

UNA NUOVA COSTELLAZIONE

di Marco Meneguzzo

Viviamo in un'epoca di progressiva e veloce smaterializzazione di tutto ciò che ci circonda e contemporaneamente assistiamo alla crescita di spazi virtuali, che diventano persino domestici, frequentabili e non soltanto visibili. Carlo Bernardini lo sa da molto tempo, e il suo intento è di usare l'elemento tradizionalmente più immateriale, la luce, per costruire, anzi per 'mostrare' spazi che senza di essa non solo non sarebbero visibili, ma neppure esisterebbero. Non è questo il momento per disquisire sugli aspetti filosofici, storici, trascendentali che accompagnano anche solo il nominare la luce – lo rinviemo a testi più esaurienti sul lavoro di Bernardini, anche se non potremo non accennarvi anche qui ... -, e ci limitiamo a vivere l'esperienza di "attraversare la soglia", raccogliendo quelle sensazioni che quasi tutti i passeggeri di Malpensa provano e proveranno di fronte all'opera luminosa dell'artista, e che le parole scritte forse riusciranno a fermare, a precisare, a chiarire, senza tuttavia cancellare quella magia che si rinnova ogni qualvolta il nostro occhio serve la mente nel costruire spazi che non ci sono, nel vedere ciò che materialmente non c'è. Eppure, Bernardini non lavora con l'illusione, non intende "illudere" – che è termine vicino all'ingannare – ma acuire i sensi, rendendo consapevole chi guarda anche solo per un momento del prodigio "costruttivo" umano. In particolare, quella soglia in aeroporto, semibuia, intende stabilire un momento di pausa, brevissimo ma efficace grazie alla penombra che simula, ovviamente un crepuscolo avanzato, la notte incombente coi suoi silenzi e con le attività rallentate. Quella stanza, dunque, non è solo uno spazio, ma un tempo: il tempo della riflessione, del pensiero libero da affanni, come quando d'estate si guarda il cielo stellato. Quella stanza simula la notte, anche di giorno. Bernardini, che è abituato a lavorare site specific, nel realizzare e nel scegliere il suo progetto tra i due pensati per l'occasione, ha optato per una soluzione semplice, di tre elementi trapezoidali che "slittano", deformandosi ulteriormente, quasi accompagnassero i passi dei viaggiatori verso l'imbarco.

E qui comincia tutto. Qui scattano tutte le molteplici sensazioni che si accavallano nella mente di chi transita per quei brevi secondi che servono a percorrere pochi metri, spesso frettolosamente. Dobbiamo premettere che è privilegio delle arti visive consegnare alla mente "simultaneamente" tutte le sensazioni possibili, mentre è compito della parola critica dipanare l'insieme delle sensazioni per individuarle, e tuttavia chi legge – o chi passa attraverso la soglia di Malpensa – deve sapere che l'impareggiabile percezione di un "qualcosa" di diverso viene dall'insieme, dalla molteplicità simultanea della visione, che è una fusione di memoria, di istinto e di cultura.

Così, cosa vediamo quando guardiamo questo disegno luminoso nel buio della soglia di Malpensa? C'è un po' di sconcerto, all'inizio, perché il buio impedisce di comprendere se si tratti di qualcosa di tridimensionale, o invece sia una sorta di disegno, di rette luminose su di una superficie. E' la mente che sceglie, e sceglie la tridimensionalità, la profondità della visione binoculare, ma qualcosa di questa scelta si deve a una storia radicata nell'Occidente: è la prospettiva rinascimentale che rivendica la propria forza, il sedimento nella memoria, l'abitudine a elaborare la bidimensionalità nella tridimensionalità, e dunque a vedere le figure nello spazio e non sulla superficie (a questo proposito, un'indagine statistica che coinvolgesse viaggiatori orientali ci potrebbe dire se questa attitudine al vedere tridimensionale è solo occidentale). Allora è una traslazione nello spazio che si avvicina e si allontana, come in un quaderno che si sfoglia, e ciò rende lo spazio creato da Bernardini reale, esattamente come quello che percorre il passeggero che guarda: se chi guarda è in uno spazio tridimensionale – nella famosa "scatola" dello spazio newtoniano -, allora anche ciò che sta guardando, e che si trova all'interno della stessa "scatola", deve per forza essere tridimensionale, per non contraddire quel senso di omologazione che fornisce all'osservatore un buon grado di sicurezza. In questo senso, la sicurezza di una visione omogenea, di un'unità tra osservatore, oggetto osservato e spazio

in cui si trovano entrambi, supera la regola per cui si tende a vedere secondo l'organizzazione spaziale più semplice ... se poi questa attitudine sia una legge fisiologica o invece derivi da una tradizione culturale molto ben radicata, è ancora da definire (e non spetta a Bernardini!).

Ma questa definizione dello spazio, la sua geometrizzazione resa visibile – l'installazione si chiama “Dimensioni invisibili” – tocca altri punti nascosti nel profondo della percezione, che vengono alla luce “sentimentalmente”, in maniera poetica. Si è paragonata sopra la soglia di Malpensa a una notte artificiale, che costringe alla riflessione, o al flusso dei pensieri, e il primo di questi corre in alto, verso le stelle. Ora, l'installazione di Bernardini non è un cielo stellato, ma è il “disegno” di una costellazione che ancora non conosciamo. In altre parole, quando l'essere umano ha costruito il suo cielo stellato, riconoscendo per esempio Orione o l'Orsa Maggiore “unendo i puntini luminosi” in maniera assolutamente arbitraria, ha costruito una mappa del cielo a sua immagine e somiglianza, utile a stabilire la propria posizione, ma teoricamente assurda nello stabilire correlazioni tra stelle lontane magari centinaia di anni luce le une dalle altre, e dislocate in profondità cosmiche tanto diverse da essere unite soltanto da una misura di tempo (l'anno-luce), essendo quella “scatola” newtoniana che scandisce lo “spazio umano” assolutamente inadeguata all'universo. Eppure noi facciamo così: pieghiamo l'Universo alla dimensione delle nostre braccia, alla capacità del nostro occhio, alle nostre storie e ai nostri miti. Lo facciamo anche con l'installazione luminosa di Bernardini, che diventa contemporaneamente una nuova costellazione in un firmamento molto domestico – che si attraversa nel giro di pochi secondi -, e un esempio di come presuntuosamente non possiamo non metterci al centro della percezione dell'universo.

Giugno 2016

LA PORTA DI MILANO E LE DIMENSIONI INVISIBILI **Relazioni tra arte e architettura nello spazio ambiente**

di Isa Helena Tiburcio

Il valore aggiunto dato allo spazio ambiente dalle attuali ricerche innovative in ambito di arte, architettura e design, può apportare un miglioramento nella qualità di vita dell'uomo. La concezione dello spazio *La Porta di Milano* all'aeroporto di Malpensa, permeato dal colore nero, denominato *Soglia Magica* dagli architetti progettisti, diviene unitamente all'operazione visiva di *Light Art* di Carlo Bernardini, *Dimensioni Invisibili*, un esempio di come le forme e i linguaggi in architettura, design e arte visiva, sono tangenti, complementari, ruotano l'una intorno all'altra come dei poli magnetici, in una sorta di gioco di attrazione e compensazione.

Gli elementi funzionali che contornano la vita dell'uomo, nei luoghi in cui si svolge la vita pubblica e privata, hanno avuto nell'arco dell'ultimo secolo un grande cambiamento. Storicamente, a partire dalle trasformazioni operate dalle avanguardie artistiche, lo spazio che contorna l'opera o l'oggetto, ha assunto sempre più un'importanza fondamentale nella progettazione in ambito di arte, architettura e design. Così come i quadri iniziarono a sconfinare al di fuori della “cornice”, ossia dai loro perimetri definiti, la scultura iniziò a perdere il concetto di “volume proprio”, giungendo a quella che sarà poi definita “installazione”. Allo stesso tempo, l'architettura ha aperto i confini tra spazio interno e esterno, pubblico e privato, creando spazi semi-pubblici e semi-privati con programmi più diversificati, mentre il design

ha spostato il suo interesse iniziale nel generare prodotti, dispositivi di comunicazione e servizi, orientandosi verso i processi ed i loro strumenti e metodi.

Attualmente nello spazio pubblico le necessità degli utenti si manifestano attraverso un bisogno di cambiare in base alle proprie, effettive esigenze e aspirazioni. Si pone in primo piano la possibilità di intervenire, partecipare e creare una condizione più vivibile nel contesto della città. Negli spazi pubblici o privati mediati dal design, come lo è *La Porta di Milano* a Malpensa, l'idea di trovare le intersezioni che a livello percettivo possono subentrare improvvisate ed inaspettate nel vivere quotidiano, sopravviene in questo caso mediante la luce e le sinergie da essa create. La luce è un elemento unificante ed essenziale nell'esprimere ipotetiche possibilità esplorative ai confini tra la percezione della realtà e quella della nostra immaginazione. La luce ponendosi in qualità di catalizzatore nel rapporto tra l'uomo e lo spazio, essendo un mezzo che non ha corporeità, può rendere fluida l'apparenza delle cose tangibili, può smaterializzare e attraversare fisicamente volumi e superfici, può plasmare e permeare oggetti.

Analizzando la funzionalità e la trasformazione in divenire dello spazio stesso, si può guardare in profondità e capire come la luce può suggerire idee e altre dimensioni, in grado di includere rapporti tra la città formale e informale, il centro e la periferia, che spesso appaiono contrassegnati da conflitti o negazioni. Nel raggio di indagine che si sviluppa riguardo alle installazioni di *Light Art*, le metodologie, i meccanismi, le strategie e i processi utilizzati per capire come portare nello spazio urbano un carattere innovativo, si indirizzano su ciò che si trova intorno all'opera come progetto ambientale atto alla trasformazione di un luogo. Tra le nuove realtà nello spazio urbano, vi è la riabilitazione dello spazio pubblico, dove troppe volte è mancata una sufficiente maturità nell'affrontare le operazioni di arte e design come potenziali alleati nella costruzione di un ambiente qualitativo.

La fase in atto dei grandi cambiamenti nella città contemporanea, soprattutto considerando le sue caratteristiche di frammentazione, caos, globalizzazione, flussi e connessioni di rete, offre nuove opportunità per la sperimentazione e per le innovazioni derivate dalla tecnologia, il cui ruolo è cruciale in questo processo, permettendo una condivisione agile delle informazioni, e una più ampia sinergia tra architettura e arte nella progettazione e nello sviluppo dello spazio urbano. In questo senso, il ruolo della sinergia tra architettura e arte crea una significativa opportunità di portare allo spazio pubblico, il carattere innovativo per affrontare la trasformazione della città. Intervenire con l'innovazione in spazi pubblici, può generare luoghi attivi, mutevoli e visualmente attraenti per i diversi tipi di utenti, stimolando la trasformazione inerente al costante cambiamento della condizione urbana della città contemporanea. Questo cambiamento nella realtà odierna, si manifesta anche nella cultura del progetto; il progetto oggi si trasforma in modo elastico, cambia nel tempo attraverso le possibilità di flessione, e a differenza di prima in cui era basato su una ricerca di soluzioni definitive, acquisisce l'apertura e un forte potenziale nello stimolare le persone a interagire in modo diverso con l'ambiente. L'utente può così vivere lo spazio urbano con differenti "inputs" rispetto alle possibilità suggerite dall'autore del progetto.

La logica della trasformazione percettiva, la possibilità di vedere con la mutazione del punto di vista i molteplici aspetti della realtà è una situazione tipica della *Light Art* e quindi dell'opera di Bernardini. La mobilità e la mutabilità percettiva indotta dalla luce e dalla forma in fibra ottica, creano a livello immaginario o visionario, quel fenomeno di trasformazione atto a far interagire i visitatori con il luogo. E' in questo senso che la sua opera conferisce allo spazio

dell'aerostazione di Malpensa chiamato *La Porta di Milano* o *Soglia Magica*, punto di passaggio in cui la città simbolicamente accoglie i viaggiatori, il valore aggiunto a quello già definito nel progetto.

E' la comunicazione realmente l'obiettivo che i linguaggi contemporanei di arte ambientale e urbana mirano a raggiungere, conducendo il fruitore dentro lo spazio generato dall'idea, e quindi costituito dall'opera. Gli interventi artistici si pongono così in analogia con l'ambiente e il territorio, trovando una relazione basata sull'armonia oppure sul contrasto, generando nella percezione dei visitatori aspetti apparentemente paradossali perché inaspettati. Le sinergie che si creano, sono talvolta dovute all'unitarietà percettiva d'insieme che può favorire un relazionamento con l'ambiente sociale vivibile; oppure possono essere legate proprio a un gioco di elementi contrastanti, e alla compensazione che può avvenire in modo implicito in questo tipo di relazione tra il luogo e l'opera.

E' così che nel percorso tra il "nero" e la "luce", la *Soglia Magica* e le *Dimensioni Invisibili* di Bernardini, ci conducono di pari passo in un organismo visivo che definisce l'ambiente - spazio di passaggio tra il "Mondo" e la "Città" - aprendoci davanti il varco verso una nuova dinamica e trasformazione percettiva del luogo.

