

La Santa delle cause perse e dei casi impossibili Usi artistici dell'*ex-voto* in *L'ex-voto offert au sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* di Yves Klein e *I miracoli di Val Morel* di Dino Buzzati

Giovanni Galeano

Una parte degli studi recenti sull'*ex-voto* nasce da riflessioni sull'arte contemporanea. Al fine di approfondire le specificità di tale accostamento, è mio desiderio comparare due esempi di *ex-voto* d'autore pionieristici in questo senso, entrambi dedicati a Santa Rita da Cascia, nota come la santa delle cause perse e dei casi impossibili. Gli *ex-voto* in questione sono *L'ex-voto offert au Sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* di Yves Klein e *I miracoli di Val Morel* di Dino Buzzati.¹

Un *ex-voto* è un piccolo dono, un'immagine o un oggetto, dedicato al santo patrono. Solitamente, si fa per due ragioni: o come ringraziamento per una 'grazia' o un 'miracolo' ricevuto dal devoto in precedenza – un regalo che disobbliga, per parafrasare Mauss² –; oppure in funzione apotropaica, anche all'interno di un insieme di atti rituali più vasto per propiziare un intervento divino dello stesso santo a cui il dono è dedicato. Si accumulano nelle sale deposito in numero molto elevato e visto l'umile valore materiale di cui sono fatti e la religiosità finalistica – *do ut des* – che rivelano, sono considerati dai responsabili dei santuari degli oggetti quasi 'usa e getta', tanto che periodicamente vengono sostituiti, fusi e venduti come materie prime, o dispersi.

Approcci all'*ex-voto* artistico: Julius von Schlosser e Georges Didi-Huberman

Come naturale conseguenza dell'origine rituale dello strumento, del suo essere 'resto' di un miracolo e della sua natura di 'scarto' da parte dell'autorità religiosa, nella prima parte della mia ricerca individuerò gli strumenti più adatti all'analisi dell'*ex-voto* artistico all'interno di ricerche che hanno per oggetto d'indagine materiali umili, o di origine non prettamente artistica.

Esempio attinente alla correlazione fra *ex-voto* e riflessione estetica su materiali non artistici è il saggio *Storia del ritratto in cera* di Julius von Schlosser.³ In questo studio è rinvenibile un'analisi delle funzioni storiche e stilistiche dell'*ex-voto* nella

¹ Cfr. Y. Klein, *Ex-voto offert au sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia*, 1961, Santuario di Santa Rita da Cascia, che abbrevieremo in *Ex-voto* e cfr. D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori, 2012 [Garzanti, 1971], che abbrevieremo in *Val Morel*.

² Cfr. M. Mauss, *Del dono e, in particolare, dell'obbligo di ricambiare i regali*, in: idem, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, introduzione di M. Aime, traduzione di Franco Zannino, Torino, Einaudi, pp. 3-12.

³ Cfr. J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, edizione ampliata e annotata da Andrea Daninos, traduzione di Davide Tortorella, Milano, Officina Libraria, 2011.

trattazione più generale di un oggetto di ricerca – il ritratto in cera e la sua storia – che tematizza esplicitamente il discorso della storia dell'arte in rapporto ad oggetti non estetici.

Schlosser descrive sin dalla *Prefazione* la perifericità di quanto ha scelto come oggetto di studio nel panorama delle arti in cui è in rapporto, concentrandosi su oggetti appartenenti a un 'ramo artistico' ma non più presente nei luoghi adibiti alla fruizione esclusiva di quest'ultimo, bensì in luoghi 'che c'entrano poco con l'arte così come la intendiamo oggi': 'i baracconi da fiera, le botteghe dei sarti e dei barbieri'. L'oggetto estraneo, o non più riconosciuto in ambiente artistico, diventa così una soluzione per criticare ed affinare un intero metodo di analisi. L'obiettivo specifico è un certo discorso sull'arte che esalta questi rami artistici che fioriscono da oltre 'due millenni' e non un' 'espressione formalizzata e raffinata di una personalità mediante il dominio di una tecnica'. È chiaro che von Schlosser preferisca mezzi espressivi meno centrali, che sia critico verso l'autonomia del discorso formalistico e più interessato alla dinamicità, plasticità con cui certi oggetti culturali si adeguano alle contingenze temporali per non scomparire. Questo d'altronde è anche il significato popolare del termine 'survival':

Che un prodotto culturale antico sussista negli strati inferiori come "survival" di un processo vitale ormai logoro, è un fenomeno non insolito. Oggetti come la fionda, l'arco o i sonagli, che hanno origine nella dura lotta per la sopravvivenza dell'umanità preistorica, sono diventati nella nostra sfera culturale giochi per bambini. Gli antichi romanzi cavallereschi, un tempo letti nelle corti medioevali, oggi circolano solo fra le classi inferiori dei paesi germanici e latini, sotto forma di libricoli stampati su carta grossolana con copertine variopinte e chiassose che si vendono nelle bancarelle.⁴

Abbiamo rinvenuto fin qui le premesse programmatiche che hanno portato alla valorizzazione del ritratto in cera come oggetto scientifico e artistico. L'origine rituale dell'*ex-voto* non preclude quest'ultimo dalla trattazione artistica – esso viene descritto come un passaggio dell'evoluzione del ritratto in cera – ma, evidentemente, non avrà posizione centrale.

Nonostante ciò, in base alle informazioni di von Schlosser, è possibile eseguire un profilo di ciò che lo studioso intenda come *ex-voto* e così, di conseguenza, capire se quanto affermato sia applicabile o meno all'*ex-voto* artistico contemporaneo, alla sua identificazione o al suo riconoscimento. Più nello specifico, von Schlosser sistematizza il ruolo dell'oggetto votivo nell'evoluzione del ritratto in cera medievale, così il genere votivo da lui scelto – la ceroplastica votiva, un genere frequentissimo nel periodo storico trattato – risulta essere quello principalmente commentato ed illustrato; da una morfologia si ricava una filosofia dell'oggetto. Con ciò von Schlosser deduce dalla forma più o meno costante al di là della scansione temporale a cui il reperto fa riferimento una resistenza stilistica dell'oggetto allo scorrere del tempo, mentre invece dalla componente cera, grandemente plastica, una relazione necessaria fra oggetto prodotto e parte anatomica del devoto da salvare, o salvata tramite miracolo e apposita donazione.

Proprio dalle menzionate bancarelle di von Schlosser, e non da un museo archeologico, Georges Didi-Huberman studia l'*ex-voto*, e lo fa proprio a partire dalle ricerche di von Schlosser sulla *Storia del ritratto in cera*, 'fondamentale', tanto da indicarlo come modello e interlocutore privilegiato lungo tutto il suo approfondimento sul genere votivo.⁵ Didi-Huberman si concentrerà soprattutto su tre tesi dello storico

⁴ Cfr. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, cit., p. 2.

