

# Santi in posa



## L'influsso della fotografia sull'immaginario religioso

*a cura di  
Tommaso Caliò*



viella

*sanctorum*

AISSCA  
ASSOCIAZIONE ITALIANA PER LO STUDIO DELLA SANTITÀ, DEI CULTI E DELL'AGIOGRAFIA

SANCTORUM.  
SCRITTURE, PRATICHE, IMMAGINI

6

SANCTORUM. SCRITTURE, PRATICHE, IMMAGINI  
collana dell'Aissca - Associazione italiana  
per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia

Direzione

Alessandra Bartolomei Romagnoli, Tommaso Caliò, Luigi Canetti, Umberto Longo, Raimondo Michetti, Francesca Sbardella, Daniele Solvi, Elena Zocca.

Comitato editoriale

Valentina Ciciliot, Barbara Crostini, Angela Laghezza, Anthony Lappin, Luca Pezzuto, Alessandro Serra, Serena Spanò, Andrea Antonio Verardi.

# Santi in posa

L'influsso della fotografia sull'immaginario religioso

*a cura di Tommaso Caliò*

viella

Copyright © 2019 - Viella s.r.l.  
Tutti i diritti riservati  
Prima edizione: dicembre 2019  
ISBN 978-88-3313-163-4 (carta)  
ISBN 978-88-3313-307-2 (e-book)

In copertina: tableaux vivant di Giovanni Marchi, tratto da H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Racconto storico dei tempi di Nerone*, traduzione italiana di P. Premoli, F. Groppetti, illustrazioni di G. Marchi, Lodi, Tipografia editrice E. Wilmant, 1900.



**viella**

libreria editrice  
via delle Alpi, 32  
I-00198 ROMA  
tel. 06 84 17 758  
fax 06 85 35 39 60  
[www.viella.it](http://www.viella.it)

## Indice

TOMMASO CALIÒ	
La fotografia tra promozione agiografica e pratiche devozionali	7
GIANLUCA DELLA MAGGIORE	
Un volto per il santo. Don Bosco e la fotografia nella cultura visuale otto-novecentesca	25
ALESSANDRO DI MARCO	
La santa nell'obiettivo. I book fotografici di Bernadette Soubirous	69
ANNA SCATTIGNO	
Identificazione di una santa. Thérèse de Lisieux tra fotografia e ritratto	95
FEDERICO RUOZZI	
Le fotografie dei pontefici: dal dagherrotipo al selfie. Il caso di Leone XIII	129
MARTINA GIACOMINI, ALESSANDRO SERRA	
Dalla santa all'assassino. Il ruolo della fotografia nel sistema agiografico goretiano	177
JACOPO DE SANTIS	
Fotografia e santità civile dalle spedizioni garibaldine all'Italia unita	219
ANDREA NICOLOTTI	
Le fotografie della Sindone di Secondo Pia (1898) e di Giuseppe Enrie (1931)	239

PAOLO COZZO	
Dall'immagine copiata all'immagine fotografata. L'evoluzione del culto sindonico fra XX e XXI secolo	273
GABRIELE PIRETTI	
Sguardo psichiatrico e iconografia della santità nella seconda metà dell'Ottocento	303
FABIO PETRELLI	
La fotografia antropologica. La documentazione visiva nelle pratiche devozionali e processionali	335
MARCO PAPASIDERO	
La fotografia nei processi di "costruzione" e di gestione dei santuari mariofanici	355
MARIELLA NUZZO	
In posa come santi. Modelli fotografici per l'arte sacra e fotografia a soggetto religioso tra Otto e Novecento	389
MARIA FRANCESCA PIREDDA	
Istantanee d'Oriente. La fotografia missionaria dei padri del PIME	405
ALBERTO MANODORI SAGREDO	
Il ritratto fotografico dei santi nelle immaginette devozionali	427
PASQUALE PALMIERI	
In posa con Padre Pio. Fotogiornalismo e santità fra XX e XXI secolo	443

MARCO PAPASIDERO

## La fotografia nei processi di “costruzione” e di gestione dei santuari mariofanici

La rappresentazione del sacro nel corso della storia del cristianesimo è sempre stata mediata, nella sua declinazione iconica, prevalentemente dalla raffigurazione su un supporto materiale (pittura, mosaico, incisione, scultura, etc.). Queste modalità, in un tempo precedente all’invenzione di strumenti atti a “immortalare la realtà”, come il dagherrotipo o, poco più tardi, la fotografia, e in seguito la videoripresa, erano caratterizzate dall’esigenza, pressoché costante, di narrare quanto rappresentato mediante il ricorso a simboli e segni in grado di ampliare il discorso intorno all’oggetto. Nell’ambito delle raffigurazioni dei santi – non meno spesso dei luoghi sacri – e di ciò che era direttamente connesso al loro culto, il mezzo pittorico e scultoreo si faceva latore di messaggi intorno al sacro fortemente caratterizzati, frutto della volontà di esprimere e dare forma e colore ai tratti narrativi contenuti nelle agiografie e nelle tradizioni liturgiche.<sup>1</sup>

Con l’invenzione della fotografia, preceduta dalla litografia, dall’eliografia, dal calotipo e dal cosiddetto dagherrotipo,<sup>2</sup> la rappresentazione del

1. Per un’introduzione alla questione della storia e della lettura delle immagini si veda: F. Saxl, *La storia delle immagini*, Roma-Bari 1960; M. Brusantin, *Storia delle immagini*, Torino 1989; H. Belting, *Il culto delle immagini: storia dell’icona dall’età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001 (ed. or. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991); Id., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; Id., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino 2010 (ed. or. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008).