Giugno 2016

CARLO BERNARDINI: SPAZI DISEGNATI DALLA LUCE

di Bruno Corà

Se si dovesse tracciare un percorso teorico e concettuale non necessariamente coerente, ma – ciò che è più interessante – implicito e precedente, in senso problematico, all'opera di Carlo Bernardini, non si potrebbero trascurare alcune esperienze che nel corso del XX secolo hanno qualificato la ricerca artistica con risultati di intenso significato. Le dimensioni messe in gioco da chiunque si sia cimentato con l'elemento luminoso – in primis quello dello spazio-tempo -, sono state integrate indissolubilmente sia con la qualità delle esperienze materiali, sia con i processi percettivi, sensazionali e di carattere emotivo suscitati dalle diverse fenomenologie manifestatesi agli occhi dell'osservatore.

Insieme agli impressionanti sviluppi introdotti dalla fotografia e successivamente dal cinema, incoraggiati dal clima prodotto dall'azione futurista e costruttivista sia italiana che sovietica, certamente le sperimentazioni di Lazlo Moholy-Nagy, soprattutto a partire dagli anni della sua azione entro il Bauhaus e oltre esso, rappresentano uno dei capisaldi a cui poter coniugare il lavoro di Bernardini.

Dagli anni Venti al 1935, Moholy-Nagy ha compiuto esperienze visive con la luce, sia attraverso la fotografia, sia con la cosiddetta *light painting*. Le sue opere, in cui un 'modulatore di spazio' attraverso la luce ne dinamizzava la presenza, restano fondamentali per ogni esperienza successiva basata sull'impiego spaziale della luce. «"La pittura con la luce" è un autentico capitolo nelle utopie artistiche» [1] ha scritto Moholy-Nagy successivamente alle teorie depositate in *The New Vision* (1930), e inoltre ha affermato: «L'artista progressivo che sta combattendo con il suo elemento tradizionale, il pigmento, sente che molto presto arriverà una transizione, un passaggio dal pigmento alla luce (...) Ma questa non è ancora l'epoca della pittura di luce. E' solo l'ora dell'*advertising* luminoso, al servizio della pubblicità, per catturare l'occhio (...) Non abbiamo ancora istituzionalizzato lo spazio-tempo del nostro universo fisico (...) La luce è ancora usata senza progettazione come nel fuoco incrociato delle torce, delle proiezioni nel cielo, nella stravaganza della luce al neon. Tuttavia l'esistenza di queste forme di luce è una promessa per il futuro.» [2]

Effettivamente le riflessioni e le esperienze di Moholy-Nagy erano precoci, ma Lucio Fontana non fece trascorrere molto tempo per confermare la profetica intuizione. Con il suo *Concetto spaziale* (1951), 'un arabesco fluorescente', di circa 200 metri lineari, esposto alla XI Triennale di Milano (1951), Fontana visualizzava un primo ambiente spaziale al neon. Esso, come ha affermato Fontana stesso, evocava "la scia dei movimenti di una torcia vibrata nell'aria". [3]

Quanto l'esperienza di Fontana abbia inciso sulle generazioni a lui contemporanee e successive è dimostrato dall'impiego della luce elettrica o al neon fattone da artisti come Nauman, Merz, Calzolari, Kosuth, Flavin e altri. Ma un purissimo pronunciamento, di estremo rigore, succeduto all'opera di Fontana, è quello di Francesco Lo Savio, che in un solo lustro – dal '58 al '63 – seppe mettere a punto attorno al concetto di 'spazio-luce' un esemplare paradigma di riflessione estetico-artistico ineguagliato, con opere in cui la luce è la sorgente sognata e ricercata con dedizione tanto intensa quanto drammatica. Nelle prime definizioni che Lo Savio dà della luce, ve n'è una di ineffabile concezione che accompagna il catalogo della sua mostra presso la galleria d'arte Selecta di Roma (gennaio 1960): «La luce non è per me la conseguenza di un'immagine, ma la somma di diverse immagini in movimento continuo di evoluzione. L'idea della luce come osservazione pura e semplice, non sarebbe nulla se non fosse la partecipazione diretta allo scaturire della vita nella sua dinamica essenziale. In ogni aspetto del suo essere è in relazione con qualcosa d'altro, poi segue un ultimo cammino che la conduce alla possibilità di perdere il senso di ciò che è per vagare nel vuoto. Questo vagare, per se stesso niente, è solo nel modo come ci appare: immagine di una realtà quasi impossibile». [4]

E forse potrebbero bastare queste tre pietre miliari a fare da base all'intera speculazione di Bernardini, se non avesse egli stesso, in talune occasioni, richiamato l'opera di Olafur Eliasson quale riferimento dialettico a cui tuttavia il suo lavoro è coevo.

Ma come si diversifica e si qualifica il lavoro di Bernardini da tutte le precedenti esperienze qui evocate?

Uno degli aspetti che destano maggior stupore nel suo lavoro è l'esito di un'immagine che, costruita mediante dispositivi luminosi (fibre ottiche) e a partire dalle loro proprietà, sviluppa nello spazio una valenza ambientale derealizzante, un'entità incorporea ma visibile che esercita sullo spazio stesso un effetto simultaneamente designante eppure virtuale. Se, come ha diagnosticato Fontana, è sempre il mezzo a rivoluzionare il linguaggio artistico, è indubbio che l'uso delle fibre ottiche compiuto da Bernardini è suscettibile di sviluppi di particolare interesse. Gli esempi realizzati sino a oggi sembrano voler forzare la medialità e misurarsi con le geometrie di concezione più avanzata per sottrarsi infine a esse ponendole in relazione a una concezione di spazio che, a partire dai diversi punti di osservazione, si diversifica, si modifica, si azzerava o si moltiplica nei confronti della percezione individuale.

Negli anni Sessanta era opinione diffusa tra i migliori artisti che l'impiego della tecnologia nelle proprie opere non dovesse essere finalizzato a un obiettivo concorrenziale agli esiti della realizzazione scientifica o tecnologica. Erano convinti che chiunque tentasse il confronto con i risultati più avanzati di esse fosse destinato a soccombere certamente, poiché, sul loro terreno scienza e tecnologia erano certamente primarie e insuperabili. Infatti, a ben riflettere, il terreno dell'arte non poteva che essere diverso, considerato che i principi che regolano le sue motivazioni disciplinari sono per lo più diversi e talvolta opposti a quelli della tecnologia. Inoltre, in arte è inconcepibile fare affidamento sui criteri di ripetibilità metodologica e verifica obiettiva che sono propri della fenomenologia scientifica. Disciplina e scienza non è detto che coincidano, anzi possono divergere totalmente se gli obiettivi sono quelli della funzionalità per la scienza e della stupefazione o della rivelazione per l'arte.

In tal senso, è acuta ed efficace l'apertura speculativa e la consapevolezza con cui Bernardini appare muoversi nel dominio di una tecnologia avanzata; egli sembra infatti impiegare le fibre ottiche a un 'livello intuitivo' e non meramente utilitario per ottenere risultati nell'ambito delle arti visive. E' evidente che i processi a cui egli conforma le proprie azioni sono quelli del disegno tracciato al fine di creare a una spazialità inedita, multidimensionale, avulsa dai supporti tradizionali della tela o del foglio di carta; un *ductus* sgravato dall'entità materica, reso impalpabile e fluido mediante l'effetto luce; un disegno aderente il più possibile all'idea e alla percezione mentale dello spazio che non alla sua reale consistenza. Infatti, nel lavoro di Bernardini, nelle triangolazioni poligonali di tracce luminose che attraversavano gli ambienti configurando spazialità, non vi è esterno e interno ai loro traguardi, incroci o apicali verticalità. In realtà non vi è altro che epifanica designazione luminosa dello spazio senza una definizione materiale di esso.

Forse, per tali ragioni, la sua opera, a ben osservarla, sembra adombrare un'ulteriore qualità: un principio di trasmutazione dei dati elementari impiegati che, opportunamente elaborati, liberano *conseguenze improprie* alle loro apparenti premesse.

E questo è un terreno di stupefazione, calcato da Bernardini, che l'arte ha sempre esibito e offerto ai suoi fedeli estimatori.

[1] - L. Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Paul Theobald and Company, Chicago, 1969, p. 163.

[2] - Ibid., p. 166.

[3] - L. Fontana, in Guido Ballo, Lucio Fontana, catalogo mostra Sala Comunale d'arte contemporanea, Comune di Rimini, 30 giugno-30 settembre 1982, p. 22.

[4] - F. Lo Savio, catalogo Galleria d'arte Selecta, Roma, gennaio 1960, ripubblicato in catalogo mostra Francesco Lo Savio – Centro per l'arte Contemporanea L. Pecci, a cura di B. Corà, Prato, 22 febbraio – 31 maggio 2004, p. 126.

Dicembre 2009

CARLO BERNARDINI

di Giorgio Verzotti

Secondo una felice intuizione del teorico Sarat Maharaj, l'arte dei secoli passati si rivolgeva ai sensi, mentre l'arte del Novecento si rivolge più all'intelletto. Dandosi a vedere in forme e colori, l'arte tradizionale *piace*, colpisce attraverso il bello, l'arte contemporanea *interessa*, si qualifica tramite il pensiero che esprime. I valori formali sono posti in secondo piano, almeno nelle ricerche più radicali, quelle che segnano un'epoca, la orientano anche per quel che riguarda il gusto. Naturalmente, attraverso le seduzioni della bellezza, l'arte del passato giunge al pensiero, tocca la sfera eidetica, pone questioni di ordine mentale, è insomma, in ultima istanza, una "cosa mentale".

L'arte contemporanea lo è in prima istanza: porre "lo spettatore al centro del quadro" non è una questione di gusto, è un programma ideologico, immediatamente etico in senso proprio.

Il problema del come realizzare questo programma viene di conseguenza, non preesiste al progetto come preesisteva il canone nell'arte tradizionale. In assenza di canoni, essendo questi tutti da ricostituire, il valore formale viene dato come ipotesi da verificare in atto, oggetto da riconquistare una volta ridefiniti i criteri di gusto.

Marcel Duchamp non partiva da un valore formale per i suoi ready-made, anzi: gli oggetti che ha selezionato erano proprio quelli che meno lo colpivano dal punto di vista formale, meno gli suggerivano associazioni mentali di alcun genere, meno che mai ponevano questioni di nuovo "buon gusto". Difficile, in fondo, che un oggetto comune ci sia così estraneo, così indifferente. Eppure da quella indifferenza è nata l'arte contemporanea, o almeno la sua anima più radicale e più foriera di nuovo, di futuro.

E tuttavia: l'arte contemporanea non è mai troppo hegeliana. Dare preminenza al livello concettuale delle operazioni artistiche non significa confermare le gerarchie sulle quali riposa il pensiero classico, e che pongono la vista al primo posto, il senso della vista essendo quello più direttamente collegato con il pensiero, con lo spirito, e il meno implicato col corpo.

L'arte contemporanea si distingue proprio perchè ridefinisce il rapporto fra spirito e corpo, trattando quest'ultimo come il rimosso a cui ridare voce, cioè come strumento di conoscenza da non inibire ulteriormente. Solo, il corpo non viene assolutizzato: viene se mai posto in rapporto dialettico col suo opposto, il puro pensiero, la smaterializzazione che esso porta con sé, come metafora di sé e come suo procedimento precipuo.

L'arte ambientale trova motivazione a partire da questa dialettica, che ri-posiziona le due possibilità di conoscere, perchè la percezione da eminentemente visivo-mentale si fa psicofisica, coinvolge i sensi senza metterli in rapporto gerarchico. Una prospettiva, questa, che viene ancor più posta in primo piano in quegli artisti che, nell'ambiente, lavorano con la luce.

Come si sarà sentito lo spettatore sotto il ghirigoro di neon di Lucio Fontana alla Triennale del 1951? Che sensazioni prova chi entra in una sala dove siano esposte opere di Dan Flavin, o "attraversi" una installazione di James Turrell?

Queste domande e queste riflessioni servono per mettere a fuoco il lavoro di Carlo Bernardini, che sembra portare a nuove conseguenze le premesse rappresentate da quegli importanti precedenti. L'artista parte da considerazioni teoriche e metodologiche piuttosto complesse, e, orientandosi nell'ambito della scultura, pone da subito la questione della luce e dell'ombra e della loro capacità di abitare lo spazio. Non parla del corpo dell'opera, del suo *pondus*, parla di luce e ombra come dei due estremi di una dialettica dove il termine medio non è considerato. Se si osservano le sue sculture in effetti si può constatare il punto di arrivo di un linguaggio riduzionista fino al limite estremo delle consistenze plastiche: strutture filiformi in acciaio, schermi luminescenti, lastre di plexiglas trasparente. Il minimo che si possa dire è che i vuoti prevalgono sui pieni fin quasi ad annientarli...