⁵ In ordine cronologico, cfr. G. Didi-Huberman, *La revenance d'une forme*, in *Phasmes. Essai sur l'apparition*, 1., Paris, Editions de Minuit, 1998, pp. 35-46 e idem, *Ex voto*, traduzione di R. Prezzo, Milano, Cortina Raffaello, 2007.

dell'arte della scuola viennese: la prima riguarda l'origine non artistica dell'*ex-voto*, la seconda concerne la costante delle forme votive di essere indifferenti ad una cronologia lineare – perciò di essere presenti come forme espressive parallele ma estranee alla storia dell'arte, senza mai incontrare quest'ultima ma procedendo nella medesima direzione –, infine, la terza tesi è di aver sottostimato l'importanza della cera per l'oggetto votivo. Ma soprattutto, ciò che sarà più importante è che, a partire da von Schlosser, Didi-Huberman svilupperà un metodo, uno specifico modo di fare storia dell'arte basato su oggetti che, per le ragioni più diverse, sono assenti o opachi nel campo di ricerca dello storico dell'arte e che sono proprio per questo interessanti, capaci di rispecchiare i limiti di una disciplina e di un metodo.

Phasmes, il titolo stesso della raccolta di saggi in cui troviamo il primo scritto di Didi-Huberman dedicato al genere votivo, tematizza, in un volume appositamente ideato – il titolo della prefazione è 'Revenance, apparition, disparate' – lo stato di liminarietà, perifericità e invisibilità di alcuni oggetti e forme che sfuggono ai normali metodi d'analisi e di osservazione dell'indagine storiografica applicata all'arte.⁶ Già dal nome, *Phasme* dal greco, *phasma*, che significa – ricorda Didi-Huberman – 'forme, apparition, vision, fantôme', la caratteristica di apparire e scomparire è protagonista.⁷ Procedendo ancora più nello specifico, in questa cornice 'da fantasmi' troviamo un genere che eccelle per la sua vocazione a trapassare la linearità che sottintende l'idea stessa di storia dell'arte. Questo genere si distingue per la sua 'revenance', come recita il titolo scelto da Didi-Huberman al suo primo studio sull'oggetto votivo, 'La revenance d'une forme'. *Revenance*, un neologismo, è costruito su *revenant*, participio presente del verbo *revenir*, 'ritornare' o 'rivenire'; ha la stessa radice di *rêve*, 'sogno', e significa, come *phasma*, spettro, spirito, o fantasma che torna a manifestarsi, bucando le insufficienti definizioni temporali al fine di interagire con i vivi nonostante il suo avvenuto decesso; più popolarmente, si dice di persona che si credeva morta ma che non lo è.⁸

I due approcci a confronto: da 'revival' a 'Nachleben'

Alcune evidenti similarità perciò esistono fra i due oggetti votivi concettualizzati da von Schlosser e Didi-Huberman: von Schlosser scrive degli *ex-voto* come di 'credenze primitive', Didi-Huberman li definisce particolari per la loro *revenance*. Eppure, se in von Schlosser l'*ex-voto* è semplicemente rinvenuto fra oggetti artistici sopravvissuti in mezzo a luoghi non artistici in un discorso sull'arte e suoi problemi, in Didi-Huberman abbiamo una tematizzazione maggiore delle specificità dell'oggetto votivo nel discorso dell'arte. È in critico di storia dell'arte che Didi-Huberman, in questi termini, interpreta in prima persona lo scorgere di quell'oggetto prima indefinibile, poi isolato e infine riconosciuto che è l'*ex-voto*:

Au milieu de ce marché en abyme – marché en miniature dans le marché réel de la place Navone – apparaît soudain une forme absolument étrange dans un tel contexte de saintes familles et de culte du nouveau-né. Forme étrange en soi, d'abord parce qu'elle semble un peu moins qu'une forme. Plutôt un tas. Une masse oblongue, indéfinissable, immobile et agitée à la fois, bizarrement contournée, vaguement pâteuse. De l'informe en miniature, pourrait-on dire: moins de cinq centimètres de hauteur. C'est fabriqué en terre cuite rosée, peint et verni d'un rouge plus soutenu. Cela semble d'extrême mauvais goût. Or, cette petite incongruité formelle, je la connais par cœur. Je la reconnais ici brusquement – au milieu de la foule

⁶ 'Les phasmes' in italiano sono 'i fasmidi', famiglia di insetti la cui principale arma di sopravvivenza è la mimetizzazione, il rendersi uguali e indifferenziabili, perciò invisibili, rispetto al proprio contesto (nasce da ciò anche il loro nome più popolare, 'insetto stecco' e 'insetto foglia').

⁷ Cfr. Didi-Huberman, *Revenance, apparaissant, disparate*, in: *Phasmes*, cit., p. 11.

⁸ Non esiste un sinonimo del termine italiano fantasma che a partire dall'etimo offra un indizio delle capacità del termine di ritornare nel mondo dei vivi.

affairee, tendue vers l'Épiphanie qui approche – avec la sensation souveraine du *Nachleben*, de la revenance, du déplacement, de l'anacronismo. C'est en effet *d'ailleurs* et *d'autrefois* que je connais cette forme (sans pour autant m'être jamais senti en familiarité avec elle).⁹

In un testo dedicato alla fantasmaticità di certe forme d'arte, all'interno di una raccolta – *Essais sur l'apparition* – dedicata ai problemi della storia dell'arte con certe forme che le sono evanescenti, e riconosciuto in un mercato, l'*ex-voto* è il genere campione, più invisibile degli invisibili. Così, in sintesi, l'*ex-voto* di Didi-Huberman, oltre ad essere un oggetto grandemente capace di problematizzare la storia dell'arte, è anche un oggetto fuori dal tempo, un anacronismo, un qualcosa che poiché ritorna sempre uguale a se stesso, sembra al di fuori della stessa storia di cui fa parte, poiché ne ignora le leggi di diacronia e sviluppo.

