

Il processo di riduzione dell'oggetto ai suoi minimi elementi di riferimento è andato delineandosi intorno alla metà degli anni Sessanta nella *Minimal Art*, costituendo una puntuale contestazione degli irruenti impeti lirici propri allo *Abstract Expressionism*. Si manifesta chiaramente la tendenza ad andare oltre il gesto dello *Action Painting*¹, che traccia sulla tela segni e colore per preferire sistemi, simmetrie all'intuizione casuale. Non metodi convenzionali artigianali, ma forme ripetute, seriali, anonime e impassibili, in contrasto con il *pathos* della pittura degli anni Cinquanta. Nella *Minimal Art* sono soprattutto aboliti i legami con la rappresentazione, con l'espressione. Nello *Action Painting* la tela si presenta come un campo aperto all'azione dell'artista, non come spazio sul quale riprodurre, analizzare o esprimere dati reali o immaginari. Ciò che accade sulla tela non ha più il valore di immagine, ma di un evento. In Ryman, se è necessario superare il processo del «*J'ai fait des gestes blancs parmi les solitudes*»² optando per la superficie del quadro in luogo di gesto e ambiente, non è più il caso di documentare l'attività del dipingere o di addentrarsi nei meandri di analisi spaziale e atmosferica cari a Pollock, Rothko, Barnett Newman. Si sublima l'immaginazione, ricreando la tela grezza in un tempo astratto, con una serie di pennellate impersonali. Ryman sceglie il bianco, un colore neutro. Il lavoro si impenna sulle proprietà intrinseche, sulle minime differenze del pigmento stesso, senza entrare in complesse composizioni con altri colori. L'immagine è dunque il colore, il procedimento, il modo, in definitiva, in cui il quadro viene eseguito. La grandezza, lo spessore, il tipo di pigmento formano un oggetto sensibile. Si tratta di un'esperienza visiva affatto particolare, lontana da

psicologismi e dal problema di ricondurre problemi di contesto a tecniche procedurali. La *Minimal Art* trova un precedente ideologico nel Costruttivismo sovietico; una reazione, questa, anche ai presupposti cubisti insiti nello *Abstract Expressionism*.

Il *Bianco su bianco* di Kasimir Malevich viene, a tratti, riscoperto e riconsiderato in forme e con caratteristiche diverse, da Rauschenberg Reinhardt, Corbett, Klein, Manzoni, Buren, Ryman. Sono, quelle di Malevich, esperienze significative per Ryman, nella quasi ossessiva concentrazione sull'uso del bianco per sottolineare le condizioni percettive piuttosto che non solo il colore in sé, rendendo in tal modo palese la fisicità del pigmento.

I quadri di Ryman costituiscono una *Präzisionssprache* che non sottolinea il nulla, dichiara anzi univocamente, seppur tacitamente, il suo essere.

La scelta che viene operata è in favore di una eliminazione radicale del colore, per concentrarsi invece sul bianco, la cui neutralità assume qui una intensità pari solo a quella della forma quadrata delle superfici dipinte. Vengono così identificate le qualità della pittura per se stesse. I quadri di Ryman, analizzati da presso nelle forme delle pennellate, nei grumi di colore, nei gradi di assorbimento del pigmento da parte del supporto impongono il loro connotato fisico più che non spaziale. Viene in tal modo superata la intima necessità del vuoto, tipica atmosfera anni Cinquanta. La luce e la gerarchia privata della città, il cosmo interno, la carta al muro, il *masking tape* testimoniano immagini senz'aria che paiono proporre la realtà della pittura-pittura. Ryman esplora le possibilità di vari tipi di supporto. Carta, direttamente attaccata al muro, che saggia una dimensione contingente, temporale. Cartone