Naturalmente a tanta negazione (degli attributi tradizionali dell'opera scolpita) corrisponde una decisa spinta positiva,

spinta ad affermare una presenza, una istanza agente: la luce. Le esili e scattanti strutture di metallo si accompagnano a fibre ottiche, in una sorta di rapporto positivo-negativo, che in alcuni casi diventa divisione dei compiti: l'acciaio è visibile di giorno, la fibra ottica di notte. Nella maggior parte dei casi, le fibre ottiche, da sole, si impossessano dello spazio: l'opera vive interamente del rapporto fra la linea luminosa, il disegno di luce, perfettamente geometrico e perciò auto-evidente nei suoi nessi costruttivi, e lo spazio che lo ospita. Nel rapporto, reciproco, lo spazio diventa condizione di visibilità della luce e viceversa, il disegno di luce si articola in base alle caratteristiche strutturali dello spazio (che a volte contiene oggetti con cui i raggi luminosi interagiscono), e quest'ultimo viene dinamizzato dalle linee rette, altamente energetiche, che lo attraversano sempre disegnando volumi virtuali. Il richiamo alle "linee andamentali" di Balla è inevitabile, e da qui anche la genealogia che ne consegue: il neon di Fontana già citato, i neon di Mario Merz che attraversano gli oggetti. Tutto ciò, abbiamo detto, "smaterializza": luce e ombra, spazio vuoto, pochi materiali capaci di assottigliarsi fin quasi ad annullarsi alla percezione. Eppure, Bernardini non è mai troppo hegeliano: la vista come soglia verso il pensiero puro non celebra qui il suo assiomatico trionfo.

Il corpo è altrettanto fortemente tematizzato nell'opera di Bernardini, solo che all'opera non appartiene. L'istanza della fisicità è delegata allo spettatore, è il suo corpo che l'opera chiama in causa come elemento che la compie, anzi che la fonda nelle relazioni di senso che attua con lo spazio. Questo spazio infatti non è pensato come astratto, è pensato in termini fenomenologici, è ambiente, spazio vissuto (l'artista lo chiama spazio *permeabile*). Il corpo dello spettatore non solo è previsto muoversi e percepire, ma anche, col suo movimento, trasformare l'opera, che varia, nel suo aspetto, a seconda dei punti di vista. Come Paul Klee, Bernardini (e tutti coloro che operano in questo ambito) può dire che il suo lavoro postula un punto di vista *vagante*, agito da un osservatore che, osservando e muovendosi per osservare, modifica l'opera stessa in ciò che ha di più fondante, i suoi rapporti significanti con l'ambiente. Fra luce ed ombra, quindi, l'elemento intermedio in realtà esiste e agisce: il corpo della scultura si moltiplica negli infiniti punti di vista, nelle infinite modalità di relazione che l'osservatore innesta.

Aprile 2008

L'ALTRO LATO. LA PERCEZIONE DELL'INVISIBILE E DELL'IMMATERIALE

di Luciano Caramel

L'appuntarsi sull'"altro lato" della realtà, l'invisibile, l'immateriale, la luce, il vuoto, tanto imprevedibile quanto pregnante, nella presenza intangibile dell'assenza, è una tra le linee di ricerca, prima ancora che tematiche, più rilevanti e frequentate dall'arte. Da quella orientale, come è ben noto, in rapporto ad una tradizione millenaria e in direzione filosofico-spiritualista, di comprensiva unità del tutto, nella dialettica con la determinatezza fisica di un pieno che il vuoto rivela. Ma anche da quella occidentale, dalla svolta simbolista tardo-ottocentesca, per quanto concerne l'arte contemporanea. E già allora nell'interferire delle due direzioni, centripeta e centrifuga, dell'affondo interiore e della percezione, in una congiuntura culturale coinvolgente, con l'arte, e con la letteratura e la musica, le scienze della visione e psicologiche. In un legarsi sostanziale di piani molteplici, problematici e metodologici, fino all'occultismo, e con l'interesse privilegiato per la luce, come fenomeno ed essenza, dato fisico e spirituale. E con l'affermarsi, anch'esso diramato, tra Ottocento e Novecento, della pittura e della scultura come "forma simbolica".

L'"altro lato" di Carlo Bernardini non solo non è, ovviamente, l'oscuro e psicologicamente allarmante *Die andere Zeite*, l'"altro lato" appunto, di un Alfred Kubin, ma neppure quello, del resto connesso, dell'espressionismo, e del medesimo surrealismo, nella chiave psicanalitica già indirettamente implicita in Kubin. È invece piuttosto da riferire a una linea analitico-scientifica, che recupera anche elementi di matrice positivista, però in un contesto inedito. Anche in confronto ad altri artisti che come lui privilegiarono nel loro lavoro la luce, da un László Moholy-Nagy e da uno Schöffer a un Fontana o un Gianni Colombo. Come del resto risulta chiaro dai testi teorici di Bernardini, che fin dal 1997, all'aprirsi di queste ricerche, nel saggio sulla *Divisione dell'unità visiva* (Roma, Stampa Alternativa) scrive che "l'ombra e la luce, pur essendo incorporee, sono visibili. L'ombra è la proiezione buia delle cose. Occupa l'altro lato di un corpo. Ne aumenta la percezione dell'esistenza, rimanendo comunque sfuggente, inafferrabile. L'altro lato si trova oltre il confine delle apparenze, come un ulteriore aspetto o dimensione, è la seconda condizione visiva propria di ciò

che stiamo osservando". E ancora: "La luce materializza la visione, e ciò che nella realtà è incorporeo come un'ombra, oltre il confine delle apparenze può divenire virtuale o illusorio come un raggio riflesso. Nel processo percettivo dovuto alla distinzione tra l'immagine del pensiero e quella della realtà, il rapporto di proiezione tra visibile e invisibile è intrapreso sia come una sorta di trasmutazione della percezione sensibile nelle cose, sia come una sorta di demolizione del concetto di unitarietà dell'opera". Di qui "le ragioni operative della divisione dell'unità visiva", che dà il titolo allo scritto, che "si basano su uno sdoppiamento tra la condizione visiva primaria, esterna all'opera, e la condizione visiva, plastica o strutturale, ad essa interna. Si determinano due apparati sperimentali che sono l'uno l'immagine speculare dell'altro".

Tale primaria condizione di unità e divisione caratterizza innovativamente il lavoro di Bernardini nei confronti non solo del minimalismo di un Dan Flavin o delle realizzazioni luminose concettuali di un James Turrel, ma di tutta la tradizione sperimentale sulla luce e le sue potenzialità costruttive ed espressive, coniugando egli strutturalità e flagranza percettiva sul registro della virtualità, con tutto quanto ne consegue sia internamente all'opera, sia nella sua interazione-dialettica con l'ambiente e col fruitore. L'artista punta sì all'estensione fisica dell'esperienza dinamica del vedere nella determinatezza dello spazio e nella totalità psico-sensoriale di chi guarda, quindi al di là di una condizione di astratta immobilità e stabilità, in una spazialità, invece, temporalmente animata, però implicita, non in atto. Per questo, più che alle macchine e agli stessi ambienti del cinetismo reale e dell'arte programmata dei primi anni sessanta, le costruzioni e le installazioni in fibra ottica e superfici elettro-luminescenti di Bernardini si riallacciano, pur nella loro tridimensionalità, alle iniziali esperienze, appunto virtuali, a cavallo del 1960, degli artisti e dei gruppi che indagarono, prevalentemente entro le due dimensioni, le potenzialità dinamiche di segno, colore e luce.

Gli esiti sono tutt'altro che riduttivi e consentono anzi una maggiore apertura problematica, fuori del laboratorio scientifico (o, meglio, parascientifico) e la conseguente inclinazione didattica delle suddette esperienze. Nella direzione, anche, del coinvolgimento integrale e multidimensionale dello spettatore, nella stessa sua emotività. In aderenza, quindi, alla complessità e diramazione della percezione visiva, fisica e insieme mentale, oltre l'oggettualità e la materialità, in una condizione tuttavia oggettiva e reale. Risultato agevolato dall'uso della fibra ottica, priva della tangibilità del neon, utilizzato ad esempio, negli iniziali anni cinquanta, da Fontana, e di altri gas illuminanti, ma pur essa, ci dimostra Bernardini, idonea alla realizzazione di strutture luminose determinate, oltre che geometricamente definite: linee di forza di un campo attivo non circoscritto, in numerose sue opere anche legate dall'artista ad elementi in acciaio inox. Come, in questa mostra nella Galleria Milly Pozzi Arte Contemporanea di Como, in *Linea di luce* del 2003, della serie *Divisione dell'unità visiva*: "una scultura composta da due unità visive autonome costituite da due sculture distinte: una in acciaio inox visibile di giorno, l'altra in fibra ottica visibile di notte", come ho scritto Bernardini in relazione ad un altro lavoro analogo, ove "il progetto di 'divisione' è attuato anche attraverso la mobilità percettiva dovuta alla possibilità di addentrarsi nelle sculture, osservandole così sia dall'esterno sia dallo spazio interno" (*Progetto di una scultura*, 2001, in *Carlo Bernardini*, catalogo della personale alla Naviglio Modern Art e allo Spaziotemporaneo di Milano, 2003). "La scultura in acciaio inox che nasce da una forma romboidale", ha precisato l'artista, "con lo sdoppiamento delle linee dà vita a una moltiplicazione in quattro triangoli e contiene all'interno la seconda scultura in fibra ottica, che partendo invece proprio da una forma primaria triangolare, dà a sua volta vita nello sdoppiarsi delle linee a tre forme romboidali".

Sculture, quindi, come li chiama l'autore, ma prive del peso e dell'ingombro spaziale della scultura da sempre denotativi, fino a proporsi come installazioni ambientali immateriali eppure visibili, come spazi *permeabili*, sempre secondo la definizione di Bernardini (*Lo spazio permeabile*, catalogo della personale nella Galleria Fioretto, Padova 2001), che con la consueta lucidità e acutezza ne descrive la genesi e gli sviluppi: "Un disegno perimetrale, unificando il vuoto interno, tende a concentrare in esso la massima forza. Questa forza però può anche generare un'ambivalenza, rompendo i margini dello spazio interno alla forma. Partendo da questa ambivalenza quindi, dal mutamento di una realtà in un'altra realtà, un concetto di trasformazione di uno spazio ambientale, attraversabile, pone il punto di vista in bilico tra due ipotetiche posizioni, l'una esterna, l'altra interna. Tra una oggettività vista dal di fuori ed un'altra vista dal di dentro. La sovrapposizione ottica tra linee che lo attraversano e linee che corrono lungo i piani di uno spazio stesso può determinare da un preciso angolo di campo una condizione visiva bidimensionale; quest'ultima cambiando volumetricamente, dà vita a forme tra loro speculari appena ci si muove da quel punto. Nel mutamento quindi possono scaturire le proprietà atte a permeare un luogo. Uno spazio cosiddetto 'permeabile' può essere allora uno spazio virtuale tendente a forzare il limite dello spazio fisico [così nell'installazione ambientale di Bernardini alla XX Triennale di Milano, nel 2002 per la mostra "Le città invisibili"]. O al contrario tendente a racchiudere in un volume illusorio un

ambiente reale [come di fatto nelle installazioni ambientali nei Chiostrì di San Domenico a Reggio Emilia, negli spazi antistanti il Palazzo della Ragione di Padova o a Roma in Piazza del Campidoglio, rispettivamente nel 1999, 2000 e 2003]. L'uno mira a sfondare l'interno dell'altro. E' qui che la percezione dell'occhio può sentirsi chiamata in causa cercando la via di fuga dai confini di una forma. L'idea di uno spazio permeabile diviene così un disegno sulla trasformazione delle coordinate del luogo fisico. Se la linea che lo delimita, apparentemente accentra tanto il volume quanto il vuoto, può essa stessa ribaltare quelle coordinate, dando al primo il luogo del secondo e viceversa. E' come se il volume si annullasse in una dimensione piana, ed il vuoto si ponesse quale fulcro di una dimensione illusoria. Una sorta dunque di spazio nello spazio".

Novembre 2006

LE CONDIZIONI IMPLICITE PER IL LAVORO STRUTTURALE LUMINOSO DI CARLO BERNARDINI

di Enrico Crispolti

Un'introduzione ad un lavoro indubbiamente assai singolare, certamente originale sulla scena attuale della ricerca, quale quello di Carlo Bernardini comporta di affrontare subito alcune questioni caratterizzanti. La prima delle quali credo sia il presupposto stacco che corre fra una pratica della fibra ottica, che costituisce il *medium* luminoso strutturale che ha adottato a partire dal 1996, e la tradizione moderna dell'uso del neon, quale in particolare Lucio Fontana, all'esordio dei Cinquanta del secolo scorso, ha portato a dimensione di possibilità segnica-luminosa spaziale.