L'informe di Krauss

Il termine *Nachleben* è specifico di quanto finora detto; indica 'la "survivance" des formes ou "formules" visuelles'.¹⁰ Ma contemporaneamente svolge un'altra funzione: estetizza quanto era antropologico. Il termine usato da von Schlosser era 'revival', di origine antropologica – infatti il ritratto in cera era ritratto nello stesso insieme di archi e fionde –, Didi-Huberman, tramite il *Nachleben* di Aby Warburg, traduce l'affine campo d'indagine dall'antropologia all'estetica, ridefinendo onomasticamente come oggetti d'arte quegli oggetti estranei al mondo dell'arte.¹¹ Infatti, subito dopo, Didi-Huberman indica l'*ex-voto viscérale* in terra cotta alto cinque centimetri come campione di 'informe en miniature', dove 'informe' non è solo un sostantivo, ma una categoria precisa della storia dell'arte contemporanea: fa riferimento a *L'informe. Mode d'emploi* di Rosalind Krauss, la mostra curata dalla studiosa statunitense insieme a Yve-Alain Bois a Parigi quasi contemporanea alla scrittura di *La revenance d'une forme*.¹² Perciò, Didi-Huberman non solo estetizza tramite l'illustrazione un *ex-voto* in terra cotta con il termine warburghiano di *Nachleben*, ma già immagina una determinata categoria estetica con cui poter capire, mettere in mostra, e più generalmente usare a fini artistici l'*ex-voto*.¹³ Eppure, malgrado l'estetizzazione da 'revival' a *Nachleben* dell'*ex-voto* e nonostante l'equivalenza fra *ex-voto* e 'informe en miniature' – d'altronde parzialmente assimilabili vista la comune natura di scarto che condividono – l'*ex-voto* mantiene la sua estraneità rispetto a qualsiasi esperienza artistica. Non per qualità sue, ma per insufficienza concettuale dell'unica cornice discorsiva possibile, ovvero, secondo Didi-Huberman, l'informe. In conclusione, l'oggetto votivo chiama in causa le arti estetiche convenzionali, ma rifuggendo qualsiasi sistematizzazione storico-estetica. L'unica regola che concepisce nella narrazione lineare delle arti è il non rispettare la narrazione lineare delle arti. L'*ex-voto* artistico perciò è concepibile ma non è attuabile; neppure partendo da una tradizione artistica che, come spesso l'*ex-voto*, interpreta e valorizza rifiuti, resti industriali, scarti e oggetti presi da discariche, né tantomeno da oggetti comuni che

⁹ Cfr. Didi-Huberman, *La revenance d'une forme*, cit., pp. 40-1.

¹⁰ *Ivi*, p. 39.

¹¹ Come indicato da Daninos in von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, cit., p. 2, nota 2, la fonte antropologica è E. B. Tylor, *Primitive culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, I-II, London, J. Murray, 1871.

¹² Cfr. Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, trad. di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2003 [Urzone, 1997].

¹³ D'altronde, anche Krauss definisce esplicitamente il proprio concetto di 'informe' sulle ricerche di Didi-Huberman, nello specifico Krauss si riferisce a G. Didi-Huberman, *La rassemblement informe. Le gai savoir selon Georges Batailles*, Macula, Paris 1995. Per una visione filosofica dei due 'informi', cfr. A. D'Ammando, M. Spadone, *Lecture dell'informe. Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman*, Roma, Lithos, 2014.

divergono da oggetti artistici in nient'altro che in un movimento, un'operazione, che ne cambia il valore d'uso, risemiotizzando l'oggetto stesso.

Fuori cornice

Questo scacco, però, dovette rimanere ben impresso a Didi-Huberman che in *Ex voto*, monografia sull'oggetto votivo, qualifica più volte l'*ex-voto* come informe e, inoltre, dettaglio più importante, mette in rilievo la natura operatoria, performativa, di quest'oggetto, che può o non può diventare oggetto artistico a seconda di modalità molto precise. Sia all'informe di Krauss che alle ricerche di Didi-Huberman, reagiscono gli autori di *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*,¹⁴ che, infatti, si riferiscono all'opera di Didi-Huberman come ad un'occasione mancata.¹⁵

È utile specificare che, pur partendo da una prospettiva metodologica con alcune affinità, l'obiettivo di *Fuori cornice* è completamente diverso dall'obiettivo di Didi-Huberman. Se Didi-Huberman problematizza l'oggetto votivo tramite l'oggetto canonico della storia dell'arte, tanto che si potrebbe dire anche il contrario, ovvero che Didi-Huberman problematizza l'oggetto artistico canonico tramite l'oggetto votivo; in *Fuori cornice* si tratta di trovare le uguaglianze fra pratica artistica contemporanea e pratica votiva contemporanea. È in questo senso che va interpretato il sottotitolo di 'arte oltre l'arte': si tratta di fare arte a partire da un elenco di espressioni artistiche non riconosciute, perché esterne, rivendicate da pratiche discorsive estranee al discorso artistico.

Per *Fuori cornice* non si tratta però di trovare una cornice teorica in cui comprendere l'oggetto *ex-voto*, ma è la stessa natura sociale del discorso artistico a 'incorniciare', per riprendere il titolo, a rendere visibile, l'oggetto culturale. Senza conflitto d'appartenenza, senza dibattito pubblico circa il riconoscimento artistico o meno di un oggetto culturale non vi è arte. L'*ex-voto* è preso a modello di ciò, esattamente al limite, oggetto di frontiera di più pratiche di riconoscimento. Fare di questo oggetto multidisciplinare – perché antropologico, in quanto indice di un'idea esclusiva e unica di sacro; perché storico, in quanto indice di un racconto storico specifico e singolare; perché cattolico, in quanto indice di un percorso di fede; perché più largamente devozionale, in quanto rinvenibile, tramite le sue differenti forme, in parti del globo molto distanti e diverse fra loro – un oggetto estetico, cioè un oggetto in grado di nobilitare chi lo osserva raccontandogli una storia, è la tesi dei due studiosi.

A questo scopo, per meglio esemplificare quando e come l'*ex-voto* può essere un oggetto d'arte contemporanea d'avanguardia e sperimentale, gli studiosi forniscono una lista di quattro errori comuni nello studio sugli *ex-voto* e delle "prove", degli *ex-voto* accludibili nel vasto insieme dell'arte contemporanea. Due dei tre esempi artistici che riprendono sono i medesimi dai noi scelti dedicati a Santa Rita da Cascia e proprio sullo sfondo di questi esempi gli autori segnalano i fraintendimenti alimentati da quell'insieme di pratiche discorsive e sociali che ostacolerebbero una corretta valorizzazione estetica dell'*ex voto*. Secondo Dal Lago e Giordano, il principale responsabile nel campo della storia dell'arte di un'ingenerosa interpretazione dell'*ex-voto* è Didi-Huberman.

Ridimensionare *Fuori cornice*

Tramite una comparazione delle ricerche tale giudizio va riesaminato. Infatti, la rappresentazione del dibattito sociale sull'accREDITAMENTO artistico dell'*ex-voto*, e soprattutto la parte che in questo vi gioca la storia dell'arte, e Didi-Huberman in particolare, risulta alquanto sommaria.

¹⁴ Cfr. A. Dal Lago, S. Giordano, *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Torino, Einaudi, 2008.

¹⁵ *Ivi*, p. 37.

