

Giuseppe Lo Castro

Tre operai e L'ombra del suicidio
 Realtà operaia e sovrarealtà industriale

Intervistando Carlo Bernari per gli archivi della RAI nel 1978 Eugenio Ragni ne ha sottolineato la notevole capacità di cambiare stile e forma narrativa, una mutevolezza programmata che pure gli era valsa diverse critiche di eccessivo eclettismo. Lo stesso scrittore mostrava di apprezzare il rilievo critico, sottolineando «la incontentabilità dello scrittore, la sua... come dire... tenace, pertinace volontà di appropriarsi di sempre nuove fette del reale».¹

Questa versatilità di Bernari si può rilevare sin dall'esordio letterario, se al più famoso *Tre operai* del 1934 accostiamo il sostanzialmente coevo *L'ombra del suicidio* (o *Lo strano Concerti*), scritto probabilmente nel 1936-37 (ma Cacciaglia vorrebbe presupporre una prima stesura già durante il soggiorno a Parigi nel '30)² e pubblicato postumo nel 1993. Si tratta di due romanzi dal taglio e dall'ambientazione diversa: al primo, con qualche imprecisione, è stata presto accordata l'etichetta di neorealista, poi corretta dall'osservazione di uno stile a forte connotazione espressionista; al secondo si può addebitare un impianto più visionario e surreale e una rappresentazione kafkiana della società industriale. Inoltre *Tre operai* ha al centro la condizione operaia del mezzogiorno, e con essa piuttosto la precarietà del lavoro e le difficili lotte sindacali, mentre *L'ombra del suicidio* è un romanzo ambientato nel cuore del mondo produttivo capitalistico del Nord Italia e, partendo dal ceto degli impiegati e poi dei dirigenti, costituisce un'indagine sulla forma pervasiva assunta dal capitale.

In un'altra intervista, concessa a Claudio Toscani, Bernari sottolinea come «La realtà è molteplice; e così anche la posizione dello scrittore deve essere molteplice, capace cioè di misurarsi continuamente con la realtà, creare dei rapporti, solo in base ai quali può determinarsi un *fatto* artistico».³ Allo scrittore napoletano cioè non pare che la realtà sia rappresentabile *in toto* in un romanzo; piuttosto l'osservazione intellettuale deve costantemente collocarsi in angoli visuali diversi a costruire quello che altrove, insieme a Capozzi, chiama un «mosaico», dove l'inchiesta sulla realtà è frutto dell'intrecciarsi delle parzialità narrative.⁴ E Capozzi in proposito ha opportunamente richiamato le teorie artistiche del circumvisionismo e della *Neue Sachlichkeit*.⁵ In questo senso *L'ombra del suicidio* può costituire un controcanto, o meglio un'integrazione, a *Tre operai* e le due opere insieme indicano una costellazione

¹ E. Ragni, *Intervista a Carlo Bernari*, «Quaderni d'Italianistica», XIII, 2, 1992, p. 275.

² N. Cacciaglia, *Considerazioni su l'ombra del suicidio (lo strano Concerti) di Carlo Bernari*, in *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., vol. II, *Il XX secolo*, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, p. 751.

³ C. Toscani, *Intervista con Carlo Bernari*, «Il lettore di provincia», VII, 25-26, 1976, p. 38.

⁴ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, «Italianistica», IV, 1, 1975, pp. 152-53.

⁵ R. Capozzi, *Tecniche pittoriche e cinematografiche nelle prime opere di Carlo Bernari*, «Forum Italicum», XXXI, 2, 1997, pp. 389-406.

d'indagine sulla nuova realtà della società industriale capitalistica, sul suo potere di condizionare il vissuto psicologico e sentimentale, oltre che materiale della classe lavoratrice come su quello di determinare più in generale i bisogni, i consumi e in definitiva i comportamenti. In questa direzione Bernari immagina che i suoi romanzi a tinte e toni differenziati possano leggersi nell'insieme come un'opera (sarebbe utile qui l'espressione francese *oeuvre* laddove questa si distingue da *ouvrage* che l'italiano traduce con l'unico termine di opera): «gli sforzi che faccio sono appunto tesi a costruire un mosaico se fosse possibile 'transfunzionabile' – direbbe Thomas Mann – che si possa cioè guardare come 'rapporto' da una parte e dall'altra». ⁶ E dunque i due romanzi possono in questa luce essere considerati molto meno distanti, se ne può anzi supporre una genesi complementare.