L'uso della fibra ottica infatti non costituisce certamente uno sviluppo diretto, una conseguenza mediale dell'utilizzo del neon, e in certo modo dunque ne prescinde attualmente dall'eredità specifica, salvo attestarsi come ulteriore e nuovo capitolo di possibilità operativa del segno-luce nel contesto ambientale: dalla dimensione dell'opera-ambiente a quella dell'ambiente esterno, cioè del contesto urbano. Sostanzialmente credo si possa dire che se il neon offre modalità di scrittura luminosa corsiva, la fibra ottica offra invece prospettive di strutturalità grafica luminosa.

E se il neon si propone certo in una propria fisicità quasi materia di luce, è sì tuttavia anche mentale, come nel caso del libero grafismo spaziale di Fontana, negli anni Cinquanta e nuovamente all'esordio dei Sessanta, o della corsività di proposizioni luminose di un Bruce Nauman, o della stessa corposa strutturalità di un Dan Flavin, o della scrittura luminosa alla quale ha fatto ricorso complementare "povero" ma fortemente significativa un Mario Merz, nei Sessanta e Settanta, o della scrittura strutturata cromaticamente variopinta praticata da un Maurizio Nannucci, fra Ottanta e Novanta e Duemila.

Ma mentale lo è mantenendo una dimensione di consistenza di corpo, di volume segnico di luce, fisicamente appunto percepibile, apprezzabile. Invece la fibra ottica, come avviene nei "luminosistemi" allestiti da Bernardini, nei luminosamente configurati suoi "spazi permeabili", si costituisce in una ascetica essenzialità che, direi, desensibilizza il segno grafico-luminoso rioffrendolo in un riscontro sì percettivo ma sostanzialmente mentale; deprivato cioè di sensitiva materiosità luminosa: quasi altro, rispetto a questa.

Dunque praticare la fibra ottica non è come praticare il neon, né tale impiego appunto discende da quello, a quello si connette, se non nei termini d'altra tappa in una vicenda della conversione in essenzialità di segno luminoso dell'impianto grafico spaziale d'implicito dialogo ambientale, al termine d'un percorso sia, estensivamente, di configurazione di un intervento di capacità ambientale, sia, compattamente, di costituzione di una presenza plastica, spazialmente aperta, penetrata.

Certamente la scelta del mezzo consegue ad una necessità d'impostazione di una costruzione comunicativa. E se Bernardini usa la fibra ottica anziché il neon, è in ragione d'una sua almeno implicita volontà di costruzione spaziale strutturale in termini di grafia di luce, capace di ordire la trama appunto costruttiva di prospettive geometriche complesse (tuttavia di presupposta ascendenza più di tradizione euclidea che non di un'arrischiata esasperazione frattalica).

La seconda questione da affrontare, introducendo al lavoro di Bernardini, è infatti quella di rendersi conto dell'orientamento costruttivo strutturale di commisurazioni dello spazio che i suoi lavori propongono. La non corsività ma al contrario la rettilinearità del segno luminoso che mette in opera, crea trame strutturali luminose le cui

triangolazioni vengono a porre, perciò trasformandone l'apparenza conformativo-percettiva, un'alternativa di percezione strutturale entro gli ambienti dati (chiusi o aperti, che siano).

C'è un presupposto logico nel suo lavoro, benché l'esito risolutivo appaia connotato da un particolarissimo accento lirico, direi di stupefazione lirica. Paradossalmente la sua ipotesi di lavoro risulta sperimentalmente deduttiva, in quanto risolve in trama strutturale luminosa, capace di ordire nel contesto ambientale, una dimensione percettiva virtuale alternativa, un'istanza di altro ordine, più complesso, più orientato, più dinamicamente significante. Ma di ordine appunto, e non di impennata immaginativa ipotetica aperta, di sondaggio euristico della e nella spazialità.

Bernardini parte da una ipotesi di possibilità dinamicamente ordinativa, di costruzione di una ipotesi di modificazione nella determinazione d'un percorso di strutturazione d'una volumetria virtuale. Agisce infatti a dimensione ambientale in costruzioni di trame strutturali luminose che offrono eventualità diverse di ordinamento dinamico dello spazio, in altre angolazioni, direi anzi in altre triangolazioni e prospettive.

Attraverso quel nuovo ordine strutturale dinamico Bernardini opera una spettacolarizzazione di altre possibili e praticabili virtualità spaziali, d'una diversa possibile condizione della spazialità ambientale; disegnanole acutamente quanto sottilmente nello spazio dato attraverso un rettilineo segno-luce. Costruisce così entità formali spaziali virtuali nuove; costruisce infatti ulteriori possibili condizioni ambientali alternative sia in interno, come nella XX Triennale di Milano, nel 2002, o nel Museo Passo Imperiale, a Rio de Janeiro, o nel 2003 in Spazio Como; sia in esterno, come a Reggio Emilia, nei Chiostrì di San Domenico, nel 1999, o come a Padova, di fronte al Palazzo della Ragione, nel 2000; e tali entità formali spaziali tramuta appunto in costruzione plastica virtuale configurata da trame lineari luminose ordine nello spazio.

Nel suo lavoro si aprono così due prospettive operative, in ambedue le quali Bernardini si è impegnato in questi ultimi anni.

La prima appunto una possibilità, di volta in volta, di costituzione ambientale nuova, divergendo e trasformando la statica apprensione dello spazio ambientale dato attraverso l'inserimento sottilmente perentorio di una struttura virtuale lineare luminosa, intimamente dinamica nei rimandi delle proprie interne molteplici triangolazioni prospettiche; direi del percorso complesso del proprio interno racconto di commisurazioni geometriche spaziali. Attraverso la quale struttura virtuale lineare luminosa si aprono evidentemente anche possibilità nuove di presenza collaborativa con l'ambito specifico della progettualità architettonica, in un possibile rimpiazzamento di coordinate spaziali ambientali, più dinamiche, più problematiche, anche più interrogative, pur entro la loro capacità assertiva. Sono appunto trame in spazi esterni, a costruirvi nuove eventualità strutturali virtuali.

La seconda, una pratica nuova di installazioni plastiche, di sculture luminose, pure di fondamentale riscontro ambientale. E la rappresentano le sue singolari "scultureinstallazioni", che si pongono nello spazio come entità strutturali rigorose, ove spesso un elemento metallico evidentemente altrettanto rettilineo gioca un ruolo strettamente dialogico con trame strutturali luminose, risolte appunto in tese fibre ottiche. Se la trama strutturale lineare luminosa ambientale tende a costruire una diversità ambientale in atto, la struttura plastica delle sue "scultureinstallazioni" circoscrive all'interno di queste una microsituazione ambientale virtuale costituita appunto dalle componenti strutturali, sia luminose, sia di trama metallica.

E in quest'ambito, a suo modo, Bernardini porta ulteriormente avanti il discorso, essenziale per un aspetto della ricerca sviluppata originalmente in particolare dalla plastica del secondo Novecento e oltre, di una liberazione della progettualità plastica dalle tradizionali condizioni in particolare di ponderalità volumetrica (partecipata peraltro pionieristicamente dallo stesso Fontana già in un momento della sua ricerca negli anni Trenta; e altrimenti, già allora, anche da Alexander Calder). Operando infatti Bernardini in termini di permeabilità e dunque di dialettica spaziale ravvicinata; costruendo trame lineari spaziali, anziché volumetrie plastiche.

Che rapporto corre, nel quadro dei suoi "luminosistemi", fra le costruzioni virtuali luminose ambientali e le sue "scultureinstallazioni"? Certamente, credo, queste ultime non si svilupperanno in senso oggettuale quanto appunto in senso installativo: e non potrebbero allora diventare, persino a livello ambientale urbano, qualcosa come grandi strutture ambientali? Intendo dire, un po' come ne aveva immaginate negli anni Cinquanta, a Parigi, un Nicolas Schoeffler, in termini di costruzioni formali fortemente strutturate ma la cui vita era affidata proprio ad una dinamica proiettiva luminosa; progettando esiti di forte presenza nello *sky-line* urbano.

E' un interrogativo che il lavoro attuale di Bernardini lascia proficuamente aperto.

LO SPAZIO PERMEABILE

di Achille Perilli

Carlo Bernardini è un'acrobata: si muove nello spazio con la luce come un trapezista usa le funi per tracciare nell'aria i suoi percorsi. Tende alla creazione di una immagine dinamica diversa da quanto si configura nella maggior parte delle ricerche attuali. Alterna lo spazio con costante trasformazione; si sposta, di volta in volta da esterno in interno o al contrario. La percezione moltiplica le forme, come l'immagine di Rita Hayworth sugli specchi del Luna Park della "Signora di Shanghai" di Orson Welles. La realtà diventa incerta: non esistono rapporti fissi di forma, solo le continue distorsioni dell'immagine. Mi si lasci un paragone sacrilego: Velasquez con "Las Meninas" si pone al centro della visione e fuori dallo spazio, cancellando un modo "solo" di lettura. Nella memoria di Bernardini permane un ricordo degli antenati futuristi, contrariamente a chi trova i propri nonni in Duchamp o Warhol. In anni lontani Boccioni proclamava nel manifesto del 1912 "La scultura futurista": "La cosa che si crea non è che il ponte tra l'infinito plastico esteriore e l'infinito plastico interiore, quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatie e urti di avversione". Nel lavoro di Bernardini emerge, per altre strade e in modi differenti e attuali, la tradizione moderna italiana, quel nostro modo di essere diversi anche nella cultura europea e fuori dalle convenzioni e imitazioni rispetto al visivo americano. Egli propone un creativo basato su di un codice di modificazioni spaziali secondo varianti date dalla luce: ben diverso dalla staticità di Dan Flavin, e di quanti altri hanno usato la stessa materia: dove la luce rimane come una immagine di "madonna trecentesca". Ritorna un'altra componente della cultura plastica italiana: il lavoro sull'ombra. Poiché lo spazio nato con la luce, può essere esterno ed interno, non solo visione statica ma complessità di passaggio e di percezione e avere un valore più complesso di lettura. Nel grande nero, fuori o dentro la rigidità dell'ambiente che lo contiene, bloccato nei punti fissi o variabili che sono le infinite possibilità di percorso non solo fisico ma mentale, lo spazio elastico della struttura fa emergere nelle sue ambiguità, nelle sue diverse situazioni, nei suoi modi il volto nascosto della luna: l'ombra. Emerge, con il suo ghigno metafisico il grande padre della nostra pittura De Chirico, mago e cultore dell'ombra, intesa come elemento non solo iconografico, ma soprattutto come sconfinamento dello spazio, dilatazione prospettica, enigma della forma, costruzione del nulla. Nelle dichiarazioni di poetica di un artista appaiono considerazioni o pensieri rivelatori di quel lavoro segreto e del processo di natura alchemica che è la creatività: lapsus, accensioni, illuminazioni emergono al di là dell'opera, scoprendo momenti del percorso sotterraneo e oscuro, come un fiume carsico, che a tratti scorre in superficie per scomparire nella profondità della roccia. Ma il magma a volte si raffredda, diventa pietra ed assume apparenze e verità di poesia. Non tanto a giustificare il fatto, l'oggetto, l'azione, ma a confermare quella verità che è la poesia dell'artista. Come rivela questo brano di Bernardini: "Vi sono due sole cose che hanno in se una proprietà visibile ma immateriale per avvicinarsi a questo concetto: l'ombra e la luce. L'ombra può disegnarsi sulle superfici di uno spazio fisico, oppure può riempirne per mezzo dell'oscurità l'intero volume, ma non può attraversarlo. Resta allora soltanto la luce".

Dicembre 2001

CARLO BERNARDINI: LA LUCE COME SPAZIO DEL POSSIBILE

di Silvia Pegoraro

...una luce che ignoro donde venga, che non si vede venire ma essere, fonte totale, invade la pienezza.

Juan Ramón Jiménez

...era un non-luogo di purezza inattaccabile

Secondo lo storico e teorico dell'arte Hans Sedlmayr, l'arte "moderna", il cui inizio è da lui collocato alla fine del XIX secolo, ha compiuto una sorta di *descensus ad inferos*, con un relativo venir meno, nelle sue manifestazioni, della luce, o meglio del rapporto con la luce come trascendenza, col lato misterioso della luce, assolutizzato nella sua irriducibile alterità. Questa perdita corrisponde al dissolvimento di ogni metafisica della luce. Si può osservare che a questo eccesso di oscurità corrisponde tuttavia un bisogno di luce, il quale, paradossalmente, si riflette su tutti gli aspetti della civiltà occidentale: non più metafisica, non più estetica (anche se le nostre città scintillanti di neon e di segnali e messaggi luminosi risplendono di un'inquietante bellezza), la luce, al termine del suo viaggio, è forse l'elemento della più radicale mutazione antropologica del Novecento. Infatti l'arte contemporanea ha sempre nutrito un forte interesse per la luce artificiale, per le sue forme e manifestazioni. Riferimenti ad essa ne notiamo già agli inizi del secolo scorso, con le opere futuriste, che rivendicano la bellezza e la sensualità della luce "innaturale", portatrice di nuovi significati, di nuove forme, ma anche di una personalizzazione dei ritmi di vita. Moholi-Nagy è il primo a inserire fonti di luce artificiale in alcune sue opere degli anni '20. Poi è un crescendo di sperimentazioni e ricerche: dalla luce di Wood e dagli arabeschi al neon di Fontana alle luminescenti cartografie planetarie di Thierry Despond, da Dan Flavin, con l'estasi delle sue fluorescenze, a Maria Nordman, con il suo "caos come luce e suono", tra alchimie di laser e servostrutture virtuali, dalle "psychromie" di Carlos Cruz-Diez ai "mobiles" e ai labirinti in continua metamorfosi di luci e colori di Martha Boto, a James Turrell con i suoi "Ganzfelder" (campi visivi totali). E poi Colombo, Cunningham, Kowalsky, Morellet, Mochetti...