Dal Lago e Giordano hanno ben presente quanto esposto da Didi-Huberman e alcune delle incomprensioni ricreate nel testo fra le due prospettive possiedono similarità. Ad esempio la divisione concettuale fra uno stereotipo e un oggetto incapace di innovarsi sembra essere strumentale – i due concetti non sono poi così distanti –, e così le ‘cornici da cambiare’ per scoprire l’artisticità dell’*ex-voto* sarebbero due, la ‘*volgarità organica*’ e l’incapacità di evolversi.

Anche quanto esposto in *Fuori cornice* a proposito di ‘volgarità organica’ merita un chiarimento. Per gli autori di *Fuori cornice*, la volgarità di Didi-Huberman è un’esclusione esplicita dell’*ex-voto* dalla storia dell’arte. Non importa che Didi-Huberman abbia testato la categoria dell’informe su di un *ex-voto*; non importa neppure che sia stato proprio tramite quella categoria che Didi-Huberman abbia fatto dialogare *ex-voto* e storia dell’arte: per gli autori di *Fuori cornice*, quell’epiteto di volgare ha necessariamente un giudizio di valore, e quel giudizio di valore è negativo. Così i due studiosi ricorrono alla vasta tradizione estetica novecentesca che ha sgretolato categorie binarie come quelle di volgare/elegante, consentito/blasfemo, ammissibile/inammissibile, infine imputano questo giudizio severo agli *ex-voto* anatomici di cui Didi-Huberman fa mostra.

D’altra parte però è vero che Didi-Huberman spesso prende gli *ex-voto* anatomici ad esempio, ma non per la forma, bensì per la materia. Il termine organico è riferito quasi esclusivamente alla cera. Ora, la cera è in rapporto specifico con l’*ex-voto* perché a causa della sua plasticità è perfettamente capace di rappresentare i sintomi che l’*ex-voto* è incaricato di raffigurare e guarire. Inoltre, dettaglio che non ha niente a che fare con gli *ex-voto* anatomici colpevoli di volgarità secondo gli autori di *Fuori cornice*, la cera è fatta dalle api ed è in quanto tale che ha una natura organica. La cera per Didi-Huberman è in grado di trasfigurarsi come ‘materiale del desiderio’ e così dare quel ‘supplemento di carne’ che rende la materia cera tanto particolare per la tradizione votiva.¹⁶ In breve, di volgare, soprattutto nel senso dispregiativo con cui gli autori di *Fuori cornice* intendono il termine, per Didi-Huberman nell’*ex-voto* non c’è nulla.

Infine, quando Dal Lago e Giordano rimproverano a Didi-Huberman l’eccessivo concentrarsi sull’incapacità di evolversi dell’*ex-voto*, trascurano un punto dirimente. Anche Didi-Huberman tematizza l’isomorfismo cronologico dell’*ex-voto* teorizzato da Schlosser, pur conservando il rapporto tra *Nachleben* ed *ex-voto*, ma lo fa distanziandosene:

Idee o, meglio, ‘rappresentazioni molto primitive’? In realtà qui non ci ritroviamo nel segreto delle “rappresentazioni molto primitive”, siano pure quelle che agiscono nella nostra stessa attualità. Siamo piuttosto di fronte a rappresentazioni reificate o, più esattamente, a *oggetti costituiti psichicamente* dal legame votivo.¹⁷

È poi chiaro che quando Didi-Huberman fa riferimento all’organicità non pensa all’*ex-voto* anatomico:

Ciò che si depone nei santuari per gratitudine votiva è sempre un oggetto che è stato toccato da un evento supremo, da un sintomo: disgrazia subita o conversione della disgrazia subita in miracolo, della malattia in guarigione ecc. In breve, è quasi sempre un oggetto-reliquia, un *resto di prove organiche elaborate psichicamente* [...] oppure sono oggetti che, in quanto donati, sono già connotati psichicamente, nel senso che il donatore indica, “votandoli”, che *ci tiene*, che è tenuto da essi: vestiti, prodotti agricoli, pane o dolci confezionati per l’occasione,

¹⁶ Cfr. Didi-Huberman, *Ex voto*, cit., p. 43.

¹⁷ *Ivi*, pp. 25-26. Il virgolettato è tratto da von Schlosser, cfr. von Schlosser, *Storia del ritratto*, cit., p. 78. Nella traduzione italiana di von Schlosser, al termine ‘rappresentazione’, dall’originale ‘*Vorstellung*’, è preferibile il termine ‘credenza’.

animali vivi, oggetti preziosi, monete, parti di corpo (come i capelli), fino ai bambini di cui si faceva l'oblazione nel Medioevo, "donandoli" alla Chiesa.¹⁸

Inoltre è macroscopico un dato: l'*ex-voto* di cera è certo centrale, ma soprattutto lo è un fattore invisibile, concettuale, psichico, costitutivo dell'*ex-voto*: il rapporto tra donatore e oggetto donato. Infatti niente differisce un oggetto comune da un oggetto 'votato' se non la volontà e la scelta di votarlo, che, come l'operazione informale, cambia il senso generale dell'oggetto.

Dato ciò, scoperta la natura concettuale dell'*ex-voto*, la fenomenologica uguaglianza fra un *ex-voto* e un oggetto, per intravedere delle potenzialità artistiche nell'oggetto votivo è sufficiente fare dell'*ex-voto* un momento performativo prima della scoperta del performativo, ovvero paragonare il *ready made* – la scelta di fare arte con oggetti di consumo – alla scelta di trasformare un oggetto quotidiano in un oggetto estetico di pubblico dominio. Per questo Dal Lago e Giordano prendono a modello teorico il Marcel Duchamp performativo per chiarire quale oggetto votivo può essere adatto alle attenzioni dell'avanguardia artistica sperimentale internazionale.¹⁹ Così, la performance – l'uso di un oggetto per un fine diverso da quello a lui convenzionale – diventa paradigma delle possibilità estetiche dell'oggetto votivo. Le stampe, riprendendo l'esempio di Didi-Huberman, raccontano una storia, sono i segni pratici, visibili questi sì, di una ferita, ma anche di un intero percorso che ha portato quel determinato oggetto ad essere il simbolo di un miracolo; solo perdendo il loro valore d'uso originale e acquistandone un altro tramite un nuovo contesto l'oggetto cambia e diventa portatore di una storia. La scelta di collocarlo in un nuovo contesto ne cambia il valore d'uso, e cambiandone il valore d'uso ne cambia il senso. La freccia collocata in un santuario diventerà indice di una ferita che si è 'miracolosamente' rimarginata così come l'orinatoio rinominato ruotato e collocato in un museo diventa una fontana. Così proprio dal cambiamento di contesto d'uso nasce la valorizzazione performativa dell'*ex-voto*.