2. Per un inquadramento della storia della fotografia e dell’evoluzione del mezzo fotografico e dei suoi utilizzi si veda: R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano 2008; per una lettura maggiormente ancorata al significato e alla simbolica dell’immagine fotografica rimandiamo a G. Clarke,



sacro muta considerevolmente, acquisendo caratteri che ancora per molti aspetti sono espressione di una lettura simbolica e direzionata dal fotografo, ma che sempre più spesso sono da considerare momenti prettamente narrativi dei fatti, in grado di soffermarsi, senza la forte contaminazione di una lettura per *segni e attributi*, sull'oggetto rappresentato.

### 1. *La costruzione della memoria mariofanica e la fotografia*

Un fenomeno interessante, che può essere letto attraverso la narrazione che ne ha fatto la fotografia, è quello delle apparizioni mariane.<sup>3</sup>

La scelta di concentrare l'attenzione sul fenomeno delle mariofanie è motivata dalla funzione che la fotografia occupa in questo tipo di manifestazioni, a metà strada tra una dimensione prettamente soprannaturale (la manifestazione mariana, il miracolo, la visione, tutti elementi di espressione dell'invisibile) e una prettamente pragmatica (la componente documentaria e narrativa, spesso giornalistica, degli scatti e della "storia"

*La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino 2009 (ed. or. *The Photograph. A Visual and Cultural History*, Oxford 1997).

3. L'apparizione può essere definita come «una rivelazione particolare, ma pubblica nella sua manifestazione e nei suoi effetti, in opposizione alla visione, rivelazione particolare privata, che concerne esclusivamente il beneficiario» (J. Boufflet, P. Boutry, *Un segno nel cielo. Le apparizioni della Vergine*, Genova 1999, p. 12 [ed. or. *Un signe dans le ciel. Les apparitions de la Vierge*, Paris 1997]). Per indicare la manifestazione soprannaturale della Vergine utilizzeremo il termine tecnico "mariofania" (dal termine *Maria* e dal verbo greco Φαίνομαι, che ha il significato di apparire, manifestarsi; il termine è stato modellato su analoghi vocaboli, come epifania o teofania). La bibliografia sulle apparizioni mariane è abbastanza vasta e si rimanda perciò ai volumi più recenti e, a nostro avviso, rappresentativi, e alle relative bibliografie: P. Apolito, *Il cielo in terra. Costruzioni simboliche di un'apparizione mariana*, Bologna 1992; S. Barnay, *Les apparitions de la Vierge*, Paris 1992; Y. Chiron, *Enquete sur les apparitions de la Vierge*, Paris 1995; Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*; P. Boutry, *Le "modèle tridentin" dans les mariophanies en France à l'époque moderne*, in *La circulation des dévotions*, a cura di B. Dompnier, numero monografico di «Siècles. Cahiers du Centre d'histoire "Espaces et cultures"», 12 (2000), pp. 118-119; A.D. Foley, *Il libro delle apparizioni mariane. Influenza e significato nella storia dell'uomo e della Chiesa*, Milano 2004 (ad alcune parti di questo volume, data la chiarezza espositiva, rimanderemo esclusivamente per un primo sunto generale dei fatti delle singole mariofanie); G. Hierzenberger, O. Nedomansky, *Dizionario cronologico delle apparizioni della Madonna*, Casale Monferrato 2004; S. Perrella, *Le Mariofanie. Per una teologia delle apparizioni*, Padova 2009; S. Perrella, G.M. Roggio, *Apparizioni e mariofanie. Teologia, storia, verifica ecclesiale*, Cinisello Balsamo 2012.

che raccontano).<sup>4</sup> Dunque la narrazione fotografica nel suo insieme, e in particolare nel contesto qui preso in esame, ci permette di dialogare con due tipi di contenuti: quelli strettamente connessi a quanto rappresentato, espressi da ciò che è oggettivamente raffigurato nella fotografia, e quelli mediati dal mezzo fotografico e dal fotografo stesso, che risentono delle sue scelte narrative, della volontà di raffigurare determinati soggetti anziché altri, di immortalare personaggi suggerendo una posa – e quindi una lettura degli eventi e dei simboli rappresentati – o un atteggiamento.<sup>5</sup> A tal proposito bisogna distinguere, all'interno del *corpus* di fotografie delle mariofanie, quelle in cui il fotografo suggerisce una posa del/i veggente/i, che hanno una valenza che potremmo definire “pubblicitaria” e sono finalizzate a trasmettere un'immagine precisa del soggetto raffigurato (si pensi alle fotografie di Bernadette Soubirous o, in misura minore, dei pastorelli di Fátima), da quelle scattate senza tale “costruzione”, in cui il fotografo ritrae il contesto di apparizione, i rituali “spontanei” e in cui la sua influenza è prevalentemente limitata alla scelta della porzione del soggetto da ritrarre, dell'inquadratura, etc.<sup>6</sup>

4. Com'è noto, la fotografia, oltre a essere spesso impiegata quale mezzo artistico, è per lo storico – e per lo studioso in genere – una vera e propria fonte che può essere considerata sotto tre differenti punti di vista: fonte per la storia, agente di storia e strumento di narrazione. In proposito si veda: A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine: la fotografia come documento storico*, Milano 2003 (e i riferimenti bibliografici riportati a p. 51, nota 23); G. D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano 2005, pp. 125-189; la fotografia, inoltre, in qualità di fonte e di agente storico, «diventa così potenzialmente uno strumento utilissimo per lo storico che voglia raccontare non solo le vicende di uomini e luoghi ma anche psicologie collettive e individuali, forme di rappresentazione e significati simbolici» (ivi, p. 186). «L'immagine fotografica contiene un “messaggio fotografico” che fa parte di una “pratica di significazione”» e riflette codici, valori e credenze della cultura nel suo complesso (Clarke, *La fotografia*, p. 23).