D'altra parte, tale sete di luce nella cultura occidentale arriva sino a identificare la luce stessa (dopo la caduta dell'"aura") con la chiarezza razionale assoluta, con l'esattezza concettuale, finendo anche col dissolvere l'opera in un'opzione puramente linguistico-verbale. La scienza, che pure ha dato origine alla visibilità in cui ci ancoriamo, ha raggiunto il cuore dell'infinitamente piccolo, del mondo subatomico. La materia non è più rappresentabile, e così pure la luce. Il mondo duplice delle onde e delle particelle, dei quanti e dei campi, *non ha immagine*, ma solo formalizzazione numerica.

Sempre Sedlmayr ha indagato la "morte della luce" con la freddezza dell'anatomista e la nostalgia del teologo in un saggio, comparso nel 1951, dedicato all'interpretazione di un breve scritto di Adalbert Stifter (autore caro anche ad Heidegger) dal titolo *Eclissi di sole dell'8 luglio 1842*. Secondo l'interpretazione di Sedlmayr, nella storia della luce possono rintracciarsi "fenomeni ancora più importanti che nella storia dello spazio, che da Riegl in poi è divenuto il grande problema di fondo della storia dell'arte"[1].

Carlo Bernardini, straordinario esploratore delle potenzialità artistiche della luce, si muove su un piano in cui convergono la componente percettiva, la ricerca scientifico-sperimentale e la tecnologia avanzata, ma anche l'ansia metafisica.

Il ritorno della luce, nell'arte di Carlo Bernardini, trasforma la nostalgia nello spazio astratto del possibile: uno spazio nuovo la cui luminosità riemerge dalle profondità delle origini, dove luce e oscurità sono un unicum. Bernardini risolve così in modo affascinante ed originale uno dei problemi cruciali dell'arte moderna, affacciandosi già con il primo Romanticismo (soprattutto in Turner e in Friedrich): quello di trasformare lo spazio, con tutte le sue valenze astratte, metaforiche, esistenziali, da condizione per rappresentare gli oggetti, a immagine esso stesso. Si tratta di quella che Lotman ha definito "lingua spaziale": nell'arte di Bernardini, essa sostituisce alla rappresentazione *nello spazio* l'ostensione *dello spazio*.

Partito da una pittura astratta dove la luce era identificata con coni luminosi di bianco e, più tardi, con la luminescenza del fosforo, Bernardini è giunto ad affrontare la terza dimensione, dapprima facendo fuoriuscire dalla tela dei tubi d'acciaio che proiettavano ombre reali, poi (dal '96) dedicandosi a sculture-installazioni in acciaio inox e fibre ottiche, superfici OLF e superfici elettro-luminescenti, che lo spettatore percepisce in modo diverso, e con forma diversa, a seconda del variare della sua posizione nello spazio, trovandosi così a vivere dentro l'opera.

Portatore di un rigore "minimalista" - che non di rado risveglia echi del minimalismo americano - il lavoro di Bernardini costruisce uno stimolante e problematico equilibrio tra l'idea classica di scultura e il movimento grafico della luce - bianca e rettilinea - che disegna le sue strutture. Linee di materia riflettente e linee di energia luminosa danno vita a ritmi spaziali con possibilità di variazioni illimitate: architetture di luce impalpabili ma visualmente

incisive, virtuali e nello stesso tempo imperativamente presenti, portatrici di un senso antico del rigore classico e insieme di uno slancio curioso e stupito verso la scoperta del “nuovo”. Lavori essenziali, strutturalmente rigorosi, eppure profondamente evocativi e poetici.

Grafemi di acciaio lucente e nitide scie di luce ci raccontano le vicende di una “scultura” fatta di slanci ascensionali e di dinamismi obliqui, di sospensioni, di pause quasi musicali. Forme che accendono d’infinito vibrazioni il silenzio del vuoto, svettano e s’impennano, puntando sempre oltre. Strumenti di tensione verso l’ignoto, verso l’inconoscibile, esili presenze capaci di trascinare nella loro sete d’infinito quanto più spazio possibile. Armi acuminata e antenne in grado di captare energie fisiche e mentali.

Tutto questo risveglia nello spettatore un forte sentimento di libertà. Rigore ed emozione si uniscono in una nuova dimensione percettiva, mentre nuove relazioni con la scena dell’opera si aprono ad ogni passo, per uno sguardo continuamente richiamato ad allearsi al senso *aptico*, tattile-motorio, a prendere atto del mistero dello spazio e del suo rapporto con il corpo dell’osservatore. L’opera di Bernardini va forse in primo luogo inquadrata in una dimensione di proseguimento ed evoluzione delle ricerche sulla luce artificiale iniziate da Lucio Fontana tra la fine degli anni ’40 e l’inizio degli anni ’50 che, con l’utilizzo del neon - come ha scritto il grande critico e storico Enrico Crispolti - aprirono per l’arte una nuova “possibilità segnica-luminosa-spaziale”. Questa eredità di Fontana fu raccolta in gran parte dalla Op(tical) Art, che si proponeva di enfatizzare il fattore ottico-percettivo sulla base di una struttura che, accanto alla regola, alla razionalità del “programma”, accettasse la casualità, l’imprevisto, l’aleatorietà, che le correnti irrazionali del dopoguerra, primo l’Informale, avevano riscoperto. E certo alle ricerche *optical* e cinetiche Bernardini è in qualche modo debitore, soprattutto in merito alla confluenza del fattore calcolo-rigore strutturale con il fattore caso (la casualità e l’imprevedibilità dei movimenti dell’osservatore). Ma il suo lavoro è per certi aspetti concettualmente e poeticamente più complesso.

Vi è un intero percorso della luce che intreccia metafisica e teologia, nella storia della cultura occidentale: Sant’Agostino e lo Pseudo Dionigi Areopagita, Giovanni Scoto Eriugena e Ugo da San Vittore, Bonaventura e Roberto Grossatesta. Proprio il pensiero di quest’ultimo si articola in affermazioni dove potrebbero ravvisarsi notevoli affinità con la poetica di Carlo Bernardini. Per il filosofo medievale inglese, infatti, la luce non è solo la *forma prima*, corporea, di tutte le cose, ma è anche l’elemento che diffondendosi lungo le tre dimensioni genera lo spazio, il quale dunque, non le preesiste:

Ritengo che la prima forma corporea, che alcuni chiamano corporeità, sia luce. La luce infatti per sua natura si propaga in ogni direzione (...). La corporeità è ciò che necessariamente è prodotto dall’estendersi della materia secondo le tre dimensioni (...)

Quindi o la corporeità è la luce stessa, oppure essa agisce in quel modo e conferisce le dimensioni alla materia in quanto partecipa della natura della luce e agisce in virtù di essa. Ma, in verità, non è possibile che la forma prima conferisca le dimensioni alla materia in virtù di una forma ad essa posteriore; dunque la luce non è una forma posteriore alla corporeità, ma è la corporeità stessa. [2]

Anche nel lavoro di Bernardini, la luce irradiata dalle strutture in fibre ottiche genera lo spazio, così come si pone all’origine della percezione del vuoto.

La luce compare come la sostanza assoluta e originaria anche in uno dei libri della *Kabbalah*, lo Zohar, e in tutta la filosofia ebraica del Medioevo .

Nella *Kabbalah* è enunciata la teoria mistico-visionaria dello *zim-zum*, della *creatio ex nihilo*, attribuita al rabbino Isaac Luria di Safed, vissuto nel XV secolo. *Zim-zum* significa letteralmente “contrazione”, “implosione”. E’ quell’atto infinitamente verticale - non dimentichiamo le impennate verticali delle strutture ottiche di Bernardini - con cui l’*En-Sof* (l’*In-finito*, il *deus absconditus* della mistica ebraica) recede da se stesso e dà luogo a un’apertura che si contrae, produce vuoto nel Vuoto Primordiale, spazio nello Spazio Primo. Di qui un senso dello spazio che ci richiama per certi aspetti quello che percepiamo a contatto con le opere di Carlo Bernardini: un *far-vuoto* e un processo morfogenetico dell’immagine come una sorta di sottrazione, che si pone all’origine del vedere, e del movimento a cui il vedere induce il corpo di chi vede. Di recente l’artista ha sviluppato una ricerca sugli “Spazi permeabili”, con la quale approfondisce il concetto di trasformazione dello spazio e il concetto e la percezione del vuoto, dal quale viene attratto l’osservatore delle sue sculture-installazioni. Bernardini ci rende così percepibile un *vuoto cosmico*, il vuoto impossibile da descrivere dei buchi neri, il “non- luogo”, che insieme alla luce diventa allora principale soggetto della sua arte.

Carlo Bernardini è profondamente “scultore”, perché affronta quello che è il principale problema della scultura:

lavorare la materia (anche la luce come materia) per trarne un'immagine spaziale e collocarla nell'ambiente. Dunque, uno dei problemi che si associa alla sua arte è il pensiero e la realizzazione della forma in funzione di un luogo possibile.

Lo scultore è un manipolatore di realtà spaziali: manipola la materia, lo spazio che la contiene e al quale, d'altra parte, essa stessa concede di esistere. La forma è sempre il frutto di una lotta accesa tra lo spazio empirico e lo spazio mentale dell'artista.

Quello del rapporto con lo spazio circostante, con il luogo, soprattutto con lo spazio architettonico (interno o esterno), è uno dei punti cardine della poetica di Carlo Bernardini, tanto che ogni sua opera deve essere considerata opera-ambiente. Bernardini affonda le sue lame di luce nella materia e nella forma delle architetture con cui interagiscono le sue sculture-installazioni, dando luogo ad un evento illimitato che trasforma l'intera immagine dello spazio reale. Il mondo ci ri-appare allora come forma tagliata nello spazio e proposizione di un'alternanza ritmica che ferisce la continuità lineare e planare del mondo che conoscevamo. In qualche modo, il buio da cui emergono le sue strutture di luce fa nascere in noi una nuova possibilità di vedere.

Bernardini usa il linguaggio di un'elegante e penetrante geometria non euclidea per inabissarsi nel linguaggio dell'emozione poetica: stringe i nodi di un sottile gioco di equilibri precari e magnetismi, un gioco a cui è sottesa una concezione dell'energia come respiro dell'apparenza fragile e leggera delle forme, ma capace di esistere come valore persistente e aggregante delle componenti spaziali. Nel vibrato inquieto delle linee e nell'inattaccabile nitore dei vuoti, lo spazio riceve la sottile, insinuante e irreversibile ferita di queste forme di luce: dovrà sconfessare le sue abituali proporzioni e accettare di specchiarsi in una nuova immagine di sé, enigmatica, fascinosamente irrisolta.

L'artista trasmuta la tradizionale consistenza materica degli oggetti scultorei in essenza fragile di apparizione. Gestisce magicamente il gioco dell'opera facendo apparire nell'opera solo dei phantasmata: esilità e trasparenze, verticalismi e sospensioni.

Ri-narrato, lo spazio diviene un micro-teatro del mondo che custodisce l'utopia dello sguardo e consente al possibile e al nascosto di sopravvivere.

L'architettura reale, teatro di tutto ciò, si fa architettura possibile: l'architettura possibile abita l'architettura reale come il suo doppio fantastico e fantasmatico. L'architettura reale, insidiata da forme tanto impalpabili quanto sovvertitrici, diviene nicchia di inesauribili spazi possibili. Lo spazio è un enigma che l'arte di Carlo Bernardini ri-formula. Tutto lo spazio entra in gioco, così come tutto lo spazio - virtuale e architettonico - che accoglie le strutture di luce dell'artista, entra nelle strutture stesse, trasformandosi in luogo fortemente emozionale.

Bernardini sa ascoltare come pochi altri il respiro del vuoto, il "limbo" spaziale che precede ogni atto di possesso o di controllo dello spazio: riesce così a fare della scultura - arte fondamentale legata all'ostensione di una corporeità immediata - un linguaggio dell'invisibile.

Lo spazio acquista l'aspetto poetico di una soglia vertiginosa, che a volte si lascia attraversare, a volte oppone alla penetrazione dello sguardo l'indistruttibile velo dell'alterità e del mistero.