Gli *ex-voto* di Klein e di Buzzati

Per illustrare questi comuni elementi concettuali fra arte contemporanea ed *ex-voto*, i due studiosi ricorrono agli esempi che sono al centro del nostro confronto, *L'ex-voto offert au Sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* di Yves Klein e *I miracoli di Val Morel* di Dino Buzzati. È opportuno precisare inoltre che nella trattazione di *Fuori cornice* le esemplificazioni d'autore hanno più che un valore espositivo, servono a completare una teoria. Gli esempi di Klein e di Buzzati, e in aggiunta gli *ex-voto* di Frida Kahlo,²⁰ hanno anche la funzione scientifica e didattica di distinguere l'*ex-voto* sperimentale dall'*ex-voto* strumentale. Laddove per *ex-voto* sperimentale s'intende quello più utile all'arte contemporanea, l'esempio che può racchiudere più sorprese e che interpreta più tecniche dell'avanguardia artistica del Novecento, mentre per *ex-voto* strumentale si intende le interpretazioni più povere più limitate al ruolo canonico dell'arte e dell'artista affermatosi fino al presente.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Marcel Duchamp [1886-1968] fu infatti il primo artista a distinguersi agli occhi del pubblico come creatore di opere d'arte composte con oggetti comuni. Gli esempi più famosi sono *Roue de bicyclette* (1913), *Porte-bouteilles* (1914) e *Fontaine* (1917). Sull'ambiguità di questo tipo di operazioni artistiche, vedi O. Paz, *Apparenza nuda*, Abscondita, Milano 2000, p. 32, citato in Dal Lago, Giordano, *Fuori Cornice*, cit., pp. 25-26.

²⁰ Maria A. Castro-Sethness mette in relazione i *retablos* – *ex-voto* pittorici tipici della tradizione votiva messicana – di Frida Kahlo [1907-1954] all'incidente stradale di cui fu vittima il 17 settembre 1925. La pittrice dedicò un *ex-voto* allo scontro per cui rischiò la vita. Nel dipinto votivo ringrazia la *Virgen de los Dolores*, la cui ricorrenza cade il 15 settembre. Cfr. M. A. Castro-Sethness, 'Frida Kahlo's Spiritual World: The Influence of Mexican Retablo and Ex-voto Paintings on Her Art', in: *Woman's Art Journal*, 25, 2 (2004-2005), pp. 21-24.

Viene giudicato negativamente il comportamento di Dino Buzzati per i *Val Morel*. Per Dal Lago e Giordano Buzzati rappresenta 'l'esercizio di stile', la 'simulazione',²¹ il grado zero dell'uso sperimentale e artistico contemporaneo dell'*ex-voto*. Non solo si firma, accreditando così sotto il suo nome una tradizione pittorica che aveva sempre rifiutato di rivendicare il benché minimo diritto d'autore, ma dileggia la sacralità delle storie di miracolo, ritraendo scenari improbabili e inopportuni. 'Sono esempi limite della natura concettuale degli *ex-voto*, ridotti a repertorio inconsapevole al quale si può attingere impunemente'.²²

Soltanto Yves Klein rappresenta l'*ex-voto* avanguardista per eccellenza.²³ L'*ex-voto offert au sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* risponde esattamente ai tre requisiti di Dal Lago e Giordano. L'*ex-voto* di Klein infatti non è firmato, ma è stato consegnato in segreto, e solo per caso è stato ritrovato e identificato; l'*ex-voto* di Klein è genuino, spontaneo, racconta una storia di miracoli e di salvezza – la sua – ed è dedicato alla madonna, perché l'autore è sinceramente devoto a Santa Rita da Cascia; inoltre l'*ex-voto* è in un santuario, istituto che nella trattazione generale di Dal Lago e Giordano è esaltato molto più del museo, in quanto, secondo gli autori, rispetto a quest'ultimo è maggiormente partecipativo e collettivo.²⁴

Prima di puntare l'attenzione sulle similitudini e le eterogeneità fra le due opere, rilevo un'incongruità. Se è la performance il paradigma chiave per capire la natura avanguardista e sperimentale dell'*ex-voto* odierno, perché la palma di *ex-voto* d'autore più innovativo è andata ad un *ex-voto* che si trova esattamente nel suo posto convenzionale, ovvero il santuario? Nello specifico gli *ex-voto* di Klein e Buzzati divergono: per numero, quello di Klein è una singolarità, quello di Buzzati è una pluralità; per tipo, quello di Klein è un oggetto, con una preghiera, quelli di Buzzati sono dipinti, accompagnati da una didascalia; per destinatario, quello di Klein è stato consegnato in un santuario, quello di Buzzati in una galleria.²⁵

Yves Klein portò diverse offerte votive a Santa Rita da Cascia, era molto devoto. La zia con cui era cresciuto, scrive Pierre Restany, amico e critico dell'artista francese, l'aveva posto sotto la sua protezione. Perciò, in momenti particolari, Yves *le monochrome* andava a rivolgersi alla Santa portando con sé un dono. L'oggetto di cui parliamo è considerato l'unico *ex-voto* perché è l'unico 'singolare', l'unico oggetto creato appositamente per Santa Rita da Cascia; gli altri doni votivi sono dipinti monocromi portati in omaggio, dediche e cataloghi di mostre.

L'*ex-voto* di Klein consiste un parallelepipedo di plastica trasparente, dalle dimensioni di 30 x 40 cm, divisa in tre settori, alto, mediano, basso. Nella parte alta sono riposti tre pigmenti, *monopink*, International Klein Blue, *monogold*, esattamente gli stessi usati da Klein nella mostra di Krefeld. Nella parte mediana è riposta la

²¹ Cfr. Dal Lago, Giordano, *Fuori Cornice*, cit., p. 17.

²² *Ivi*, p. 62.

²³ Creatore dell'IKB, *International Klein Blue*, una specifica tonalità di blu che porta il suo nome, Klein era solito visitare il santuario di Cascia a cui donò anche oggetti e opere. Ad esempio, quando nel febbraio 1961 donò l'*ex-voto* oggetto di questo studio, Klein offrì anche il catalogo della mostra che l'artista aveva appena finito di inaugurare nella città di Krefeld, *Monochrome und Feuer*, con una dedica. Cfr. B. Corà, G. Perlein (a cura di), *Yves Klein. La Vita, la vita stessa che è l'arte assoluta*, 28 aprile-4 settembre 2000, Musée d'art moderne et contemporain de Nice, 23 settembre-10 gennaio 2001, Museo Pecci, Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2000, p. XIV.

²⁴ Gli studiosi mancano di rilevare che così come i curatori delle mostre scelgono cosa può e non può essere esposto, così fanno i direttori delle sale *ex-voto* dei santuari.