5. Numerose sono le “letture” del mezzo fotografico che sono state proposte. Interessante l'approccio “semantico” di Franco Vaccari, che offre alcuni spunti per riflettere sulla dimensione della fotografia come segno, in cui intervengono l'inconscio meccanico e del fotografo, con il suo paradigma culturale che modula il risultato di produzione, e la motivazione personale cosciente (F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino 2011, pp. 10-16, in part. pp. 12-13), ma anche l'impossibilità di riconoscere nella fotografia esclusivamente un procedimento umano, lasciando emergere dunque la sua chiara dimensione di documento (cfr. anche D'Autilia, *L'indizio e la prova*, pp. 137-144. Sulla dimensione semiotica si veda P. Basso Fossali, M.G. Dondero, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini 2006).

6. Cfr. D'Autilia, *L'indizio e la prova*, pp. 53-57.

D'altronde, l'impiego della fotografia all'interno del fenomeno delle apparizioni mariane risponde, sì, a una normale esigenza documentaristica<sup>7</sup> e pratica di catturare l'immagine di quanto sta accadendo o è accaduto – in quest'ultimo caso per tramite delle espressioni che l'avvio del culto genera, dimostrando comunque un interesse locale o talvolta regionale/nazionale nei confronti dell'evento in corso –, ma risponde anche a una precisa necessità di fissare il sacro, oggettivarlo, renderlo tangibile e riproducibile, permettere ad esso di rimanere fisso nella memoria e nella storia,<sup>8</sup> registrando così l'irruzione dell'invisibile nel visibile. Nello specifico, la rilevanza del mezzo fotografico – e, in seguito, della videoripresa – per le mariofanie è legata anche alla sua funzione di strumento di riproduzione “rituale” del fenomeno sovranaturale, che fa delle stesse non solo supporti che riproducono “fedelmente” un ambiente o una circostanza, ma latori essi stessi del sacro, talvolta intrinsecamente dotati di un potenziale virtuoso che rimane fissato e impresso sulla carta fotografica.<sup>9</sup> La funzione quasi sacrale di questo supporto si interseca con quella prettamente pratica, che consiste nella possibilità, per coloro che non hanno potuto assistere all'evento prodigioso, inteso come complesso di circostanze non necessariamente ricondotte al momento esatto della mariofania, ma ad essa temporalmente adiacenti (assembramento dei pellegrini nel luogo dell'apparizione, preghiere, sfollamento dopo l'apparizione, etc.), di prendervi parte, seppur a distanza, sia nello specifico momento della mariofania – se immortalato<sup>10</sup> – sia in tutti gli altri momenti, dotati di una valenza sacrale istituzionalizzata (dispositivi rituali in genere) o legati all'avvio del culto (posa della prima pietra per i lavori

7. Cfr. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi*, pp. 111-112.

8. Maria Chiara Spagnolo afferma, infatti, che «Le sacre visioni “nell'era della riproducibilità tecnica” affidano un ruolo centrale alla riproducibilità fotografica e alla videoripresa: se non è più sufficiente vedere la divinità, diventa necessario catturarla in un'immagine oggettivata, tangibile, esistente» (M.C. Spagnolo, *Il Sacro in una polaroid: riflessioni moderne*, in *Prima modernità. Tra teoria e storia*, a cura di M. Protti e N. Salomone, Milano 2014, p. 107). La fotografia è inoltre «una fonte straordinaria per documentare la “cultura”, sia quella che si esprime nella mentalità, nei comportamenti, nei simboli, nelle rappresentazioni, nei costumi, nei riti – cioè nel patrimonio morale e intellettuale di una comunità e nelle sue modalità espressive – sia la cultura materiale, cioè i manufatti, l'arredamento, l'abbigliamento, i mezzi di trasporto e di comunicazione, e così via» (D'Autilia, *L'indizio e la prova*, p. 136).

9. Cfr. *infra*, nota 17.

10. Cfr. *infra*, l'esempio del *dossier* fotografico relativo al “miracolo del sole” a Fátima.

di costruzione della cappella richiesta durante la mariofania, prime processioni, prime guarigioni, etc.).<sup>11</sup>

Talvolta è come se il fotografo, immortalando l'immagine dei veggenti o del *locus* dell'apparizione, volesse fissare anche l'immagine della Vergine, senza che all'atto pratico questo risultasse possibile.<sup>12</sup> La fotografia, dunque, si carica della *virtus/dynamis* propria della mariofania, divenendo una sorta di reliquia e *contactu*, contatto che, al contrario degli oggetti che tradizionalmente toccavano materialmente le reliquie, sacralizzandosi (bende, stoffe, pietre, etc.), si realizza ugualmente per via della capacità del supporto fotografico di fissare l'immagine, riproducendola. In tal senso la fotografia non è solo *una* rappresentazione del veggente o dei momenti/attori della mariofania, ma diventa essa stessa quel veggente e quella mariofania.

