte le opere della sua vita. E qualcuno avrebbe forse detto: ai fallimenti. (Gustafsson 1992, 13)

Anche per descrivere il ricordo della sua prima sbronza, che lo aveva tanto emozionato, ricorre ad una metafora architettonica:

Det var, föreföll det honom, som när man i ett helt liv har bott i en mycket liten enrummare och en dags upptäcker att det finns ett kolossalt rum (ljus, vänligt, med ett stort fönster [...]) gömt bakom tapetdörren. (2013, 105)

Era, gli sembrava, come aver vissuto tutta la vita in un piccolo monocale e un bel giorno scoprire che c'era una stanza enorme (luminosa, accogliente, con una grande finestra [...]) nascosta dietro la tappezzeria. (1992, 127)

Di Torsten non si riesce a individuare il carattere né a comprendere le ragioni dei suoi fallimenti poiché non ha convinzioni, non professa ideali né punti di vista su niente. Conosciamo solo il suo amore per le piastrelle (ne conserva un gran numero nel suo scantinato, accatastate e inutilizzate, avanzate da vecchi lavori) ma proprio a delle piastrelle in questo pomeriggio – in cui l'intera vicenda del romanzo si svolge – non sa dare un verso, aspetta indicazioni in merito, che non gli arrivano: una situazione che evoca *Aspettando Godot*.

Finskt, lite tungt, vackert enfärgat kakel från sextiotalets rekordår. Han hade fått ett stort tungt lastbilslass av dem hemkörda, någon gång i sextiotalets allra första år, och det typiska för dem var att de var så tunga att de med åren hade sjunkit djupt ner i källarens vattensjuka jordgolv. (2013, 21)

Piastrelle finlandesi monocolore, belle e un po' pesanti, che risilivano agli anni Sessanta. Ne aveva fatto portare un camion intero, proprio all'inizio di quegli anni d'oro, ma il guaio era che, essendo così pesanti, con il passare del tempo erano sprofondate sempre di più nel pavimento di terra melmosa della cantina. (1992, 23)

Han hade verkligen massor av kakel i denna källare bara han orkade ta sig ner i den och vågade trotsa kloakdofterna och öppna dörren. Även om han inte alltid visste så noga var han skulle söka efter vad. (2013, 21)

Aveva davvero montagne di piastrelle in quello scantinato, se solo avesse avuto la forza di scendere e resistere al puzzo di fogna e aprire la porta. Anche se non sempre sapeva con precisione dove cercare che cosa. (1992, 23)

La metafora del lavoro di muratura è chiaro simbolo di un'identità con possibilità iniziali (le piastrelle finlandesi) non sfruttate, senza una guida intellettuale, morale o religiosa. Un'esistenza abbandonata nel mondo, secondo il pensiero di tanti autori esistenzialisti, come indica la citazione tratta da *L'Être et le Néant* di Sartre – «L'histoire d'une vie, quelle qu'elle soit, est l'histoire d'un échec» – apposta sul frontespizio del romanzo. Il piastrellista vive alla giornata, in mezzo a un universo marcescente e, come altri personaggi di Gustafsson, rappresenta l'esperimento di una possibilità, nello spazio ristretto e misterioso in cui si trova, tra quelle che non si sono compiute e che

a frammenti si evincono dal suo discorso. Come Lars Gustafsson in molti suoi romanzi prova diverse possibilità per l'esistenza dei suoi protagonisti, che portano tutti lo stesso nome (Lars) e la stessa data di nascita (maggio 1936 – esattamente come lui), anche qui, in questo misterioso microcosmo, l'autore crea diversi sviluppi situazionali nella mente di Torsten. Chiamato da un conoscente che fa il suo stesso mestiere e ogni tanto gli propone un lavoro in nero, Torsten accetta e si reca sul luogo. E qui gli si presenta quella casa in decadenza: l'edificio gli sembra abbia avuto un bel progetto iniziale, tuttavia non portato a termine. Qua e là nota i sintomi del 'naufragio':

Det var större än han hade tänkt sig. Ett rätt så stort reveterat trähus som nog hade hållit fyra små våningar förr i tiden [...]. (2013, 26)

Era più grande di quanto avesse immaginato. Un'ampia costruzione di legno intonacato che un tempo doveva essere divisa in quattro piccoli appartamenti. (1992, 30)