Liberati dall'etichetta di neorealismo che nel clima postbellico ha teso ad assumere tutta la narrativa critica immediatamente precedente nel filone della nuova corrente emergente, possiamo ora sottolineare come in *Tre operai* non ci sia una pittura realistica d'ambiente. Se volessi essere provocatorio potrei dire ad esempio che la Napoli di Bernari non è Napoli, né ambisce ad esserlo. E so bene che l'intenzione dello scrittore è sfuggire allo stereotipo folclorizzato della città del Sud, liberarsi dal fulgore appagante dell'immaginario turistico e da resoconto di viaggio – lo ha detto bene ad esempio Ragni. ⁷ Il romanzo del 1934 non propone in alternativa una rappresentazione a tutto tondo della città e dei suoi specifici rapporti sociali. Così come, volendomi spingere ancora più in là, aggiungerei che vi manca anche una descrizione oggettiva della fabbrica. ⁸ A Bernari preme semmai mostrare un altro lato della realtà della città e della fabbrica, osservarle da una diversa angolazione e scoprire quello che in più occasioni chiama il «doppio fondo».

Al tempo stesso la rappresentazione pure assai frequente del paesaggio è pervasa da una figuratività poetica, che rinvia alla lirica primonovecentesca, con la predilezione ad esempio della sinestesia e di rimandi analogici e allegorici. Il punto di vista narrativo predilige osservare l'inerzia e la rappresentazione chiaroscura delle cose e del contesto oggettuale circostante solo in funzione della pittura di un mondo insieme esteriore e interiore, di una visione attraversata manipolata e rivissuta con l'occhio di chi la guarda e ne è partecipe, attore e/o vittima. Bernari si sforza di rappresentare una percezione soggettiva della realtà, di vedere veristicamente con la mente di Teodoro, ma anche di udire e sentire con l'olfatto, sfruttando un immaginario sensoriale meno utilizzato in narrativa, fatto di odori acri e rumori o rumori meccanici. D'altronde *Tre operai* attraversa il mezzogiorno senza registrare differenze tra Napoli, Taranto, Crotone, Reggio Calabria, senza incontrare o ricercare delle identità locali. E questa è una scelta precisa. Il romanzo delle fabbriche, degli operai e

⁶ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 153.

⁷ Cfr. ad esempio l'ambientazione in «questa Napoli piovosa, periferica, una Napoli che solo una volta è via Caracciolo, una via Caracciolo peraltro notturna, dove non si vedono affatto il mare e il panorama un tempo celebratissimo, oggi degradato... Una Napoli direi descritta in polemica con tutto il folklore che ruotava e ruota ancora oggi intorno a questa città» (E. Ragni, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 279).

⁸ Cfr. anche quanto nota Barberi Squarotti: «la fabbrica vi appare di scorcio, come un luogo perduto della lotta, non come un'entità tipica di lavoro e di resistenza, come un centro del moderno sistema di produzione e relazioni» (G. Barberi Squarotti, *La letteratura e la «Nuova natura» creata dall'industria*, in *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, vol. I *Dal Medioevo al Primo Novecento*, p. 31).