La memoria che in breve tempo si costruisce intorno alla mariofania, dunque, è rappresentata da un insieme di elementi in grado di fissare il paradigma della specifica apparizione. Questi sono costituiti dalle narrazioni scritte (diari e lettere private del veggente o di altri testimoni della mariofania, resoconti istituzionali, interrogatori, processi ecclesiastici, etc.), dalle visite dei singoli pellegrini al luogo delle apparizioni, plasmato e modellato, nella sua dimensione spaziale e sacrale, in funzione delle “indicazioni di costruzione” ricevute dall'apparizione, e dai “resoconti iconici”, costituiti da rappresentazioni (incisioni, dipinti, mosaici, affreschi, gruppi scultorei, etc.), e in particolare, nel nostro caso, dalle fotografie. Solo l'insieme di questi elementi rappresenta l'orizzonte conoscitivo della mariofania, frutto dunque di un'elaborazione personale – intesa quindi come propria del singolo pellegrino/visitatore – di un complesso di dati narrativi di vario genere. La fotografia, con gli altri elementi, contribuisce a costruire l'im-

11. Cfr. Spagnolo, *Il Sacro in una polaroid*, p. 108.

12. A proposito del ruolo che assumono le cose in quanto impresse sulla pellicola fotografica, e quindi consegnate all'immortalità della “documentazione storica”, è interessante citare Franco Vaccari, che, in merito alla rivoluzione operata dalla fotografia afferma che «si è verificato uno scambio di ruoli per cui oggi non si fotografa ciò che esiste, ma esiste ciò che è fotografato» (Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, p. 34). In merito a quella che potremmo definire quasi una speranza dell'immortalare la mariofania nei suoi caratteri di potenza ierofanica, ci sembra utile quest'altra citazione: «Il fascino, non del tutto spento, della fotografia consiste, infatti, nella promessa che fa balenare di un possibile incontro con il reale, dove il vedere diventa visione» (ivi, p. 98). La fotografia nel contesto della mariofania è infatti intrisa della necessità di catturare l'“incatturabile”, di narrare lo sfuggevole.

magine stessa dell'evento, indirizzando colui che non vi ha preso parte alla costruzione di un'idea che la foto stessa e l'insieme delle tradizioni veicolano, prediligendo certi caratteri e lasciandone da parte degli altri. La fotografia rappresenta dunque lo strumento già *dato* nella memoria mariofanica, in quanto coloro che entrano in contatto con l'immagine fotografica considerano l'apparizione non più come un evento possibile, ma come un fenomeno accaduto, e dunque "oggettivo".<sup>13</sup>

Tutte le mariofanie che abbiamo preso in esame sono caratterizzate da un rapido fissaggio della propria memoria. Tale processo può essere sintetizzato nelle seguenti tappe (non tutte sempre compresenti, e la cui successione non segue necessariamente l'ordine proposto): mariofania a uno o più veggenti; primi racconti nell'ambito della famiglia, degli amici o del villaggio; avvio del culto spontaneo e popolare (non istituzionalizzato e privo di ufficialità); eventuale prolungarsi degli eventi; diffondersi della notizia del fatto e accorrere di fedeli/pellegrini e curiosi dalle zone vicine; interrogatori da parte delle istituzioni civili e/o ecclesiastiche; redazione delle prime memorie scritte private o con carattere di ufficialità; alla chiusura delle indagini istituzionali, avvio del culto ufficiale (oppure parere contrario o di sospensione in merito alla soprannaturalità del fenomeno); ordinamento spaziale del luogo delle apparizioni/costruzione di una cappella (solitamente anche in assenza di un riconoscimento ufficiale).

In tutto questo processo, la fotografia acquista un ruolo rilevante per la costruzione della memoria mariofanica, divenendo forma di «accertamento dell'invisibile»<sup>14</sup> – precedentemente affidato in via esclusiva ai testi scritti e alle testimonianze orali e materiali –<sup>15</sup> e *medium* sacralizzato e,

13. Apolito, *Il cielo in terra*, pp. 17-18. Apolito, in merito all'apparizione della Madonna del Castello a Oliveto Citra (SA) nel 1985, scrive (il secondo corsivo è nostro): «Le pratiche collettive che si svolgevano intorno al *focus* delle apparizioni avevano costituito una razionalità autoevidente, implicita e indiscussa degli eventi [...]. Un insieme di atti, abitudini pratiche, ripetizioni venivano a prodursi e riprodursi costituendo sedimenti e automatismi. Ciò istituzionalizzava lentamente l'evento, rendendolo stabile e duraturo, parte del panorama consueto di ciò che esisteva come *datità*, come *mondo*» (ivi, p. 41).

14. *Ibidem*.

15. Tale processo di accertamento dell'invisibile trova un riscontro in un altro genere di fenomeni, che esulano dal nostro contesto, che riguardano le lacrimazioni e i *signa* solitamente legati a immagini e statue della Vergine, di Cristo o di santi, che vengono "narrati" attraverso la pittura, la fotografia e, da quando disponibile, la videoripresa. In merito cfr. Spagnolo, *Il Sacro in una polaroid*, pp. 112-113.

talvolta, tramite della *virtus/dynamis* miracolosa. In quest’ultimo senso, le fotografie possono apparire anche come strumenti di «sperimentazione del soprannaturale», in quanto la pellicola fotografica è potenzialmente in grado di mostrare dettagli non visibili a occhio nudo.<sup>16</sup>

## 2. La gestione dello spazio sacralizzato nelle fotografie delle mariofanie

Dato l’alto numero di mariofanie e lo spazio a nostra disposizione,<sup>17</sup> abbiamo deciso di soffermare l’attenzione su quattro casi: Lourdes (1858), Knock (1879), Fátima (1917) e Banneux (1933).