²⁵ La Naviglio-Venezia, per la cui inaugurazione aveva dipinto i *Val Morel*. Cfr. L. Viganò, *Postfazione. Dino Buzzati e il dono della vita*, in D. Buzzati, *Val Morel*, cit., pp. 93-110, in dettaglio pp. 94-95.

preghiera, piegata a fisarmonica.²⁶ Nella parte più bassa sono posti, su di un letto di IKB, tre piccoli lingotti d'oro. È l'oro proveniente dalle prime quattro *Zone*: sono parte di una precedente opera di Klein non ancora conclusa. La preghiera contenuta nell'*Ex-voto* ce ne spiega l'origine.

Trattasi di una parte della *Zone de sensibilité picturale immatérielle*, appunto, la 'sensibilità pittorica immateriale' di Klein, una delle opere dell'artista. Le *zones* erano di dimensioni diverse, a ogni dimensione corrispondeva una quantità d'oro, quest'oro era il prezzo della 'zona'. Per documentare lo scambio, oltre a un testimone, Klein rilasciava una ricevuta. Avuti l'artista l'oro e il cliente la ricevuta, l'artista disperdeva l'oro in ambiente aperto, il cliente bruciava la ricevuta. Solo allora l'opera diveniva completa.²⁷ Naturalmente, non tutti accettarono questo spettacolo pagato in oro e non resistettero alla tentazione di conservare la ricevuta, così le prime quattro ricevute non furono bruciate. Klein in quel caso, buttava via nella Senna solo una metà dell'oro a lui trasferito, riservandosi l'altra metà a titolo temporaneo. L'oro di chi non volle credere al trasferimento delle *Zone di sensibilità pittorica* – forse anche loro un po' 'causa persa' – venne rifiuto nei lingotti custoditi nell'*Ex-voto*.

Iconograficamente, l'*Ex-voto* è diffuso principalmente con la sola immagine dall'alto, perciò la complessa volumetria della scatola non è intuibile. Ha particolare circolazione una foto di David Bordes scattata nel 1999 in cui l'*ex-voto* è sulle ginocchia di suor Andreina, seduta su una sedia spalle al muro. I tre elementi, l'*Ex-voto*, la suora e le pareti della camera, in rapporto fra loro, offrono un'idea delle dimensioni, delle proporzioni e dell'artigianalità dell'opera.

Buzzati inizierà a dipingere i suoi *ex-voto* nell'estate del 1970. L'occasione nasce dalla commissione del gallerista Renato Cardazzo, amico di Dino Buzzati. L'incarico riguarda l'inaugurazione della galleria Naviglio di Venezia, il 3 settembre 1970. Dai risvolti di copertina dell'edizione Garzanti del 1972 abbiamo la descrizione dell'incarico fatta di suo pugno.

A due passi dalla Fenice, Cardazzo ha comprato una piccola graziosissima casa antica, l'ha completamente svuotata e ne ha fatto una specie di torre, quattro vani, uno sopra l'altro: che costituiscono la Galleria. Lui pensava a una storia che cominciasse al pianterreno e che si sviluppasse per le scale e poi al primo piano, al secondo ed eventualmente al terzo. Ci sarebbero voluti più di trenta quadri. E non era facile inventare una storia con un capo e una coda, da tradurre in una trentina di immagini. Stavo per rinunciare, quando mi è venuta l'idea di un piccolo santuario di montagna dispensatore di grazie; e dei relativi miracoli che si potevano appunto raccontare in altrettanti *ex-voto*. Santuario che non esisteva, ma che in fondo poteva anche esistere; miracoli mai avvenuti ma che mi offrivano l'occasione di presentare le situazioni, i personaggi e gli ambienti che a me vanno più a genio.

La mostra si intitolerà *Miracoli inediti di una santa* e il catalogo riporterà ventisei dei trentaquattro dipinti esposti. A un anno dall'esposizione – con il riutilizzo dei trentaquattro quadri esposti, l'aggiunta di altri cinque dipinti votivi, di didascalie e di un racconto con funzione proemiale²⁸ – nasceranno *I miracoli di Val Morel*.

Sia le didascalie che i dipinti sono elementi complessi. *Storie dipinte* di Roberta Coglitore, ad esempio, mette in risalto come la didascalia faccia intervenire, tramite

²⁶ Il testo completo e tradotto della preghiera è consultabile sul sito web *NouveauRealisme.weebly.com*, frutto 'della completa revisione e trascrizione' della tesi di laurea in Storia dell'arte di Tino Bonanomi, al cui progetto ha collaborato anche Restany. T. Bonanomi, *Nouveau Réalisme*, <http://nouveaurealisme.weebly.com/> (26 maggio 2018).

²⁷ Dino Buzzati è stato il primo a completare il rito, cfr. R. Coglitore, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, edizioni di passaggio, 2012, p. 125.

²⁸ Nell'introduzione, intitolata *La spiegazione*, Buzzati ci racconta come il suo personaggio autofinzionale abbia trovato questi *ex-voto* in un'edicola di campagna e, reputandole curiose, abbia poi deciso renderle pubbliche. Cfr. D. Buzzati, *La spiegazione*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 7-12.

i diversi registri da cui è composta – cronachistico, scientifico, letterario, ma non solo – elementi ironici e metadiscorsivi nella lettura del dipinto.²⁹ Questi intervengono nella lettura del quadro a volte confermando la storia narrata dal quadro, a volte negandola, parzialmente o integralmente. Il risultato complessivo è la mescolanza continua di vero e verosimile, che spiazza i medesimi orizzonti d’attesa appena costruiti nell’esperienza del lettore.³⁰ Sia indicativa la prima tavola, *Il colombre*.³¹ Secondo un procedimento tipico della letteratura fantastica,³² sono molti i registri che intervengono in queste righe: il registro artistico – è diverso o uguale alla Balena Bianca? –, quello letterario – ma cos’è la Balena Bianca? –, quello scientifico – esistono degli studiosi del Colombre? –, quello teologico – Santa Rita da Cascia ha devoti in Romania? – ed ognuno di questi registri modifica la lettura complessiva di tutto l’*ex-voto*, agendo come modalità d’uso, perciò di lettura, del dipinto. La didascalia, invece di spiegare, quale è la sua funzione canonica, confonde e moltiplica quanto il quadro ci suggerisce, a sua volta creando sempre un nuovo quadro, a seconda di quale registro il lettore propenda. Procedendo con un esempio, la didascalia, periodo per periodo, informa il lettore della disuguaglianza fra il Colombre e la Balena Bianca. Il lettore, a sua volta, cosa deduce da tale insistenza? Che centrale nella tesi del compilatore della didascalia, che sembra difendere a spada tratta il pittore dell’*ex-voto* – ‘checché ne dicano certe ristrette cerchie di studiosi’ – a costo di inimicarsi qualche lettore che sembra avere bene in mente, addossandosi a sua volta il rischio di sembrare poco attendibile – tanta è la foga con cui porta avanti le sue tesi –, è l’originalità, il non statuto di copia del Colombre. Al di là di quanto può sembrare buffa o infida tale posizione – buffa perché il lettore non ha mai pensato che una figura pittorica potesse essere uguale ad una figura letteraria, infida perché pur non avendo mai pensato a ciò è esattamente ad un lettore diffidente che il compilatore didascalico si rivolge, perciò, anche se non esiste, lo crea, autoposizionandosi nel luogo del ‘credibile’, contro colui che non dà ‘credibilità’ –, il tema centrale è la contraffazione, tema cocente in arte negli anni Sessanta. *Il colombre*, perciò, riflesso sotto questo registro, si rileva essere un’occasione di dibattito sulla fine del concetto di autorialità, in un universo artistico in cui l’arte si fa, ad esempio, tramite la performance, o il riuso a fine artistico di materiale che serve ad altro (Duchamp), magari pubblicitario (Warhol), o vignettistico (Lichtenstein) e in cui l’arte non è più pittura, ma qualcos’altro. L’esistenza del *Colombre* è senza dubbio ‘autonoma’, citando alla lettera la didascalia, ma di che tipo di esistenza si tratti è un problema non da poco. Potremmo approfondire un altro percorso, un altro registro, e vedremo *Il Colombre* riflettere altre problematiche in maniera altrettanto energica.