disoccupati del Sud in via d'industrializzazione ambisce a leggere una nuova realtà sociale, da osservare nei suoi caratteri astratti e collettivi, più in sintonia con la trasformazione globale e pervasiva che l'industria ingenera ovunque, agendo sulle coscienze e sulle esistenze. È anche per questo che il Sud delle periferie industriali urbane di Bernari ignora la campagna e la natura, il bel tempo e la vitalità rilassata. Ciò che conta è quindi il taglio, è la scelta programmata di consegnare al lettore una realtà non documentale, ma una verità profonda che si nasconde, come accennavo, nel «doppio fondo» delle cose. E allora acquista valore la rappresentazione di un paesaggio segnato dagli elementi artificiali della modernità: gli oggetti e le architetture di ferro, le luci dell'illuminazione artificiale, i fumi delle ciminiere, gli odori e i rumori inediti della fabbrica. Ma anche il sole che non corrisponde all'immagine inveterata di calore, gioia di vivere e vitalità, il sole che non è solare, ma è piuttosto una luce che accende e abbaglia, al limite un chiarore che acceca e annega tutto in un mare di bianco indistinto: «in quell'eterno sole, che Anna ritrova ad ogni nuovo sguardo sempre attaccato alla parete, allo stesso posto come un quadro.... Chi saprebbe dipingere un quadro di sole?».⁹

Questa inquietudine del paesaggio, ora invaso da una luce eccessiva che vede oggetti innaturali ora viceversa acceso da illuminazioni artificiali (elettricità, acetilene) che deformano la natura, ha giustamente richiamato accostamenti con importanti referenti figurativi, come De Chirico per le ombre, la chiarezza e l'angoscia metafisica, o Sironi per le visioni inquietanti delle ciminiere; e perché no, tornando indietro anche le figure frantumate del cubismo (penso a espressioni come: «lo specchio non riflette che la sua fronte allungata di quattro dita, per la spaccatura del vetro, che si allunga come una serpe»¹⁰, o «Il diffusore elettrico della scrivania gli taglia il viso a metà, una metà è verde, una metà è bianco»)¹¹. Eppure dai modelli figurativi lo distingue l'insistenza sul taglio della luce, che in Bernari è sempre prospettico, disegna raggi, mosaici, schermi, strisce, e si presenta insieme al buio o alle ombre a infuocare un dettaglio, secondo teorie e rappresentazioni più consone alla vera matrice figurativa di Bernari che è il circumvisionismo, di cui condivide estetica e impegno sociale. Al tempo stesso da questi referenti, compreso il più persuasivo Kafka, Bernari si differenzia soprattutto per quello che potrebbe essere ridefinito il suo realismo. In sostanza l'intenzione chiave di Bernari è contenuta nell'espressione «realtà della realtà», così illustrata a Rocco Capozzi: «voglio alludere a questo 'potere' dell'arte, a questa sua forza di divinazione che le dà la capacità di trapassare, di aiutarci a vedere la verità che è sull'altra faccia».¹² Lo scrittore è allora un bastian contrario, interessato a cercare dietro e oltre la convenzione che consideriamo realtà, a capire e raccontare la verità e questa verità è sempre oltre le cose visibili direttamente, nell'insieme di ciò che può essere osservato di scorcio, di lato, alle spalle, sotto la scorza superficiale. Scrivere appare come un gioco continuo a spostare lo sguardo, ad

⁹ C. Bernari, *Tre operai*, Milano, Mondadori, 1993, p. 138. Nel passo si legga anche il tentativo di trasposizione del mito avanguardista della tela bianca; qui espresso quasi realisticamente nella dissolvenza del disegno per eccesso di luce e di visione.

¹⁰ Ivi, p. 84.

¹¹ Ivi, p. 128.