La scelta di limitare il campo di indagine a questi esempi, oltre che da un fattore prettamente pratico, è dettata dalla volontà di concentrare l’attenzione sul ruolo giocato dalla fotografia nella costruzione della proto-memoria mariofanica, in particolare sulle fotografie relative all’avvio del culto, dedicandoci all’utilizzo del mezzo fotografico nella narrazione di tali fenomeni e al momento del suo sviluppo, senza includere mariofanie “contemporanee” per cui è disponibile, data l’enorme diffusione del mezzo

16. Nelle mariofanie da noi prese in esame non sono presenti episodi di impressione della manifestazione soprannaturale sulla carta fotografica, ma esistono comunque casi interessanti: uno, ad esempio, proviene da una foto relativa alle apparizioni di Oliveto Citra, in cui una delle veggenti viene ritratta mentre stringe la mano di Giovanni Paolo II durante un’udienza generale, e nella pellicola risulta impressa anche una sfuocata immagine che aleggia sulla testa di entrambi, considerata quella della Vergine (Apolito, *Il cielo in terra*, pp. 235-237); un altro esempio è quello delle fotografie delle mariofanie del distretto di Zeitoun al Cairo, verificatesi a partire dal 2 aprile 1968, in cui si distingue nettamente una figura “umana”, anche in questo caso considerata quella della Vergine. In Rete circola anche una fotografia relativa alla veggente di Medjugorje Vicka, in cui si scorge, alle sue spalle, la figura di una ragazza, considerata la Madonna.

17. In realtà la stessa considerazione di un *corpus* limitato di mariofanie risulta problematica in quanto accanto alle apparizioni mariane che hanno ricevuto un qualche tipo di conferma da parte dell’autorità ecclesiastica, moltissime altre manifestazioni di questo tipo ricadono fuori dal controllo della Chiesa, che talvolta le interdice, esprimendo pareri di condanna o negando la soprannaturalità del fenomeno, talaltra non fornisce un parere definitivo. Una questione interessante, a tal proposito, è quella del complesso di visioni e apparizioni che spesso si verificano in una località a seguito di una mariofania “principale”. Due esempi sono quello dei visionari di Lourdes e delle zone limitrofe registrati dopo le apparizioni del 1858 (per l’insieme di queste notizie si veda: R. Laurentin, *Lourdes. Documents authentiques*, II, Paris 1957, pp. 57-90), o quelle scoppiate in Belgio nel contesto delle apparizioni di Beauring e Banneux (cfr. *infra*, nota 39).

fotografico, una ben più ampia documentazione.<sup>18</sup> L'analisi si è concentrata sulle prime fotografie realizzate nell'ambito delle singole apparizioni – avendo dovuto operare anche una selezione delle immagini, per ragioni di lunghezza del nostro contributo – e, solo con finalità di comparazione, su alcune successive di qualche decennio.

Il caso di Lourdes, piccolo borgo ai piedi dei Pirenei francesi, è certamente uno dei più celebri. Le diciotto apparizioni della Vergine alla piccola Bernadette Soubirous (1844-1879) tra l'11 febbraio e il 16 luglio del 1858, rappresentano il grande consolidamento della mariofania “attestataria” in cui è il veggente a svolgere un ruolo di primo piano.<sup>19</sup> Solo secondariamente, la narrazione fotografica indugia sul *locus* delle apparizioni, in particolare sulla grotta di *Massabielle* e sul culto che fin da subito prese piede.<sup>20</sup>

Il piccolo *corpus* delle fotografie prese in esame riguarda gli anni 1858-1860/61, cioè la fase di avvio e diffusione del culto.<sup>21</sup> Accanto alle foto che ritraggono la veggente, ve ne sono alcune che raffigurano la grotta delle apparizioni. Le immagini permettono di individuare già dei caratteri di transizione, frutto delle prime fasi del processo di gestione dello spazio sacralizzato,<sup>22</sup> che, tra la fine del 1858 e il 1860, è da considerare prevalen-

18. Solo per citare un esempio, si pensi ai fatti di Medjugorje, sui quali tra l'altro non esiste ancora un parere definitivo della Chiesa. Su queste mariofanie si rimanda ad alcuni titoli esemplificativi e alla bibliografia citata: S. Krajlevic, *Les apparitions de Medjugorje. Récits et témoignages*, Paris 1984; É. Claverie, *Les guerres de la Vierge: une anthropologie des apparitions*, Paris 2003.

19. Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, p. 145.

20. Per le fotografie relative alla veggente e per la bibliografia si rimanda al saggio, pubblicato in questo stesso volume, di A. Di Marco, *La santa e l'obiettivo. I book fotografici di Bernadette Soubirous*.

21. Le fotografie impiegate provengono dagli Archives du sanctuaire Notre-Dame de Lourdes. Ringraziamo Pascale Leroy-Castillo per il supporto fornito.