Stort kök med massor av diskar och fristående block i mitten, glaskåp och elektriska doningar. (2013, 29)

Una grande cucina, con una quantità di piani di lavoro e blocco indipendente nel mezzo, vetrine e apparecchiature elettriche. (1992, 33)

Till och med den eleganta ledstången slutade plötsligt. Ett egendomligt halvfärdigt bygge [...].
Fanns det någon som hade tänkt sig att avsluta det? (2013, 31)

Perfino la bella ringhiera s'interrompeva di colpo. Una costruzione lasciata curiosamente a metà [...].
C'era qualcuno che avesse in mente di completarla? (1992, 36)

Av en ägare och uppdragsgivare fanns lika lite spår här som där inne i huset. (2013, 32)

Di un proprietario o di un committente non c'era traccia. (1992, 38)

La targhetta con il nome «Sofia K.» sulla porta di uno degli appartamenti da rinnovare, unico appiglio per poter chiedere informazioni sull'edificio, suscita in lui il desiderio di contattare la donna. Invano suona il campanello, nessuno risponde. Allora Torsten immagina diversi sviluppi di quella situazione a seconda dell'identità corrispondente a questo nome. E, come in scene teatrali, si succedono tre situazioni in cui diverse Sofie K. aprono la porta e s'intrattengono con

lui in dialoghi che hanno la funzione di riportare alla luce elementi della vita passata di Torsten.

Det var ett ganska stort badrum och uppdelat, så att säga, i flera olika underavdelningar. Det var egentligen ganska stort tänkt. Och elegant. (2013, 34)

Il bagno era piuttosto grande e suddiviso, per così dire, in diversi ambienti. Il progetto era, per la verità, abbastanza fastoso. E ricercato. (1992, 40)

Man skulle ha kunnat tro att flera olika människor, några bra, och några ohyggliga klåpare, om varandra, och utan att ta någon som helst notis om varandras arbete, hade hållit på med detta badrum. (2013, 34)

Si sarebbe detto che in molti, alcuni bravi, altri degli autentici pasticcioni, avessero messo mano a quel bagno lavorando insieme, senza curarsi minimamente dei rispettivi interventi. (1992, 40)

Ma poi tutto si era deteriorato, il progetto naufragato. Dunque sempre più chiara si delinea nel testo la metafora casa-esistenza, fino alla domanda esplicitamente retorica:

Eller var det kanske i själva verket så som alla liv såg ut om man höjde sladdlampan och granskade dem tillräckligt nedgången? [...] Var det inte, kort sagt, alltid en långsam färd från någon liten ordning till en allt större oordning som försiggick i detta livet? (2013, 35)

O forse non era in realtà quello che succedeva a tutte le esistenze, se si puntava la lampada e le si osservava abbastanza da vicino? [...] Non era, in poche parole, la vita un costante e lento declino da un certo ordine a un sempre crescente disordine? (1992, 41-2)

Dell'edificio s'intuisce il progetto ambizioso dai materiali pregiati (le piastrelle finlandesi di cui il protagonista tesse le lodi); ma Torsten non si spiega le interruzioni e le incongruenze degli interventi. Forse non si tratta solo della metafora dell'esistenza del protagonista, iniziata sotto i migliori auspici, ma anche del fallimento del modello socialdemocratico svedese che Lars Gustafsson, già nella sua funzione di redattore del *Bonniers litterära magasin*, negli anni Sessanta, aveva aspramente denunciato e criticato. L'appiattimento dell'iniziativa individuale, delle competenze e delle abilità professionali, della creatività, come avviene in *Yllet* (La lana) del 1973, uno dei romanzi della pentalogia *Sprickorna i muren* (Le fessure nel muro), dove un ragazzo del liceo, genio matematico, segnalato dall'insegnante, viene

considerato dal preside della scuola un pericolo per gli altri, perché potenziale causa di frustrazioni e senso d'inferiorità nei compagni. Secondo Gustafsson, quel sistema aveva causato una sorta d'impan-tanamento delle idee, la crisi dei talenti e anche del senso dell'esi-stenza individuale, sacrificata alla collettività.