[1] H. Sedlmayr, *La morte della luce*, tr. it. Rusconi, Milano 1970, p. 26.

[2] Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce*, a cura di Pietro Rossi, Rusconi, Milano, 1986 (cors. ns.).

Dicembre 2007

LA LUCE COME MATERIA DEI SENSI INVISIBILI

di Claudio Cerritelli

L'idea di uno spazio vitale e non solo astrattamente formulato è il campo d'azione cui Carlo Bernardini sta guardando in questi recenti anni di ricerca, con un atteggiamento rigoroso e analitico ma anche sensibile alle componenti emotive

della visione dinamica. Non basta dire che l'artista sta affrontando le categorie dello spazio e del tempo dal punto di vista di una progettualità ambientale della forma pittorica e plastica, bisogna capire soprattutto come si esplica questo piano di lavoro, quali sono le componenti linguistiche cui è affidata la presenza dell'immagine materializzata nell'ambiente. E' dunque necessario comprendere il rapporto tra le intenzioni teoriche e le scelte operative, tra il progetto topologico e la realizzazione di ipotesi strutturali che nel divenire dello spazio e del tempo acquistano visibilità e pienezza percettiva. Tutto nasce, all'origine della coscienza creativa di Bernardini, sul piano della superficie pittorica dove cresce l'esigenza di uno spazio definito con linee di luce attraverso diverse articolazioni della materia. Avvalendosi sia della sensibilità pittorica sia di quella scultorea l'artista cerca di amplificare il perimetro dell'immagine con proiezioni d'ombra e tecniche materiche (grafite e acrilici nonché l'uso del frottage) intese come strategie idonee alla sperimentazione di segni fisici che tendono ad una luce virtuale. A metà degli anni novanta Bernardini comprende che tanto l'idea di superficie legata alla dimensione del quadro-oggetto quanto la struttura lineare legata alla concezione della scultura hanno bisogno di una sintesi ulteriore, di essere messe in gioco nel segno dell'installazione. L'artista inizia a pensare alla creazione di uno spazio totale, capace di rielaborare direttamente nell'ambiente le astratte sollecitazioni con cui pittura e scultura possono misurare le complesse variazioni della forma.

In questo senso, il lavoro di Bernardini è quanto di più coerente e consequenziale sia dato di osservare tra gli artisti della sua generazione, pronti spesso a rigenerarsi con ipotesi di lavoro contrastanti e a seguire con disinvoltura vie espressive differenti. Con Bernardini ci troviamo di fronte ad un comportamento creativo che ricorda la figura dell'operatore visivo che nei primi anni sessanta caratterizzava diversi esponenti dell'arte cosiddetta programmata, artisti interessati a superare le mitologie della soggettività in funzione di un'arte intesa come critica della visualità e come ricerca di emozioni immaginative da vivere durante la tensione temporale dell'opera. Anzi, in quegli anni non si trattava più di fare opere ma di costruire lo sguardo attraverso "operazioni" situate nell'ordinato fluire di sequenze visive ben definite. Come non pensare, del resto, che i riferimenti di Bernardini non possano essere i fili luminosi ortogonali con cui, intorno al 1966/67, Gianni Colombo realizza l'idea dello "spazio elastico", coinvolgendo nella sua struttura espansiva l'occhio dello spettatore, la sua partecipazione attiva nel luogo dell'opera.

Pur senza l'elemento dell'elasticità, lo spazio programmato da Bernardini nasce dalla complessità in cui si articola l'idea del filo di luce che collega vari punti dell'ambiente in una continua variazione di ritmi geometrici luminosi. Cosciente o no di questo fondamentale antecedente storico la ricerca del giovane artista romano ha via via trovato nel progetto razionale la base preliminare per una espansione sensoriale della forma, fino a identificare i meccanismi di costruzione con i tracciati dell'immaginazione. Dalla dialettica tra ombre immaginate e ombre reali, sperimentate nei primi anni novanta fino alle odierne installazioni in fibre ottiche, egli non ha avuto dubbi nel voler radicare la tensione spaziale dentro la fisicità del luogo d'esposizione, all'interno delle medesime possibilità di estendersi lungo tragitti gravitazionali che la linea di luce determina nel suo percorso, da un punto all'altro dell'ambiente. Andiamo con ordine. Torniamo per un attimo al 1993, quando l'idea di opera è costituita da due elementi posti in reciproca tensione, due mondi espressivi e comunicativi che si toccano, attratti da un magnetismo quasi impossibile. L'artista colloca sulla parete una tavola dipinta ad acrilico in cui la vibrazione del pigmento rivela un dato emozionale di memoria materica, anche se di una materia evanescente che sembra svanire perdendosi in tanti rivoli. Attraverso un procedimento di sensibilizzazione monocromatica della superficie, l'immagine acquista una propria autonoma fisionomia sollecitando lo sguardo a captare le variazioni della materia pittorica, le diverse espansioni del bianco. Esso sembra depositarsi in un lungo tempo di sedimentazione, attraversato da segni di scavo che lasciano tracce del loro scorrere, dall'alto verso il basso. "L'artista - ha sottolineato Vittoria Biasi - con un procedimento di velature giunge ad una superficie bianca, con una luce rivolta verso l'interno mentre le linee, visibili al buio, si espandono verso l'esterno. Tra l'emanazione interna e quella esterna vi è l'opera, come qualcosa posta tra la luce e l'ombra". Questa costituzione del valore luminoso della superficie pittorica rimane una verità fisica e mentale costante nel lavoro di Bernardini, anche quando non è più assoluta ma tende a dialogare con l'altro da sé, come nel caso di questo tipo di opera.

Appoggiata su due punti estremi della superficie sta una struttura in tondino di ferro ad angolo acuto il cui vertice punta sul pavimento creando segni d'ombra che determinano un volume virtuale, tra linee reali e linee illusorie. In questa fase della ricerca pittura e scultura vivono congiuntamente in un'ipotesi che dialoga strettamente con l'ambiente, anzi il senso del vuoto si materializza nella distanza costruita tra superficie e struttura di ferro, secondo un meccanismo visivo abbastanza consueto nelle esperienze di scultura virtuale, praticato in diversi modi nell'arte delle installazioni ambientali durante gli Anni Settanta. Se si pensa alla funzione di informazione storica e di divulgazione che la Biennale di Venezia del 1976 ha svolto affrontando l'idea di arte-ambiente nel '900, si può comprendere che da quel contesto di

riferimenti il lavoro di Bernardini ha saputo trarre giovamento per un approfondimento delle proprie invenzioni spaziali. In effetti, una volta affrancatasi dai perimetri autoconclusi della pittura e della scultura, la sua operazione si è andata concentrando sulla trasformazione del luogo dato, sull'emanazione luminosa che in quello spazio prende corpo. Attraverso la coscienza del processo progettuale il lavoro di Bernardini tocca oggi vertici di trasfigurazione spaziale, sconfinando sempre oltre il tracciato fisicamente costruito, in virtù di tutti gli elementi messi in gioco, dalle velature del bianco ai pigmenti fosforici, dalla superficie delle pareti alle fibre ottiche, dalle ombre reali agli effetti di luce artificiale. Le diverse congiunzioni tra un punto e l'altro dello spazio seguono gli andamenti di una geometria instabile che dà l'impressione di modificarsi in stretta relazione con lo sguardo dello spettatore, di assumere sempre una posizione diversa secondo gli spostamenti dell'occhio sopra o sotto la tensione dei fili, lungo la loro articolazione giocata sulla continuità della linea spezzata.

Gli angoli d'intersezione hanno maggiore vibrazione e assumono nello spazio il ruolo d'impulsi ottici che rendono più energetico il percorso lineare, trasformando quello che è un condizionamento tecnico della fibra ottica in un risultato di tipo immaginativo. Questo tipo di tensione visiva è possibile solo partendo da una condizione d'inerzia dello spazio dato, rispetto alla quale l'artista tenta una rigenerazione, un salto energetico in grado di inventare una situazione non prevista, dunque una scrittura spaziale completamente nuova. Si tratta di uno spazio che, per quanto si voglia definire in uno schema, sia apre al potere dialettico della luce e dell'ombra, al loro dialogo inafferrabile, alla durata e all'ampiezza dello sguardo dello spettatore che si modifica durante il percorso mettendo sempre in gioco se stesso. In questo senso Bernardini sviluppa una capacità di vedere le cose dentro e oltre il rigoroso tracciato costruttivo che le comprende, facendo dello spazio geometrico un teatro d'accadimenti che si muovono nella totalità della situazione visiva.

E' chiaro che lo spettatore ha una funzione importante in quest'oscillazione di effetti luminosi, il suo comportamento è direttamente implicato nel percorso delle fibre ottiche, può osservare l'immagine a distanza o da vicino, articolarsi seguendo i propri impulsi. Ogni punto di vista diventa interno alla totalità dell'opera, può cogliere la globalità dell'installazione oppure avvicinarsi alla sua struttura per coglierne i particolari, le sovrapposizioni, i frammenti, anche a rischio di perdere di vista il tutto. Questo consente di partecipare alla durata spazio-temporale dell'immagine, di non abbandonare mai il campo d'azione, di vivere il movimento vitale delle forme attraverso elementi minimi da cui scatta il senso di uno spazio smisurato. E' come se il lettore fosse coinvolto in un mutamento psicologico dalla visione dei fili luminosi nell'oscurità e iniziasse a percepire una diversa intensità del suo rapporto con il vuoto, con la luce, con la propria identità fisica e mentale. Indubbiamente lo spazio immaginato da Bernardini è inquieto, i fili luminosi esprimono uno spaesamento fra la struttura progettata e il comportamento del lettore. Qui non possono esserci regole o codici immutabili e l'artista lascia aperto il campo d'intervento, purché questa libertà d'azione rispetti l'intenzionalità dell'opera. A voler prevedere anche l'imponderabile, bisogna dire che se l'artista inizia il lavoro con la preoccupazione di costruire la complessità dello spazio, finisce poi con l'accettare una sua possibile decostruzione, se all'inizio crea orientamenti percorribili in seguito è anche disponibile ad accettare il valore del disorientamento, della perdita di riferimenti, della reazione fuorviante ad una determinata sollecitazione progettuale. In tal modo, il progetto di un'ambientazione buia deve tener conto di una veduta bidimensionale legata ad un determinato punto di vista, per esempio misurata sul colpo d'occhio di chi entra in galleria, per poi svolgersi a livello tridimensionale quando lo spettatore si sposta nello spazio.

Queste preoccupazioni riconducono all'esigenza di uno spazio sospeso nella sua immagine instabile, uno spazio controllato e al tempo stesso mutevole, dove la severità formale non esclude la fluidità sensoriale di chi osserva e la medesima struttura lineare prelude ad un allargamento di senso del campo visivo. La strategia perseguita da Bernardini si muove dunque tra costruttività e visionarietà, tra leggerezza spaziale dei fili luminosi e densità dell'ombra che tutto avvolge nella sua oscurità necessaria alla luce. La duplice condizione dell'opera oscilla tra presenza e assenza, tra luce e mancanza di visibilità, tra osservazione delle immagini con la luce artificiale o solare e sua possibile percezione in mancanza di luce. Bene ha evidenziato questa seconda condizione Enrica Torelli Landini: "E, quanto più la retina si adatta all'oscurità, tanto più l'immagine luminosa si definisce, diventa leggibile, si amplia. Si realizza dunque come continuità visiva al di fuori della saturazione della luce: un pò come una galassia, invisibile alla luce diurna, ma che si svela man mano che inizia ad annottarsi". E' chiaro che l'obiettivo cui ha sempre puntato Bernardini è quello di usare mezzi tecnologici elementari per giungere ad un massimo di complessità spaziale ma è altrettanto evidente che questa metodologia non è mai un percorso meccanico, anzi ha l'ambizione di essere un viaggio poetico ai confini di ogni possibile riconoscimento strutturale dello spazio. Non a caso nel manifesto intitolato "Divisione dell'unità visiva" Bernardini è interessato al "senso di presenza di ciò che si ipotizza invisibile" e immagina di creare un "rapporto di

proiezione tra visibile ed invisibile sia come una sorta di trasmigrazione della percezione sensibile nelle cose sia come una sorta di demolizione del concetto di unitarietà dell'opera".

Ombra, luce, apparenza, sensazione primaria, realtà e illusione, intorno a queste parole l'artista approfondisce la ricerca dell'invisibile attraverso la scissione di un'immagine in diverse unità e il conseguente approccio verso spazi virtuali, inosservabili, luoghi sospesi in una condizione da cui è possibile immaginare tutto ciò che è fuori del consueto perimetro delle conoscenze: immaginare l'immagine "caleidoscopio di se stessa", scrive l'artista con felice definizione. Proprio per questo lo sdoppiamento di un romboide, lo slittamento di un triangolo o lo schiacciamento di un rettangolo sono condizioni poetiche in cui cresce il corpo della luce e l'architettura diventa spazio di risonanze, luogo di pensieri misteriosi, dimora di una realtà immateriale che avvolge fisicamente i nostri sensi.