22. La relazione tra sacralità e spazio è particolarmente rilevante in questo contributo. Lo spazio, generalmente inteso, nei contesti di nostro interesse viene fatto oggetto di un processo di gestione e modifica, che fa emergere la doppia valenza del sacro: come luogo santificato, in cui la dimensione dell'invisibile si avvicina a quella del visibile, e come spazio parzialmente o completamente interdetto. L'interdizione, in particolare, avviene nella maggior parte delle mariofanie prese in esame (si veda *infra*). La delimitazione, che consiste dunque nel porre dei *limites* che separino lo spazio sacro da quello profano (o dotato di una minore valenza sacra), è l'azione precipua nel contesto della realizzazione dei santuari, e nell'ambito delle mariofanie in particolare. Sui processi di gestione e trasformazione dello spazio sacralizzato o da sacralizzare cfr. L. Bartolomei, *Luoghi e spazi del sacro. Matrici urbane; archetipi architettonici; prospettive contemporanee per la progettazione di Spazi*



temente come un processo di “sistemazione”. Le due foto del 1858 (figg. 1 e 2), le più antiche relative al *locus* delle apparizioni, mostrano infatti la grotta per come doveva apparire alla veggente. Le foto successive, datate tra la fine del 1858 e il 1861, mostrano i primi segni del processo di controllo del sito, con la rimozione del fondo della grotta e con la sistemazione, nella parte anteriore, di un muretto a secco (figg. 3-5).

Le fotografie successive al 1861, anno dopo anno, mettono in luce il rapido processo di gestione e sacralizzazione dello spazio adiacente. Il confronto, ad esempio, tra le fotografie appena proposte e un’immagine – una cartolina per la precisione – degli anni Novanta dell’Ottocento, rende chiara questa evoluzione (fig. 6). Se inizialmente la grotta appare come una *location* naturale e selvaggia, in cui il primo, semplice rimedio è l’erezione di un muretto a secco, poco più di una trentina di anni dopo (tenendo come esempio la nostra cartolina), lo spazio appare pienamente riconsiderato e plasmato secondo le esigenze: la grotta non è più il luogo selvaggio dei tempi delle apparizioni, ma è uno spazio sacro ordinato e fruibile. In modo particolare, è possibile riconoscere due livelli dello spazio: il primo, “esterno”, ingloba il complesso del santuario edificato negli anni nell’area circostante, e rappresenta una sorta di processo di estensione del luogo sacralizzato dalla mariofania; il secondo, “interno”, è la grotta stessa e lo spazio che include, vero centro nevralgico del luogo di culto. Questo spazio, come si vede dalla foto, acquista fin da subito una profonda valenza sacrale, in quanto *locus* delle mariofanie, e in cui il limite che separa la grotta dal resto del santuario (una cancellata) diviene punto di confine, *limes* tra l’area “esterna” e quella “interna”, quest’ultima profondamente sacralizzata dalla manifestazione mariana.<sup>23</sup>

*per la Cristianità*, tesi di dottorato, Bologna 2008. Sullo spazio sacro inteso in ottica storico-religiosa e antropologica cfr. *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Scaraffia, Torino 1990; *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires: approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, a cura di A. Vauchez, Roma 2000 (in particolare si veda l’introduzione del curatore, pp. 1-7, e le conclusioni di Sofia Boesch Gajano, pp. 393-405); J.P. Brereton, *Sacred Space*, in *Encyclopedia of Religion*, a cura di L. Jones, Farmington Hills 2005, pp. 7978-7986; si vedano anche i vari contributi pubblicati in *Spazi e luoghi sacri*, a cura di M.C. Giorda, S. Hejazi (= «Humanitas. Rivista mensile di cultura», 6 [2013]) e *Spazi e luoghi sacri. Espressioni ed esperienze di vissuto religioso*, a cura di L. Carnevale, Santo Spirito (BA) 2017.

23. La chiusura della grotta avvenne nel 1866 per impedire ai pellegrini di asportare pezzi dell’interno (T. Taylor, *Images of Sanctity: Photography of Saint Bernadette of Lourdes and Saint Thérèse of Lisieux*, in «Nineteenth-Century Contexts», 27, 3 [2005],



La fotografia degli anni Novanta, inoltre, mette in evidenza il carattere di santuario terapeutico acquisito dalla grotta fin da subito grazie all'acqua sgorgata miracolosamente durante l'apparizione del 25 febbraio. La presenza delle stampelle, visibili in alto a sinistra, come vedremo tra poco anche per i fatti di Knock, contribuisce a costruire l'immagine del luogo di pellegrinaggio, luogo di guarigione del corpo, oltre che dello spirito. Anche la raffigurazione degli uomini e delle donne in preghiera, con le loro posture, i gesti, l'atteggiamento, sottolinea specifiche dinamiche devozionali. La fotografia, dunque, sia in questo caso sia in quelli che seguiranno, stabilisce i caratteri essenziali della narrazione, esortando implicitamente a usi e pratiche della devozione, come il lasciare le proprie stampelle dopo la guarigione, recitare preghiere presso la grotta, inginocchiarsi, etc.

La grotta è dunque il luogo della grazia e della terapia, che si manifesta nella valenza prodigiosa dell'acqua.<sup>24</sup> Inoltre, l'anfratto è dotato di una speciale *virtus/dynamis* terapeutica, tanto che, ancora oggi, i pellegrini pongono indumenti e oggetti personali o di cari ammalati a contatto con le umide pareti, nella speranza che una parte del favore miracoloso del luogo vi si trasferisca.

Il processo di alterazione dello spazio sacro a Lourdes risulta solo parziale, nonostante i numerosi interventi effettuati (rimozione di massi, livellamento del terreno, deviazione del fiume, etc.), di cui c'è traccia anche in una lettera del parroco del 1866.<sup>25</sup> Infatti, agli occhi dei pellegrini, la grotta ha mantenuto ugualmente un assetto "naturale", quasi immacolato e puro.<sup>26</sup> Anche in questo la fotografia non fa che trasmettere un'idea di continuità

pp. 269-292, in part. p. 274). Ringraziamo la dott.ssa Therese Taylor per l'autorizzazione all'utilizzo della fotografia n. 6.