¹² R. Capozzi, *Intervista*, cit., p. 153.

aggiungere un tassello imprevisto, e critico delle visioni collaudate, rifiutando non soltanto l'immagine data ma anche la sua antitesi perfettamente conforme, e spostando sempre più oltre l'indagine letteraria. E questa impostazione è necessaria, se l'artista, spiega Bernari, «non vuole che la sua esperienza si riduca a duplicazione inerte o a velleitaria confutazione delle cosiddette merci alla moda che muoiono con la moda stessa».¹³

Su queste basi *Tre operai* attraverso un'osservazione inedita delle cose e del Sud vuole proporre una prospettiva sulla realtà operaia che sembra trascendere la datità materiale per far acquisire alle cose un valore allegorico, di interpreti e spie di un mondo sociale da leggere più che descrivere. È la condizione operaia che interessa Bernari, non l'orizzonte astratto della condizione umana, come in molti artisti e scrittori europei suoi coetanei, gli interessano le aspettative esistenziali e le traiettorie di vita di soggetti sociali concreti. Teodoro, Anna e Marco rappresentano tre forme diverse di vivere una stessa moderna precarietà, nel lavoro e nella vita; la scelta di affidarsi a una terna di protagonisti permette a Bernari di attivare una visione multiprospettica e poliedrica dello sbandamento e annichilimento esistenziale del proletariato meridionale, anche se è soprattutto Teodoro ad essere emblema di una maturazione e riflessione sul disagio e di progressiva acquisizione di consapevolezza. L'esito del percorso di vita di questi personaggi, e in specie della ricerca di libertà e autodeterminazione di Teodoro, mi pare essere la verifica di una dimensione schiacciata tra la rinuncia alle aspirazioni di felicità e un'agitazione ribellistica, allora si sarebbe detto senza coscienza di classe, che lo vede dannarsi senza riuscire a trasformare la propria condizione: da una parte una rassegnazione sconcertante, dall'altra un velleitarismo inconcludente, e anzi a tratti soggettivamente autolesionista. Oppresso dentro queste prospettive, entrambe deprimenti, il personaggio sembra vittima di un disagio che diviene paura di non farcela, di non essere all'altezza di costruirsi una vita dignitosa, di non trovare una solidarietà operaia che sola potrebbe consentire un riscatto collettivo. Poco prima del finale visionario, Teodoro, osserva lucidamente la propria sorte: «La sua vita è passata tra prove e riprove; tra la certezza di essere qualcuno e di servire una causa giusta e il timore di agire per una causa inutile. Tra la certezza di essere superiore alla cosa per cui lottava, e la paura di essere soverchiato dalla *cosa* stessa. Ha in fondo sostituito sempre una finzione ad un'altra finzione».¹⁴ Il personaggio di *Tre operai* si dibatte, come un topo in gabbia, ma non sembra avere vie d'uscita il suo destino personale e di classe è irrimediabilmente negativo, come sembra presagito da un'altra battuta: «Ma ho un presentimento: che non combineremo niente».¹⁵

In questo senso il romanzo di formazione operaia si rivela impossibile, mentre era stato lecito il romanzo di formazione borghese, e Bernari, come ha scritto Silvia Acocella, «si serve della struttura del *Bildungsroman* solo per svuotarla dal suo interno», negandola con un finale imprevisto e inconcludente così che «gli eventi

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ C. Bernari, *Tre operai*, cit. p. 133.

¹⁵ *Ivi*, p. 47.

privati dello scopo, restano sulla pagina slegati, senza più una possibilità di senso».¹⁶ Il discorso di fondo del Bernari del 1934 è politico e gli strumenti d'inchiesta, come le tensioni espressioniste, sono attivati per cogliere le cause di una stagione sconfitta e l'incombere di una realtà ancora più oppressiva come il fascismo, che ne è anche conseguenza.