Här finns i detta djävla spökhush till exempel nu en vägg med kakel som inte fanns här igår. Jag har snart satt den färdigt och jag har satt den snyggt. Det finns inget lyxhotell där de inte skulle kunna ha en sådan här vägg i pissoaren. Jag vet inte om jag någonsin kommer att få betalt att avsluta detta arbete. Och jag vet inte för vem jag har utträttat det och om denne gång kommer att uppskatta det. Kanske kommer den som ska bo här att tycka illa om färgen. (2013, 82-3)

In questa dannata casa fantasma, per esempio, adesso c'è una pa-rete piastrellata che ieri non c'era. Fra poco l'avrò completata e l'ho fatta a regola d'arte. Non c'è albergo di lusso dove non sareb-bero contenti di avere una parete così nel cesso. Non so se verrò mai pagato per questo lavoro. Non so nemmeno se sarò io a por-tarlo a termine. E non so per chi l'ho fatto né se quel qualcuno sa-prà mai apprezzarlo. Forse a chi verrà ad abitare qui non piace-rà il colore. (1992, 100)

Si avverte nel confronto tra stili architettonici e arredamenti diver-si, che rappresentano stili di vita ormai passati, una nostalgia per un tempo in cui ancora si apprezzavano bellezza e talento.

In questa atmosfera nel capitolo «Ett sällsamt mellanspel» (Un cu-rioso intermezzo), degno di una scena di Pinter per assurdità e *non-sense*, s'inserisce una farsa in miniatura, dove una donna con due bambini suona alla porta della casa dove Torsten lavora affiancato da un collega. Dopo diverse scampanellate, i due aprono:

I dörren stod en kraftig rödblond kvinna med ett gråtande barn på armen och ett annat vid handen, de kunde väl vara sådär en två och fem år. [...] Hon verkade av någon anledning ytterst ivrig att komma in i huset. (2013, 84-5)

Alla porta c'era una donna robusta dai capelli biondo rossicci, con un bambino piangente in braccio e un altro per mano; potevano avere all'incirca due e cinque anni. [...] Per qualche ragione, sem-brava estremamente impaziente di infilarsi in casa. (1992, 102-3)

Hon sa att man kunde se huset härifrån, mellan träden därborta. Det verkade vara ett riktigt hyggligt hus, ett bostadsrättshus från femtiotalet eller så. En tid när det fortfarande var lite mer kvali-tet på husbyggena. (2013, 95)

La donna disse che da lì si poteva vedere la casa, laggiù fra gli alberi. Sembrava una bella casa, un condominio degli anni Cinquanta o giù di lì. Un'epoca in cui c'era un po' più di qualità, nelle costruzioni. (1992, 114)

Si affaccia in Torsten anche il dubbio di avere sbagliato casa e sospetta che non sia quello l'edificio che è stato chiamato a restaurare:

Men det fanns ingen morgondag i detta hus, eftersom det inte var det rätta huset. Han undrade mycket vad de hade sagt i det andra huset, det rätta huset, när han aldrig kom. (2013, 118-19)

Ma non c'era nessun domani in quella casa, dal momento che non era la casa giusta. Continuava a domandarsi che cosa potevano aver detto nell'altra, la casa giusta, non vedendolo arrivare. (1992, 142)

L'idea dello scambio di casa, di persona, ricorda tanti personaggi che non sono a casa nella loro esistenza, che sentono il mondo come un luogo sbagliato per loro: Zeno Cosini ne *La coscienza di Zeno* sbaglia continuamente persone, funerali ecc., come Tonio Kröger di Thomas Mann. Senso di non appartenenza e spaesamento dominano tutto il testo de *Il pomeriggio di un piastrellista*, che non ha un epilogo, una vera e propria conclusione, ma viene interrotto, come se rimanesse aperto a diverse possibilità.

La mancanza di senso rappresentata da un disegno incomprensibile era già al centro di «Tuschnitningen» (Il disegno a inchiostro), una delle celebri *Historietter* (1898) di Hjalmar Söderberg, e pertanto faceva parte di un pessimismo decadente di fine XIX secolo diffusi dal continente europeo fino in Scandinavia. Ma, se il racconto di Söderberg, un gioiello letterario, poneva la questione in un'atmosfera di *spleen* – cui non era estranea la lezione di Baudelaire – e poteva contare su una forma linguistica impeccabile – almeno quella, una costruzione stabile e solida – una narrazione fluida e un'ironia aristocratica, il piastrellista di Gustafsson è capace di esprimersi solo secondo un'estetica del frammento confinata a degli oggetti, le piastrelle, anch'esse frammenti. Di per sé belle, ma non esprimono un senso, non hanno un progetto d'insieme.