24. Il ricorso all'acqua è attestato anche nel caso dei santuari di Banneux e di Fátima. In quest'ultimo, però, l'acqua non è inclusa esplicitamente nei messaggi trasmessi durante le marifanie – come invece accade a Lourdes e Banneux –, ma è legata a un pozzo fatto scavare dal vescovo dopo la sua visita nel 1926, per soddisfare le esigenze dei numerosissimi pellegrini (Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, p. 355).

25. Cfr. Taylor, *Images of Sanctity*, p. 274.

26. Diverso è il caso dell'area del santuario di Fátima, di cui parleremo a breve, dove la naturalezza del sito viene completamente stravolta, tanto che il luogo delle apparizioni è inglobato in una cappella. D'altronde, del leccio su cui appariva la Vergine nel 1917, che in realtà era un piccolo cespuglio poco più alto di un metro, oggi non vi è più alcuna traccia per via di pellegrini che, strappandone i rami, ne fecero delle reliquie.

dello stato iniziale del luogo: la grotta, principale oggetto delle raffigurazioni, è pressappoco inalterata.

La seconda apparizione<sup>27</sup> su cui soffermiamo la nostra attenzione è quella che interessò il villaggio di Knock, nella contea di Mayo, in Irlanda.<sup>28</sup> Il 21 agosto 1879, quindici persone, tra cui bambini e adulti, uomini e donne, assistettero a un'apparizione della Vergine Maria, s. Giuseppe e s. Giovanni evangelista, presso il timpano della chiesa di S. Giovanni Battista, di cui era parroco l'arcidiacono Bartholomew Cavanagh. Al centro dell'apparizione era presente un altare con sopra un agnello, che aveva alle spalle una grande croce. Intorno all'agnello erano visibili degli angeli, e tutta l'apparizione era inglobata in una luce celestiale.<sup>29</sup>

La foto relativa al luogo dell'apparizione e che forse può essere considerata la più antica (fig. 7) risale al 1879 e raffigura la chiesa del villaggio, con in primo piano il timpano (quello che viene chiamato in inglese *Gable* e che ha una specifica rilevanza nella denominazione del luogo delle apparizioni, appunto *The Apparition Gable*), attorno al quale è presente una folla di pellegrini. La foto è stata rielaborata successivamente agli eventi da un artista, che ha tentato di sovrapporre alla parete del timpano un'immagine dell'apparizione. Quella che può apparire una semplice operazione grafica, in realtà ha una forte valenza comunicativa. La sovrapposizione dell'immagine dell'apparizione, infatti, non fa che “creare un luogo”: quel-

27. In questo caso adottiamo unicamente il termine “apparizione” per via della complessità di quanto registrato a Knock, non riconducibile unicamente alla figura della Vergine. Si potrebbe anche parlare più genericamente di teofania, nell'accezione di “manifestazione divina”.

28. Sulle apparizioni di Knock cfr. M. Purcell, *Our Lady of Silence: Knock, 1879*, in *A Woman Clothed with the Sun*, a cura di J.J. Delaney, New York 1960, pp. 147-171; T. Neary, *I comforted Them in Sorrow. Knock, 1879-1979*, Knock 1979; P. Casillo, *Le grandi apparizioni nella storia. Dodici apparizioni della Madonna dal 1830 al 1879*, Udine 1992, pp. 220-224; Chiron, *Enquête sur les apparitions de la Vierge*, pp. 236-239; Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 220-222; Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, pp. 289-301; M. Walsh, *The apparition at Knock. A critical Analysis of Facts and Evidence*, Dublin 2008 (1ª ed. 1955). Ringraziamo per le preziose informazioni e l'assistenza ricevute Grace Mulqueen e il Knock Museum.

29. Seguiamo il resoconto ufficiale degli avvenimenti riportato nei testi citati e riassunto nell'opuscolo *Knock. The Apparition Gable from 1879 to the present*, Knock 1992. Alcune delle fotografie riguardanti le apparizioni di Knock utilizzate per questo studio risalgono al 1880, e fanno parte della Wynne Photographic Collection, un insieme di circa 2.000 scatti realizzati da Thomas Wynne e i suoi figli a partire dal 1870, relative a paesaggi, edifici, vie, ritratti in studio ed eventi storici irlandesi, donata poi alla Mayo County Library.

la che prima era solamente una chiesa parrocchiale, ora diventa, attraverso la ridefinizione proposta dalla foto, un luogo *altro, nuovo*, “costruito” dal fenomeno ierofanico. Da questo momento “sorge” quel nuovo luogo di culto che è l’*Apparition Gable*.

In un’altra foto, risalente sempre al 1879 (fig. 8), a essere oggetto della raffigurazione è ancora il timpano della chiesa, presso il quale si vede un gruppo di persone e, soprattutto, si intravedono già i primi ex-voto, costituiti da stampelle e bastoni, posti nella parte inferiore della parete, che dichiarano così la dimensione terapeutica del nascente santuario. Infatti, un’altra fotografia (fig. 9), realizzata tra l’ottobre 1879 e il febbraio 1880 – periodo nel quale il timpano conservava ancora la sua impostazione originaria, con la pietra a vista –, mostra la sistemazione, da parte del parroco, di un “avviso” attraverso il quale coloro che avevano ricevuto una guarigione miracolosa venivano esortati a comunicargliela.<sup>30</sup> Ciò conferma il suo interesse nell’acquisire una prima testimonianza diretta di quanto stava accadendo, forse in vista delle successive inchieste. Un’altra fotografia, proveniente dalla Wynne Photographic Collection, testimonia l’attenzione del fotografo verso la manifestazione della devozione in corso (fig. 10). Oggetto della rappresentazione fotografica sono i pellegrini, raffigurati in preghiera. La fotografia venne scattata tra il febbraio e il giugno del 1880, quando la parte inferiore della parete del timpano era stata coperta da una serie di pannelli di legno per proteggere la pietra originaria, che veniva asportata dai pellegrini per farne reliquie e souvenir.