E il fascismo, come del resto la citazione precedente («timore di agire per una causa inutile», «paura di essere soverchiato dalla *cosa* stessa»), propone il tema della paura, un concetto cardine della riflessione di Bernari sulla realtà e sulla scrittura. Già all'altezza di *Tre operai* e in forme più evidenti nell'*Ombra del suicidio* il soggetto è immerso in un mondo ostile e soffocante che ne mina l'autonomia e lo spinge verso il conformismo. Si tratta di un tema più volte ribadito dall'autore in interviste e interventi successivi che doveva essere chiarissimo già in questi anni trenta come mostra il ritrovamento e la pubblicazione, grazie ad Enrico Bernard, dei *32 pensieri sulla paura* poi rinominati *sulla natura*.¹⁷ A distanza di anni forse sfugge quell'impressione di cappa opprimente, di inibizione all'azione e alla trasformazione sociale, e magari, il rischio di quella deriva compromissoria con il fascismo che ha attraversato una generazione di scrittori. È a questo che bisogna ricondurre l'atmosfera di pessimismo, sfiducia e attendismo che aleggia nell'esito del romanzo.¹⁸ Nel 1965, aggiungendo una nota alla riedizione di *Tre operai* Bernari osserverà: «Se il fascismo era uno dei travestimenti della paura, pensavo che lo scrittore dovesse imporsi il compito di sfidare l'una per l'altro: bisognava lasciarsi invadere dalla paura, lavorarsela dentro con la ragione, assottigliandola sempre più, sino ad annullarla nel coraggio che se la ripropone come limite da superare».¹⁹ La riflessione sulla paura però, pur partendo probabilmente da un'urgenza storica determinata, si estende a una dimensione più vasta del solo antifascismo, diviene una teoria dell'agire intellettuale e abbraccia l'idea stessa di verità, come una forma di corpo a corpo quasi autoanalitico con se stessi e con la società che di necessità è sfida alle proprie angosce. Così, riassumendo a distanza un suo saggio del «'45 o '47», *L'arte è paura?*, Bernari nota: «l'arte deve sorgere da un sentimento di paura. Il reale deve far paura, la verità deve far paura, la giustizia deve far paura. Ma non si tratterà della paura che può essere suscitata dalle mura di un carcere o da un tribunale oppure da una catastrofe naturale: ma quella paura che è insita nelle cose, nei sentimenti anche più modesti, più normali; che è insita nel gesto dell'uomo che taglia una fetta di pane o che accarezza la testa di un bambino» e concludeva citando *ex post* la teoria della catastrofe di René Thom.²⁰ Si capisce l'atteggiamento di Teodoro che deve autocriticamente incolparsi dei propri errori per acquisire coscienza e maturità

¹⁶ S. Acocella, *Tre operai di Carlo Bernari: un romanzo di de-formazione*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, Pisa, Ets, 2007, p. 349.

¹⁷ E. Bernard, *Bernari tra paura e natura*, «Forum italicum», 42, 2, 2008, pp. 403-15.

¹⁸ Ragni ha parlato in proposito di «grigio velo di pessimismo», ma, intravedendovi correttamente un'analisi dei preannunci del fascismo, ha chiosato: «il pessimismo che aleggia in tutta la vicenda non è dunque un atteggiamento preconcepito, ma il veicolo di un preciso discorso politico, di un'accusa: in definitiva di un giudizio su certe premesse pronunciato da chi ne sta subendo le conseguenze» (E. Ragni, *Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia, 1978, pp. 60 e 61).

¹⁹ C. Bernari, *Nota 1965*, in *Tre operai*, cit., p. 176.

²⁰ E. Ragni, *Intervista*, cit., p. 286.

politico-rivoluzionaria; come pure la reiterata indagine dello strano Conserti nell'*Ombra del suicidio* che configura un percorso di dolorosa acquisizione di consapevolezza della realtà sovradeterminante costituita dal capitalismo economico-sociale.