I dipinti posseggono molte delle proposte iconografiche care a Buzzati, dalla metafisica alla pop art, da cui riprende la scelta di materiale pittorico proveniente dal mondo della pubblicità o dai fumetti. Due casi possono essere rappresentativi di questa ricerca autoriale di immagini provenienti da repertori meno comuni alla storia dell’arte: l’*ex-voto* de *La bottiglia*,³³ la cui forma grafica, come notato, proviene da

²⁹ Cfr. R. Coglitore, *Storie dipinte*, cit., p. 122.

³⁰ *Ivi*, p. 138.

³¹ Cfr. Buzzati, *Il colombre*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 14-5 e M. Perale, ‘Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del “Colombre”’, in: *Studi buzzatiani*, 9 (2004), pp. 30-41.

³² Cfr. M.-H. Caspar, ‘Lecture della novella il “Colombre” di Dino Buzzati’, in: *Agorà*, 26-27 (1982), pp. 29-45, cfr. S. Lazzarin, *L’ombre et la forme. Du fantastique italien au XXème siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, p. 36. Sia Lazzarin che Coglitore infatti si rivolgono ai noti studi di Genette per chiarire le caratteristiche intertestuali e ipertestuali presenti nell’opera di Buzzati parlando di *pastiche*. Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³³ Cfr. Buzzati, *La bottiglia*, in: idem, *Val Morel*, cit., p. 88-9.

immagini popolari molto diverse, da un liquore e da uno sciroppo;³⁴ oppure *Una ragazza rapita*,³⁵ dove l'opera di Lichtenstein è in primo piano,³⁶ nel volto femminile, unico elemento in stile fumettistico, truccato, ingrandito, evidentemente spaventato.

Poco convenzionale è l'incidenza di Santa Rita che, a volte, per contrastare i fantastici e ordinari mostri degli *ex-voto* buzzatiani – alcuni interni alla narrativa buzzatiana come il *Colombre*, alcuni interni alla letteratura a lui cara come il *Vecchio della Montagna*,³⁷ alcuni provenienti dal mondo della pittura come *Il pettirosso gigante*,³⁸ altri completamente banali e ordinari come ne *Il Pio Riposario*³⁹ – o non basta a se stessa e ricorre ad armi,⁴⁰ o è ingannata e si sbaglia,⁴¹ o è inutile, e si arrabbia con chi l'ha invocata.⁴²

D'altra parte, com'è già stato fatto notare,⁴³ l'*ex-voto* di Klein è una *reductio* del suo intero percorso da artista. I tre colori sono parte dell'opera di Klein che, dopo Krefeld, ribattezzerà tutta la sua ricerca cromatica all'insegna del rosa, dell'oro e del blu;⁴⁴ l'oro è il frutto della *Zone de sensibilité picturale immatérielle*. La preghiera è l'elenco e la spiegazione di tutto questo: Yves consegnando simboli della sua opera a Santa Rita, consegna alla santa tutta la sua opera in cerca di protezione; 'perché le mie opere divengano sempre più belle', come recita la preghiera. Così, alla stessa maniera, secondo la tesi di Lardo, i *Val Morel* rappresentano una sorta di 'mnemoteca',⁴⁵ testuale e iconografia, dell'opera di Buzzati.

Conclusioni

Secondo la tesi di *Fuori Cornice* la sperimentaltà dell'*ex-voto* come oggetto artistico, la sua bellezza come oggetto d'arte, è tutelata, visibile, se nessuna delle sue caratteristiche popolari vengono infrante – anonimato, elementi canonici, luogo d'esposizione –; contemporaneamente, deve essere rispettata la natura di performance dell'*ex-voto*; l'oggetto votivo per essere risorsa dell'arte contemporanea deve essere performance, oggetto spostato dal suo contesto di funzione e rifunzionalizzato, tramite un nuovo contesto che ne esalti caratteristiche altre e nuove.

³⁴ Cfr. M. E. Zucco, 'Fonti iconografiche della pittura di Dino Buzzati', in: *Studi buzzatiani*, 2 (1997), pp. 34-71, nello specifico, p. 55 e figg. 10 e 12 e M. Filippi, 'Specialità mediche e cultura medica nelle inserzioni su "La Domenica del Corriere"' in: *Medicina e Storia*, 9 (2005), pp. 5-33, in particolare p. 19.

³⁵ Cfr. Buzzati, *Una ragazza rapita*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 24-25.

³⁶ Cfr. R. Liechtenstein, *Ragazza che annega*, New York, Museum of Modern Art, 1963.

³⁷ Cfr. Buzzati, *Il Vecchio della Montagna*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 38-9, soggetto proveniente da de Quincey, cfr. Th. De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, traduzione di Massimo Bontempelli con uno scritto di M. Praz, Milano, SE, 1987, p. 25 e nota allegata.

³⁸ Cfr. Buzzati, *Il pettirosso gigante*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 52-53 e R. Magritte, *La Clairvoyance*, 1936, Art Institute of Chicago, oppure R. Magritte, *Le principe d'incertitude*, 1944, Getty Museum.

³⁹ Cfr. Buzzati, *Il Pio Riposario*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 80-81.

⁴⁰ Ricorre ad una scopa per "discacciare" il Vecchio della Montagna, vedi nota 34.

⁴¹ Cfr. Buzzati, *I rinoceronti*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 32-33.

⁴² Cfr. Buzzati, *Serata asolana*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 42-43.

⁴³ Cfr. Th. De Duve, 'Yves Klein, or The Dead Dealer', traduzione di R. Krauss, *October*, 49 (1989), pp. 72-90 e J. Hugues, 'Immaterial Religion - Yves Klein's Ex-voto to St Rita of Cascia', *Material religions*, <http://www.campaniasacra.org/article/yves-kleins-ex-voto-to-st-rita-of-cascia> (23 maggio 2018).