Maggio 1999

CARLO BERNARDINI. SPAZIO PERMEABILE

di Luigi Cavadini

La presenza della luce è condizione indispensabile per la visione. Senza luce, oggetti, persone e luoghi scompaiono. Il nero finisce per inghiottire tutto. L'uomo è tanto abituato alla presenza/assenza della luce, che corrisponde in natura all'avvicinarsi naturale di notte e giorno, da non prestare più attenzione al ruolo che la luce ha nella nostra vita. Basti pensare alla funzione di persuasione più o meno occulta che le è affidato nella pubblicità e nell'allestimento di vetrine e luoghi commerciali. O alla sua presenza vitale di sera e di notte nei luoghi di incontro o di traffico, di movimento in genere.

Gli artisti ne hanno sempre messe a profitto le qualità, vuoi per rilevare una figura vuoi per rendere plastica una forma. Il pensiero corre senza dubbio a un maestro come Caravaggio che alla luce ha assegnato nelle sue narrazioni un posto da protagonista. Con un salto nel tempo arriverei a Lucio Fontana che è andato oltre, dando forma alla luce e creando con essa quei disegni spaziali che hanno caratterizzato in modo decisivo la sua opera. In poco più di cento anni, nel mondo dell'arte, si è passati dallo studio degli effetti della luce sulla visione (si pensi alle frammentazioni del colore dei pointillistes e dei divisionisti) ad una diretta manipolazione o elaborazione di essa in funzione espressiva (si vedano le opere di Lázló Moholy-Nagy già negli anni '30 e quelle del già citato Fontana, di Otto Piene ed Heinz Mack, o di James Turrel e Dan Flavin).

L'intervento di Carlo Bernardini, che si articola nello spazio del piano interrato del museo e che utilizza con leggerezza e intelligenza gli strumenti della moderna tecnologia, appare quanto mai intrigante perché egli tiene conto di quanto già sviluppato in passato per poi operare con una sua sensibilità e originalità. L'azione che l'artista compie - come già fece Fontana con i neon - è assimilabile a quella del disegnatore, ma ha come ambito non il foglio, ma lo spazio e come strumento la fibra ottica e non la matita. Diverso è l'effetto rispetto al neon di Fontana, materia luminosa in evoluzione nello spazio. La fibra ottica, infatti, diventa immateriale, presenza-assenza, veicolo invisibile del raggio luminoso che - segno puro - attraversa lo spazio in un percorso fatto di segmenti che si inseguono "disegnando" nelle tre dimensioni, secondo una logica che è altra da quella consueta e che può far solo presagire le difficoltà di comprensione degli sviluppi geometrico-matematici nelle 4, 5 o n dimensioni. Un disegno che, nella logica delle cose, va a scolpire lo spazio, a dargli forma, a viverne la piena permeabilità, sottraendo virtualmente ad esso - con il raggio luminoso - parte della leggera materia di cui è composto.

La spezzata tridimensionale che si delinea, rigorosa nel succedersi dei segmenti di luce, costituisce un percorso impalpabile che vive di sé, ma anche dell'ambiente in cui è immerso, ambiente che pare dilatarsi e lasciare che i raggi luminosi diventino il tramite di un pensiero che è nello stesso tempo immobile e in rapida e continua evoluzione. Una sottile vibrazione, generata dal fluire della luce, anima l'ambiente e sollecita a fondo la sensibilità del fruitore.

Settembre 2008

LUMINOSISTEMI

di Nadja Perilli

Carlo Bernardini, inventa con le fibre ottiche dei veri e propri habitat di luce.

Sono sistemi di tensivo, organismi luminosi sparati nello spazio, si organizzano in punti precisi e determinano un luminosistema: ci si può stare dentro, sentirsi impressi dall'atmosfera netta, ma percettivamente instabile, immersi nel buio, non si hanno riferimenti se non i sensi, i quali servono ad adattarsi all'ambiente preso da forze gravitazionali e disgregatrici, originarie di dinamiche.

Si sente il respiro del limite, la smania di invadere la diga per controllare se veramente esiste.

Si avverte la tangibilità, si distingue una materia che circonda ma non si è sicuri di saperla riconoscere. Si può ruotare su se stessi, girare in tondo, capovolgerci, la situazione resta la stessa, non si capisce, non si individua, non si afferra.

Il vincolo resta quello.

Ma si può attraversare, si può vivere all'esterno, basta riconoscere che non è un fenomeno ottico, ma un sistema da dove si può uscire e trovarsi a osservarlo dal di fuori.

Uno scheletro costruito da linee di luce, luce che non ha funzione, non ha scopo, è sostanza pura, che segna un territorio, individua le traiettorie per delinearlo.

All'esterno si può lo stesso girare in tondo, e trovare visioni differenti, margini si assottigliano, sagome si sviluppano, deformazioni percettive scandiscono zone di nulla, lasciando all'immaginazione il proseguimento verso il limite estremo.

Un percorso interno-esterno si rigenera senza staccarsi mai dal ritmo, concede delle pause, per cambiare scelta, per fraintendere deliberatamente le condizioni favorevoli, per schivare il rigore. Un' impeto di lampi, vettori di energia fisica, ma decostruita: a volte sembra costruirsi in segmenti generatori di sezioni, delimitate dal soffuso, dall' intuizione, d'un tratto scompaiono e riappaiono distanti dal nostro pensiero precedente seguendo altre strade, suggerendo altri sentieri.

Fino alla plausibile apparizione bidimensionale, dove lo spazio assume la deformazione massima esaltandone la rarefazione.

I luminosistemi di Bernardini si sviluppano anche in simbiosi con l'acciaio, un'ossatura ferma le fibre. Istantanea, immobile, i fili si arrampicano accompagnando gli spigoli, arrotondando gli acuti. Qui l'habitat cambia si confonde nell'area che delimita, si fonde stagliandosi nell'ambiente, un fendente che non riempie né svuota ma vive e pulsa, si sistema, non vuole rivoluzionare nulla, vuole invece sorprendere per la costante reversibilità, nel saper aspettare la condizione giusta, nel saper scegliere la dinamica adatta a restare immobile. Anche in questo caso c'è un interno, un'anima di vuoto, non può contenere, se non se stessa, schizzando lungo i contorni verso l'esterno, per celebrare la purezza dell'apparire nitida.

Quando i luminosistemi si moltiplicano nel plexiglass, nodi si sciogliono in filamenti luminosi, si specchiano nella superficie fredda della materia trasparente.

Una scatola di bagliori, un habitat ancora differente: l'organismo senza vita è una simbologia del supremo, come atemporale sintesi del rigenerarsi. Glaciale, rivela meccanismi di assenza, scioglimento di sostanza, desiderio di non essere captata, urgenza di sopravvivere così invertebrata ma potente, un fascio di dinamica si sprigiona nel mancante. Sostegni di un luogo isolato, non ha interno, né esterno, ha e basta.

Gennaio 2005

SISTEMA DI LUCE

di Nadja Perilli

Carlo Bernardini è un artista che si divide tra ricerca scientifica e creazione, le sue opere sono organismi di fibre ottiche, materiali provenienti da un mondo tecnologico, che si avvalgono della possibilità di rivelarsi o scomparire.

Un sistema di luce, che prende consistenza in una condizione di buio, attraverso meccanismi metafisici. Lampi di materia che non illuminano, determinano un percorso preciso, risolto. Esso ci conduce verso altri sistemi i quali hanno origine nello stesso organismo e sono autonomi.

Al buio! Una materia di pura suggestione, luminescente eppure futile perché non può illuminare, sperimentale nella sua inutilità, creazione nella sua capacità di rischio, nella peculiarità di non esistere a lungo ma in un tempo breve, soltanto il tempo di un buio.

Alla luce! L'organismo rimane intricato da fili trasparenti che non si possono spegnere ma rimangono lì a sbarrarti la strada, a incuriosire il tuo sistema percettivo, fili che si percepiscono attraverso la tattilità e non si vedono più, una gabbia di percezione che si prende gioco di te perché c'è, è ingombrante nello spazio che occupa, vuota di qualsiasi

elemento.

I sistemi di Bernardini subiscono il fascino della metamorfosi come nel mito di Apollo e Dafne: una donna che al tocco di un Dio si trasforma in albero e le sue membra piano piano si diarmano in foglie nelle estremità del corpo. Le ossature impressionate dalla luce si illuminano: geometrie coerenti ma involucri di mistero dove la luminosità serve solo ad identificarle come fisico.

Il sistema Dafne toccato dalla luce Apollo acquista le sue sembianze, quelle che le concedono la possibilità di essere percepite con tutto il sistema sensoriale, estendendolo all' intenzione di analizzare il tangibile attraverso la vista o la vista attraverso il corporeo.

Gli organismi aprono a una lettura percettiva, una alterazione costante dell'uso sensoriale: la loro caratteristica è la capacità di essere materie scultoree e pittoriche nello stesso tempo, la dimensione viene negata o perlomeno viene esposta al gioco visivo-tattile di essere negata. Le linee individuate dalle fibre sia nelle installazioni, sia nelle sculto-pitto-installazioni sono nette e bidimensionali, tracciati di luce pittorica che si diramano creando involucri pluridimensionali dove si può entrare e venire accolti da un labirinto risolto, dove si conosce la strada, perché la tensione creativa dell'artista si mostra nel modo ambiguo di poter vedere scientificamente il lavoro e nello stesso tempo di non riuscire a vederlo mai.

Nelle installazioni ci si trova instabili nel cercare di arrivare alla stabilità, ci si perde ma ci si ritrova, solo però se si riesce a guardare con l'insieme dei sensi.

La necessità di plurisensorialità si avverte anche nelle sculto-pitto- installazioni costruite con fibre ottiche e acciaio o con fibre ottiche e plexiglass.

Queste opere comunicano sensazioni fredde, di fermo immagine, un'istantanea delle installazioni, un punto di vista diverso, un organismo autonomo generato dall'organismo installazione.

L'uso di materiali solidi come l'acciaio vicino alle fibre ottiche ci porta al momento in cui Dafne è già divenuta albero, l'opera ha assunto una nuova fisionomia si è autogenerata ed è diventata una nuova possibilità creativa. Le fibre in questo caso sono anche funzionali, addolciscono un sostegno e lo rendono leggero, filamentoso, l'acciaio perde la sua principale caratteristica e si scioglie interagendo con le fibre, nello stesso tempo le fibre si insinuano nell'acciaio e si irrigidiscono, non sembrano più fili di luce, raggi di forza, sostegni anch'essi: una materia entra nell'altra. Il sistema percettivo può catturare questi impulsi di mutamento e trovarsi dentro l'opera pur rimanendo sempre esterno ad essa.

Quando le fibre sono inserite nel plexiglass Dafne ritorna ad essere una donna, nuda ,indifesa. L'involucro trasparente contiene le fibre e le lascia libere di guardarsi dentro, il sistema percettivo viene coinvolto interamente in una spirale di possibilità sensoriali, il corpo intero viene risucchiato dalla sculto- installazione, riuscendo a penetrare fino in fondo la tensione dell'artista.

Il gioco non è più ambiguo è svelato, l'instabilità non emerge più dalla variabile vedere-non vedere ma dall'energia di riuscire a percepire troppo.

Febbraio 2003

STATI DI ILLUMINAZIONE

di Marco Meneguzzo

Per molti secoli la pittura è stata la metafora di una "finestra" su un mondo ulteriore, o semplicemente fantastico; all'interno della pittura, il colore è stato metafora della luce, con tutti i risvolti filosofici che questa implicava; poi, recentemente – con Georges Seurat – il colore non è stato più visto come qualcosa di metaforico, ma è stato considerato in sé: il colore non "sta" più per la luce, ma per sé, il colore/luce viene sostituito dal colore/colore, e l'arte comincia quel cammino di oggettualizzazione che necessariamente, per affermarsi, deve allontanare dalla scena il concetto stesso di metafora.

In questa rivoluzione, una vittima illustre è stata la luce, almeno sino a quando le sue prerogative metafisiche hanno ceduto il passo alle sue caratteristiche fisiche, sino a quando, cioè, non si cominciato a usare la luce in sé e per sé, esattamente come il colore/colore di Seurat. Per arrivare a questo punto, alla luce/luce, è stato imprensindibile

l'apporto della tecnologia moderna (per quanto, anche il pennello sia uno strumento tecnologico...), che da una cinquantina d'anni ha consentito di mettere in campo la luce in forme sempre più libere e più smaterializzate.

La fibra ottica e le superfici elettroluminescenti che Carlo Bernardini usa magistralmente nelle sue grandi installazioni sono esattamente questo: sono la presenza di un segno e contemporaneamente la sua virtualità, una presenza tanto più evidente quanto più invisibile è il suo supporto, e tanto più fisica quanto più è immateriale.