4 Conclusioni

I due romanzi, pur distanti tra loro cronologicamente, mostrano diversi elementi comuni, tra i quali la brevità, pur nella complessità e profondità dei loro contenuti. In parte questo può dipendere dal riconoscimento di Lars Gustafsson del proprio debito letterario nei confronti di Strindberg: potremmo fare tanti esempi, ma basta ricordare

l'ampio spazio dedicato in *Tennispelarna* (Il tennis, Strindberg e l'elefante) del 1977 a *Inferno*, con la dichiarazione del protagonista che se non ci fosse stato quel romanzo non avrebbe avuto la possibilità di fare il professore all'Università di Austin e non avrebbe avuto senso il suo lavoro. Certo è che, nelle loro opere, evidenti sono la centralità e il gusto per gli elementi architettonici che in entrambi assumono funzioni simboliche e rivestono ruoli cruciali nella descrizione dei personaggi e li trascendono. Danno voce a idee, concezioni filosofiche e religiose, politiche e sociali, punti di vista sulla vita e sul mondo. Non ultimo sui concetti di abitare e di ambiente, quanto mai attuali anche oggi.

Né il curatore né Torsten sono riusciti a dare un ordine alla propria vita, ma, per proseguire nella metafora casa-esistenza, il personaggio di Strindberg contrappone case belle a case brutte, case buone a case cattive e, alla fine, sembra comunque avere trovato una casa nell'universo. Il concetto di casa, come luogo spirituale in cui 'abitare' pare essere ancora valido. Il piastrellista invece passa attraverso case diverse, tutte in degrado, in disfacimento, incomprensibili, esteticamente inquietanti, e in quella situazione di estraniamento viene lasciato da Gustafsson a rappresentare un'esistenza che non trova nessuno spazio dove abitare.

Bibliografia

- Bachelard, G. (2006). *La poetica dello spazio*. Trad. di E. Catalano. Bari: Dedalo. Trad. di: *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- Beck, C. (2021). «Introduction: Movement, Space, and Power in the Creative Act». Beck, C. (ed.), *Mobility, Spatiality, and Resistance in Literary and Political Discourse*. Cham: Springer, 1-20.
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-83477-7>
- Finch, J. (2016). «Modern Urban Theory and the Study of Literature». Tambling, J. (ed.), *The Palgrave Handbook of Literature and the City*. London: Palgrave Macmillan, 27-44.
<https://doi.org/10.1057/978-1-137-54911-2>
- Gustafsson, L. (1992). *Il pomeriggio di un piastrellista*. Trad. di C. Giorgetti Cima. Milano: Iperborea.
- Gustafsson, L. (2013). *En kakelsättares eftermiddag*. Stockholm: Modernista.
- Heidegger, M. (1991). «Costruire abitare pensare». Vattimo, G. (a cura di), *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia, 96-108. Trad. di: «Bauen Wohnen Denken». Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954.
- Hones, S. (2018). «Spatial Literary Studies and Literary Geography». *Literary Geographies*, 4(2), 146-9.
- Johannesson, E.O. (1968). *The Novels of August Strindberg. A Study in Theme and Structure*. Berkeley: University of California Press.
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*. Paris: Crès.
- Ruskin, J. (1929). *The Seven Lamps of Architecture*. London: The Waverley Book Company.

- Sartre, J.P. (1994). *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.
- Spurr, D. (2012). *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
<https://doi.org/10.1353/book.14036>
- Strindberg, A. (1983). *La lampada verde*. Trad. di G. De Candia, F. Perrelli, B.S. Del Buono. Milano: SugarCo.
- Strindberg, A. (1984). «Taklagsöl». *Samlade Verk*. Bd. 55, *Taklagsöl. Syndabocken*. Red. av B. Ståhle Sjönell, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 7-159.
- Strindberg, A. (1995). «Esplanadsystemet». *Samlade Verk*. Bd. 15, *Dikter på vers och prosa. 'Sömngångarnätter på vakna dagar' och strödda tidiga dikter*. Red. av J. Spens. Stockholm: Norstedts, 37-8.