Proprio questo secondo romanzo, edito solo nel 1993, non si limita a mettere in scena i risvolti bassi dell'alienazione del lavoro e della difficile esistenza operaia, ma prende adesso di petto la questione più generale della trasformazione delle coscienze prodotta dall'industria. «Lo strano Conserti», come lo definisce il titolo originario del 1936, protagonista del romanzo, è un'impiegato dell'ACI di Milano. Il suo arrivo in ufficio sconvolge le abitudini di efficienza e acquiescenza al comando aziendale di un piccolo nucleo di colletti bianchi, senza che essi ne patiscano conseguenze. La loro appare una piccola sfida a salvare la propria libertà da un lavoro alienante, a rivendicare il diritto di praticare senza chiedere il permesso tempi e modi delle proprie mansioni, e persino di ridursi il lavoro («lavorando poco e male gli impiegati s'accorsero che richiama sempre meno lavoro»)²¹; così si illudono di introdurre una piccola incrinatura nell'ingranaggio apparentemente inflessibile della macchina produttiva. Fino al punto che Conserti si rifiuta di assecondare un risarcimento indebito fortemente voluto dall'alto, e avallato dal Consigliere Delegato, il vero padrone occulto del mondo assicurativo e, si scoprirà poi, di tutto il sistema industriale. È l'occasione per la fuga dal lavoro e una lunga e vana *quête* del «Grande» Consigliere Delegato. Il viaggio di Conserti consente di scoprire la pluralità e poi la totalità del comando concentrato nella mani del superpadrone che si traveste nei vari e ambigui nomi di amministratore delegato, amministratore unico, presidente, senatore. Nella caccia a questo megapresidente, trasformatasi in un proposito di omicidio liberatorio, Conserti scopre pure il disagio e il malcontento di quasi tutti i massimi dirigenti delle società capitanate dal Consigliere Delegato, illustrando quanto anch'essi fanno parte dell'ingranaggio del sistema. Alla fine il Consigliere muore, pare suicida, senza che l'incontro possa avvenire. Così l'azione rivoluzionaria del protagonista risulta svuotata: nell'epilogo Conserti, per ironia, apprende come anche l'arma con cui ha meditato il delitto fosse un prodotto delle stesse industrie dell'uomo da uccidere.

Così nel romanzo, man mano che la caccia al superpadrone procede, essa diviene sempre più fine a se stessa, meno convincente e risolutiva, rivelando quanto ci si collochi sempre all'interno del sistema e la fuoriuscita appaia illusoria, benché necessaria. Ne viene fuori una «visione apocalittica», come dirà la ragazza incontrata in treno dal protagonista. E in effetti, riflettendo su quegli anni, a proposito dei racconti di *Tre casi sospetti*, Bernari ricorda la scelta di poetica, che credo valga pienamente pure per *L'ombra del suicidio*: «Un Kafka innestato alla realtà è forse ciò che mi permetterebbe di dare voce alle paure e agli sdegni. Tutto questo in termini molto elementari. Ecco: un racconto dove le implicazioni interne siano d'ordine favoloso e kafkiano, mentre gli incentivi esterni, il mondo di fuori, nelle sue

²¹ C. Bernari, *L'ombra del suicidio (lo strano Conserti)*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 11.

opposizioni, nei suoi urti, si presentino nelle dimensioni della realtà più patita, più normale, anche se allucinata».²²

Così tutte le figure incontrate lungo la *quête* di Conserti segnalano il disagio e la paura di confrontarsi col potere di cui pure fanno parte, lasciando intendere *in primis* che il mondo del capitale è una dittatura analoga al fascismo, ma per converso anche quanto il fascismo sia allegoricamente rappresentato nel romanzo. Non mancano del resto allusioni esplicite, e vorrei citare solo la battuta di uno dei tanti direttori d'industria, che chiarisce il duplice atto d'accusa sotteso in all' *Ombra del suicidio*: «questo dovete dirglielo al Grande Presidente, è un regime di terrore: dove le cose non è che vanno meglio, ma peggio».²³

La surdeterminazione dell'individuo, inconsapevolmente oppresso e agito da volontà che crede proprie, può allora alludere anche alla supina e acquiescente accettazione quotidiana del governo fascista, un'accettazione alimentata dalla paura inconsapevole di disobbedire, che ad inizio romanzo attanaglia ad esempio gli altri impiegati. Così la macchina del potere, industriale o fascista, è illusoria: «Ci turlupinano di renderci liberi delle nostre azioni... E non si pensa che siamo liberi fin quanto la nostra libertà non entra negli affari di chi ci paga»²⁴ confessa un altro dei grandi dirigenti incontrati nella caccia al Consigliere delegato da Conserti.