La luce, in questo caso, non rappresenta che se stessa, è uno strumento di scansione dello spazio e di visione e se – nonostante tutto – da questo uso e da questo mezzo alla fine ne uscisse un aspetto metaforico, esso non sarebbe che la metafora del disegno o, meglio, ne sarebbe la quintessenza. Se, infatti, il disegno è la traduzione più immediata dell'idea, la concretizzazione fisica, la più vicina al pensiero, di un concetto, ecco che un raggio luminoso, che per la sua natura si presume cangiante, inafferrabile e aereo (e poco importa qui se la fibra ottica, per quanto sottile, è comunque un filo solido...) costituisce l'immagine, se non proprio la metafora, dell'avvenuta "illuminazione", dell'idea che si è manifestata e che si vuole manifestare. Di più, questo concetto del disegno è esaltato dalla dimensione ambientale delle opere di Bernardini, perché la praticabilità dello spazio da parte dello spettatore consente di essere "dentro" il disegno, e di coglierne le variabili spaziali. Non è un caso, ad esempio, che l'artista costruisca all'interno dello spazio punti di vista differenti, che fanno percepire il campo di visione ora come bidimensionale, ora come tridimensionale, a seconda dello spostamento dello spettatore, che in questo modo si trova a vivere dentro l'opera, come se fosse passato "attraverso lo specchio" o, se si vuole, attraverso il vecchio foglio da disegno.

Ottobre 2004

LIGHT WORKS / SCULTURE DI LUCE

di Rachele Ferrario

Carlo Bernardini nasce pittore. Le sue tele agli esordi, più di dieci anni fa, sono superfici astratte attraversate da linee d'ombra sfumate e dissolte da una distorsione leggera della percezione visiva. I fondi grigio-cemento delle tele lasciano spazio ai coni luminosi del bianco e, più tardi - dopo una breve parentesi in cui tubi in acciaio fuoriescono dalla tela a formare ombre reali – alla particolare luminescenza del fosforo. Nei suoi lavori il confine tra superficie bidimensionale e tridimensionale, tra pittura e scultura ha sempre oscillato sul crinale della proiezione buia delle linee. Forte dell'esperienza astratta di Malevič (il cui *Quadrato nero* si rifà alla scenografia progettata nel 1913 per l'opera futurista intitolata *Vittoria sul sole*), di Mondrian e Albers, ma, soprattutto, dell'uso del neon di Lucio Fontana, dell'argentino Gyula Kosice, di Dan Flavin e Bruce Naumann, Bernardini ha guardato anche alle opere al laser di Maurizio Mochetti e ai tubi al fosforo di Gianni Colombo (del quale ha osservato la dimensione sospesa dello spazio, frutto di un calcolo calibrato tra forme geometriche, intervento meccanico-tecnologico e trasformazione dell'ambiente intorno all'installazione).

Carlo Bernardini oggi è tra i pochi artisti della generazione dei trentenni a prediligere la ricerca e la sperimentazione sulla luce in modo innovativo e tecnologicamente avanzato con l'utilizzo di fibre ottiche e superfici elettroluminescenti. È consapevole dell'importanza delle passate esperienze e supporta il proprio lavoro con testi teorici che assumono il valore di prova matematica: se alla teoria corrisponde la pratica, le opere saranno il risultato della suddivisione o moltiplicazione modulare di una forma nella realtà. Una simmetria che trova nella geometria e nello spazio la sintesi assoluta.

Per Bernardini è il triangolo la forma perfetta. Il triangolo si sdoppia in un romboide, che a sua volta si sdoppia in quattro triangoli secondo modelli intercambiabili all'infinito. Essi creano forme libere nello spazio e sospese nel tempo. Sono sculture di luce, in cui è il buio ad acquistare spessore al variare della dimensione della fibra ottica. Gli altri materiali utilizzati non possono che concorrere nel raggiungimento della unitarietà della visione.

Positivo/negativo, luce/ombra sono i poli entro cui si svolge la sua sperimentazione tecnologica. Più l'installazione luminosa è grande o si sviluppa in verticale, più energica sarà la forza del riflesso con cui la luce incide e si diffonde sulla superficie buia. Per questo le ultime opere di Bernardini rappresentano un punto di svolta. Oltre all'acciaio che costringeva i light works entro strutture ben definite, l'artista ha scelto la trasparenza del plexiglas per racchiudere e nello stesso tempo liberare le sculture di luce dal loro scheletro metallico. Il plexiglas gli ha offerto poi - casualmente - un riflesso morbido e sottile, implicito alla sua natura sintetica, ma che consente di operare sia sul piano della

trasparenza dello spazio che su quello della visione e di aumentare l'effetto di sospensione e leggerezza.

È una visione d'insieme più sicura e affinata nella scelta dei materiali e nell'utilizzo della tecnica, alla quale non sono estranei i soggiorni newyorkesi dell'artista, che ha subito il fascino dell'architettura razionale, verticale, luminosa e specchiante dello skyline metropolitano e ha concepito nuove sculture in cui la linearità accentua il movimento e la spinta verso l'alto e crea disegni luminosi nello spazio vuoto.

Già nella recente installazione di Bernardini alla Triennale, nell'ambito della mostra sulle *Città invisibili* di Italo Calvino, la dinamica ottico-percettiva tendeva ad evolversi verso l'alto, lasciando libertà ai vuoti e alle ombre. Ma grazie al ribaltamento dell'immagine e alla diffusione della luce con superfici elettroluminescenti e fibre ottiche di dimensioni maggiori, Bernardini ha dato all'effetto luminoso una maggiore consistenza fisica.

A differenza di altre installazioni in esterno in cui l'architettura del luogo interagiva in modo eccessivo con l'opera, in quest'occasione ha utilizzato tre moduli geometrici autonomi, collegati tra loro nella percezione di un ambiente luminoso unitario. Ha superato così i volumi "virtuali", eterei, di luce e ombra e si è concentrato sulla conoscenza dello spazio. "Si possono guardare anche alla luce – afferma l'artista – ma la percezione della superficie intorno ad esse resta invariata. Il buio era adatto alle sculture con fibre ottiche più piccole". Lo scarto millimetrico della fibra ottica di dimensioni più grandi modifica la proiezione luminosa e incide sulla visione dell'occhio che per ricevere stimoli non ha più bisogno del buio, ma della penombra.

"L'ombra e la luce, pur essendo incorporee sono visibili – scrive Bernardini nel suo testo teorico intitolato *Ipotesi per la Divisione dell'Unità visiva*. L'ombra è la proiezione buia delle cose, occupa l'altro lato di un corpo. Ne aumenta la percezione dell'esistenza, rimanendo comunque sfuggente, inafferrabile. L'altro lato si trova oltre il confine delle apparenze, come un ulteriore aspetto o dimensione, è la seconda condizione visiva propria di ciò che stiamo osservando".

Bernardini sa che la pittura nella storia dell'arte occidentale nasce "in negativo", quando l'uomo riesce a racchiudere con una linea l'ombra di un essere umano proiettata al suolo. L'ombra, ridotta alla bidimensionalità, allungata e irreale dipende dalla sua fonte di luce, è ingannevole, può cambiare o sparire da un momento all'altro. Nella penombra, invece, la luce si diffonde, attutisce l'impatto visivo e crea un'atmosfera di sospensione nel tempo e nello spazio. Così, seguendo il ritmo innovativo della tecnologia che avanza veloce ma per scarti minimi, tra sperimentazione e conoscenza tecnica e tecnologica Bernardini inventa uno spazio, un luogo e sculture di luce come "embrioni di possibilità infinite" dell'astrazione e della metafisica contemporanea.

Febbraio 2003

LINEA DI LUCE

di Vittoria Biasi

Numerosi documenti attestano il valore iniziatico - religioso e artistico - celebrativo della luce. I festeggiamenti dei misteri di Eleusi hanno nella luce l'elemento costitutivo fin nei preliminari particolarmente per il passaggio dal buio alla luce, inteso come il momento del 'cambiamento' determinato dall'illuminazione. Nelle case gentilizie romane i bracieri illuminanti con la luce del fuoco erano posti il più vicino possibile alla parete, che si tramutava in luogo di rifrazione e di sconfinamento.

I giochi Olimpionici si aprono all'insegna della tradizionale luce del fuoco, che diviene memoria e comunione.

In ogni simbologia, storica, religiosa o artistica, la luce sfugge ad una possibilità di definizione. Essa è il filo sottile, l'emozione primaria che congiunge e collega uomini e tempi. Nell'alternanza tra significato e significante, tra moto e livello passionale, la luce ha la sua 'traenza' nell'arché dell'anima, catturante e invisibile nel suo panismo bianco, come senso di origine che accomuna.

Fin dal suo apparire la luce artificiale è stata emula di quella naturale. In tal senso l'inaugurazione del semestre di Presidenza Italiana nel Parlamento Europeo si apre nella luce d'arte.

In uno scenario suggestivo, dalla concezione spaziale Michelangiotesca del Campidoglio in Roma alla sensibilità architettonica contemporanea delle Piazze del Parlamento di Bruxelles e di Strasburgo, Carlo Bernardini pone le

sculture “*Linea di luce*” che il 1° luglio si accenderanno in contemporanea creando la congiunzione poetica tra luoghi geograficamente distanti, come nelle carte astronomiche la linea bianca, raccordando stelle distanti, determina l’identità della costellazione.

La concezione di luce dell’artista deriva dalle ricerche sulle essenzialità linguistiche poste in dialogo con un tempo senza confine e oltre l’identità spaziale. Sull’eco delle poetiche percettive e monocrome sviluppate dagli anni ’50 e ’60, il linguaggio luministico di Bernardini si propone come riflessione all’interno dello spazio-movimento dei luoghi. Le sculture rappresentano una sfida tra la percezione e la verticalità, come estensione linguistica tra l’abisso e il sublime, tra la terra e il cielo verso cui l’opera è protesa. Le dimensioni scultoree per Roma sono di circa quattro metri, per Bruxelles e per Strasburgo di circa tre metri e cinquanta.

Lo spazio virtuale delle sculture è puntellato da bagliori luminosi, quasi punti di sosta del percorso della luce o di concentrazione emotiva dell’attraversamento del buio. L’esperienza della vibrazione luminosa come passaggio dall’oscurità alla luce si è tradotta in titolo delle opere “*Spazio permeabile*” e “*Divisione dell’unità visiva*”. Le sculture sono raggruppabili per denominazioni come in una gradualità percettiva dell’esperienza luministica.

Con grafie luminose, dal 1996, Bernardini traccia figure geometriche perfette, derivanti dal precedente rapporto con la pittura monocroma, dai procedimenti linguistici di velature, passaggi diafani di bianco su bianco, utilizzati al limite del visibile. Per giungere alla lettura dell’invisibile presente sulle superfici bianche la luce pretende un affinamento interiore, una capacità di seguire la libera circolazione sul piano. Fin dall’inizio l’artista ha transcritto il movimento luminoso delle superfici in linee predisposte alla funzione di circoscrivere e cogliere il senso di unità e di conquistare la propria autonomia divenendo scultura. Il passaggio dall’opera bidimensionale, con la ricerca della luce all’interno del bianco, alla ricerca di piani virtuali e alla dimensione scultorea della luce medesima, per Carlo Bernardini ha la centralità nella riflessione sulla linea di confine luce-buio.

La linea sottile della fibra ottica è il corpo e il teatro minimo dell’infinito. Essa attraversa lo spazio rivelando la plasticità dell’ombra sull’oscurità, la malleabilità del vuoto in cui scorre il fremito della luce.

La fibra ottica appare come una linea d’orizzonte su cui si compiono operazioni perenni, inclusive di una ‘scansione’ luminosa sintetica. Piccole superfici specchianti trasportano la luce dalla sorgente della fibra fino alle estreme possibilità visive: successione di rimandi, una storia narrata da avi e ripetuta ai figli così di seguito, una tradizione che rende il passato sempre presente.

E’ possibile distinguere due livelli di indagine nella costruzione dell’opera scultorea con una differente relazione di visibilità e luce: il sostegno (o strutture in acciaio) e la fibra ottica.

Il primo ha dimensioni e misure derivanti dalla relazione con la situazione spaziale, in cui si inserisce, e dall’estensione e spessore della fibra. Il design della struttura rammenta, in modo stilizzato, la rappresentazione del cosmo biblico sostenuto dalle colonne.

Il mondo concepito nelle descrizioni bibliche è gestito dalla luce maggiore e minore, dall’ombra e dall’oscurità.

Nel buio le strutture di supporto alle fibre ottiche si ‘riducono’ prevaricate dalla fascinazione delle linee di luce. Queste si incontrano nei vertici, generalmente tre per ogni immagine, creando volumi virtuali, mettendo in gioco lo scambio energetico, creando un’interazione elettromagnetica.

L’opera di luce lineare e geometrica di Carlo Bernardini delimita uno spazio autoreferenziale, verso cui convergono rapporti quantistici resi poesia della luce. L’aspetto tecnologico dell’opera è molto semplice e irrilevante: la tecnologia è lo strumento per tracciare la linea di congiunzione tra punti distanti e vedere scorrere tra loro le “*frisson de lumière*”.

Settembre 2003