⁴⁴ È il risultato critico a cui è giunta Camille Morineau, dopo le ricerche svolte in occasione della mostra da lei curata nel 2006 al Centre Georges Pompidou. Cfr. *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2006. Il contributo specifico, il solo intervento che tratta dell'*ex-voto*, è C. Morineau, 'Le bleu, l'or et le rose: comment appropriation rime avec sublimation', in: *Yves Klein*, cit., pp. 156-163.

⁴⁵ Cfr. C. Lardo, "Ci vorrà naturalmente una guida". *Memoria e dialoghi nell'opera di Dino Buzzati*, Studium, Roma 2014, p. 12. La definizione di 'mnemoteca' nasce in A. P. Zugni Tauro, 'L'affabulazione fantastica ne "I miracoli di Val Morel"', in: *Il Pianeta Buzzati*. Atti del Convegno internazionale di Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 343.

Ma se il *ready made* è un oggetto comune che trasmigrando dal proprio ambiente d'utilizzo ad un nuovo contesto perde il suo valore d'uso originale per acquistarne un altro tutto nuovo, e Buzzati ha collocato un *ex-voto* in una galleria mentre Klein lo pone in un santuario, in quale dei due ambienti l'*ex-voto* è inusuale, chi dei due ha usato performativamente il genere votivo? Il santuario è dove l'*ex-voto* "funziona" in quanto dono; il museo è dove l'*ex-voto* è "esposto", perde la sua funzione di dono e diventa oggetto da vedere e da esporre, e ciò è esplicito ne *La spiegazione*.

Se prendo come esempio rivelatore proprio Santa Rita da Cascia, quale dei due esempi approfondisce la sua figura, quale dei due *ex-voto* offre allo spettatore qualcosa di non ancora osservato? Le due rappresentazioni di Santa Rita testimoniano di quanto affermato sugli *ex-voto*: là dove il contesto d'uso è effettivamente cambiato, l'immagine di Santa Rita è mutata. Così si scopre che per Klein è davvero una santa capace di operare nel campo dell'impossibile; tanto che Klein gli consegna l'oro che i suoi clienti mal fidati non hanno voluto vedere gettato nella Senna. Per Buzzati invece è una santa a cui l'impossibile ogni tanto è permesso, ma a cui soprattutto è possibile sbagliare, capace di arrabbiarsi, infuriarsi, interagire con altre figure simboliche, può vincere e soprattutto perdere.⁴⁶

In conclusione, sia Klein che Buzzati hanno contaminato col loro linguaggio artistico quello devozionale e viceversa, usando lo stesso procedimento, di tipo operativo, performativo, per creare arte a partire da un oggetto interno a pratiche culturali non prettamente artistiche. Certamente, i due movimenti sono diversi: il francese porta la sua opera, d'origine popolare, in un contesto votivo; l'italiano, invece, porta una pratica del contesto votivo popolare dal santuario al luogo adibito alla fruizione dell'arte, sia tramite il linguaggio dell'opera che tramite la sua finalità.⁴⁷ Eppure, allo stesso tempo, si tratta di due operazioni esteticamente affini. Esse non ricorrono alla dicotomia fra arte alta e arte bassa, ma attingono alla cultura popolare per creare opere d'arte, il primo assecondando le credenze familiari, il secondo percependo, da autore sensibile al genere fantastico, le potenzialità artistiche della santa dei casi impossibili. Così scopriamo che tutte le accezioni culturali con cui l'*ex-voto* è stato trattato – dal 'survival' al 'Nachleben', dal 'phasme' all'informe – sono recuperate dalla pratica artistica stessa e l'*ex-voto* migra dalla cultura popolare alla riflessione sull'arte contemporanea, con un movimento che è anche retroattivo, avvicinando quest'ultima a pratiche che le sono per lo più estranee, ma in grado, con le loro problematicità, di suscitare molteplici interrogativi.

⁴⁶ A conclusioni simili arriva *Storie dipinte*, che ricorda come 'un'inversione di valorizzazione è addirittura necessaria alla permanenza delle forme artistiche', cfr. Coglitore, *Storie dipinte*, cit., p. 124.

⁴⁷ Buisine interpreta il linguaggio votivo devozionale di Klein come perfetto esempio di fede cattolica apostolica romana. Alla luce di quanto detto, sulla preesistenza dell'*ex-voto* alla nascita della religione cattolica e sull'ambiguità di questa verso l'*ex-voto*, ci pare appropriato ricordare anche come 'la territorializzazione delle religioni comportava la loro acculturazione o, per usare un termine più attuale, inculturazione (in quanto si installavano in una cultura già esistente)' e non viceversa, cfr. O. Roy, *Santa ignoranza*, trad. M. Gaureschi, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 23. In questo ci discostiamo da Buisine, che vede nell'*ex-voto* un perfetto esempio di religione cattolica apostolica romana, cfr. Buisine, 'Il blu, l'oro, il rosa: i colori dell'icona', cit., p. 22.

Parole chiave

ex-voto, Santa Rita da Cascia, Yves Klein, Dino Buzzati, arte contemporanea

Giovanni Galeano, nato a Messina, è laureato all'Università di Bologna. In sede di laurea magistrale ha discusso una tesi in Letterature Comparete su alcune occorrenze dell'*informe* di Rosalind Krauss ne *I miracoli di Val Morel* di Dino Buzzati. Co-fondatore e direttore della rivista ed associazione studentesca *Fornofilia e Filatelia*, ha approfondito anche tematiche riguardanti il paesaggio nel cinema e l'importanza del paratesto nell'opera letteraria.

Giovanni Galeano
Largo dei Caduti del Lavoro 3
c/o Renda, 40122 Bologna (Italia)
gg.giovanigaleano@gmail.com

SUMMARY

The Saint of the Desperate Cases and Lost causes

Artistic Uses of the ex-voto in *Ex-voto offert au sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* by Yves Klein and *I Miracoli di Val Morel* by Dino Buzzati

This article presents a comparative study on Yves Klein's *Ex-voto offert à Sainte-Rita de Cascia* and Dino Buzzati's *I miracoli di Val Morel*. Firstly, it discusses how the votive forms of *ex-voto* circulate in contemporary art, following previous researches on the insertion of non-artistic elements in art by Julius von Schlosser and Georges Didi-Huberman. Secondly, it accounts for the interpretation of *ex-voto* as a performative art in a comparative analysis of Klein's and Buzzati's artworks. Finally, with a focus on *Il colombre* by Buzzati and the *offert* composed by Klein, it draws conclusions on the transformation of the *ex-voto* from devotional to contemporary art forms in both authors.