Ma aldilà, come dicevo, dell'orizzonte antifascista, Bernari legge il dramma dell'uomo del '900 la cui libertà è solo parvenza, costruita com'è da un sistema di bisogni indotti e di libere azioni che alimentano e confermano inavvertitamente la forza del comando. Così il discorso del romanzo si fa sempre più saggistico ed esplicito:

e non può la borghesia far altrettanto di me? escludermi da un ambiente a suo capriccio, e gettarmi in un altro, lasciandomi l'illusione di condurmi a mio arbitrio da un luogo all'altro, mentre in effetti mi priva di ogni libertà?

Il sospetto di essere un altro, l'estraneo, colui che non ha nessun potere sulle cose di cui si serve, sui beni cui aspira, gli era venuto sin dalla mattina, apprendendo quante Società controllava il Grande Amministratore; tutto apparteneva a colui che egli inseguiva: le sue bretelle, le sue scarpe, gli oggetti che egli usava quotidianamente; forse anche il treno stesso che lo trasportava.²⁵

L'osservazione della manipolazione della vita attraverso il consumo dei prodotti in vendita, finanche i più banali e quotidiani, giunge del resto fino all'identificazione fra uomo e oggetti: «infine per fabbricare utilmente all'infinità quella maniglia, egli è obbligato a fabbricare degli uomini che se ne servono».²⁶ L'atto estremo di questa pervasività oppressiva è l'ambiguo rapporto che questo potere riveste con la propria stessa opposizione. L'arte che ne costruisce tenacemente la critica sociale è accolta dentro l'ingranaggio, prodotta, finanziata e benevolmente fruita dallo stesso Consigliere Delegato che è a capo delle società dello spettacolo e ha una moglie

²² R. Capozzi, *Intervista*, cit., pp. 148-49.

²³ C. Bernari, *L'ombra del suicidio*, cit., p. 69.

²⁴ Ivi, p. 47.

²⁵ Ivi, p. 57.

²⁶ Ivi, p. 59.

attrice impegnata. Siamo all'estremo paradosso, o forse, volutamente Bernari intendeva sfidare il limite della critica che non sapesse essere insieme anche autocritica: «strano controsenso che induce a pensare come quell'arte, rivolta come un'arma contro quella società, diventasse invece l'arma di quella stessa società, anzi il suo trastullo, un mezzo per affermare nello stesso tempo potere e raffinatezza».²⁷ L'ultima illusione è forse l'esistenza stessa del Comandante unico che appare come un'ombra e un presagio, aprendo la porta dell'ufficio degli impiegati nel bellissimo *incipit*, e poi rimane uno spettro inarrivabile e irraggiungibile per tutto il romanzo fino alla constatazione che «egli è ormai un mito, qualcosa che esiste solo in quanto noi vi crediamo».²⁸ E d'altronde la stessa denominazione di «Consigliere Delegato» lo istituisce a un tempo come figura occulta del potere (Consigliere), ma anche come pedina egli stesso («Delegato») di un comando più grande del suo stesso comandante:

qui finalmente, attraversando il razionale corridoio, Lui ebbe netta la sensazione che non poteva esserci un padrone; quegli impiegati quelle dattilografe, quei funzionari che Lui vedeva seduti dietro le scrivanie di ferro, non potevano appartenere a nessuno²⁹

È la visione della *ratio* organizzativa della fabbrica capace di trasformarsi in una megamacchina senza guida che si governa da sola determinando il lavoro e la produzione. Da *Tre operai* a *L'ombra del suicidio* si cela allora un passaggio storico: l'accelerazione del processo di alienazione in linea con la razionalizzazione fordista in atto di cui Bernari coglie l'intima relazione con il governo totalitario dell'intera società.

²⁷ Ivi, p. 91.

²⁸ Ivi, p. 52.

²⁹ Ivi, p. 41.