Sempre della Wynne Photographic Collection è la fotografia (fig. 11), scattata tra il giugno e l’agosto del 1880 – quando anche la parte superiore del timpano era stata protetta dai pannelli –, che immortalava l’assetto di culto per come si presentava nell’anno successivo agli eventi. La statua della Vergine, oggetto della devozione in quanto richiamo materiale e simbolico dell’apparizione, è collocata all’interno di un’edicola di legno, con dei fiori. L’area fotografata lascia sulla sinistra la piccola struttura, dedicando almeno tre quarti dello spazio al timpano – per via della valenza simbolica che aveva e tuttora possiede, in quanto *locus* dell’apparizione – e all’insieme degli ex-voto lasciati dai pellegrini e dai malati. La parte restante dell’immagine è popolata da un gruppo di persone in preghiera, che lascia intendere la presenza di una folla ben più nutrita fuori dall’inquadratura. Questa

30. L’avviso reca scritto: «It is important that any miraculous cures wrought here should be made known to the Parish Priest».

fotografia mostra, meglio di altre, l’operazione di rimozione dell’intonaco dalla parte superiore del timpano, messa in atto dai pellegrini, al fine di procurarsi delle reliquie *e contactu*;<sup>31</sup> l’uomo sulla scala, infatti, sembra intento proprio nel prelievo di parte della pietra dalla sezione sottostante la protezione. Dello stesso periodo è un’altra fotografia (fig. 12), scattata da Sean Sexton e che fa parte della Bridgeman Images Collection. Ciò che colpisce, in queste prime fotografie, è il numero di devoti in preghiera. La loro presenza, immortalata nelle immagini, assolve la funzione di conferma della sacralità e soprannaturalità del luogo, che contribuisce a imprimere, nella coscienza di chi osserva le foto, il potenziale virtuoso e terapeutico del nascente santuario.

Una cartolina risalente al 1910 (fig. 13), mostra il prosieguo del processo di sistemazione dell’area del timpano, con la parete ormai intonacata – la pietra sottostante è stata rimossa e conservata –, davanti alla quale è stata innalzata una ringhiera di ferro (agosto del 1880), che acquista funzione al tempo stesso di segnalazione e interdizione dell’area sacralizzata dall’apparizione. Si nota anche la presenza della statua della Vergine<sup>32</sup> e la rimozione delle stampelle e dei bastoni.

A differenza di altri santuari, quello di Knock non necessitò fin da subito della costruzione di un luogo di culto *ex novo*, il che ha depotenziato, almeno nei primi tempi, il processo di gestione dello spazio sacralizzato dall’apparizione, limitandolo esclusivamente a una sistemazione dell’area dell’*Apparition Gable*. I fatti di Knock, inoltre, si differenziano per vari motivi dagli altri: in primo luogo perché non contengono alcun messaggio verbale affidato dalla Vergine – o dagli altri soggetti apparsi – ai veggenti, e dunque neanche quello di un’esplicita costruzione di una cappella o un luogo di culto, come accaduto a Lourdes, Fátima e Banneux. Inoltre, un elemento di originalità è dato anche da coloro che assisterono

31. A tal proposito è interessante l’uso che si fece di alcuni pezzi del muro del timpano che, immersi in dell’acqua poi bevuta, erano divenuti mezzo di miracoli e guarigioni. Sembrerebbe anche che una ragazzina fosse guarita dalla sordità grazie all’inserimento nel suo orecchio di una scaglia di questo cemento (Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, pp. 299-300). Analogo l’utilizzo di terra asportata dal luogo delle apparizioni di Fátima, che alcuni pellegrini utilizzarono per preparare degli infusi dai quali avrebbero ottenuto delle guarigioni miracolose (ivi, p. 355).

32. La statua venne posta il 10 settembre 1880 e rimase al *Gable* per più di mezzo secolo. L’opera venne donata dalla Signora McKee di Dublino come ex-voto per il notevole miglioramento della sua vista.

alla ierofania, sia perché tutti i presenti beneficiarono della visione, e non solo alcuni in stato di estasi, sia perché furono molto numerosi rispetto al ristretto numero di veggenti che spesso, ma non sempre, è destinatario delle apparizioni mariane. Infine, è interessante rilevare che la narrazione fotografica di Knock insiste esclusivamente sul luogo dell'apparizione e non sui veggenti.

La maggiore diffusione del mezzo fotografico amplia notevolmente le narrazioni delle mariofanie. Nel 1917, ogni 13 del mese, da maggio a ottobre (con eccezione di agosto, in cui l'apparizione avvenne il 19), tre giovani pastorelli – i fratelli Francisco (1908-1919) e Giacinta Marto (1910-1920), e la cugina Lucia dos Santos (1907-2005), rispettivamente di nove, sette e dieci anni –, assisterono alle apparizioni della Vergine Maria nella località *Cova da Iria* nei pressi della cittadina di Fátima, in Portogallo.<sup>33</sup> La Vergine, nel corso di queste apparizioni, avrebbe affidato loro dei messaggi e dei segreti a carattere profetico.

Il *corpus* di fotografie relative alle apparizioni di cui possiamo disporre è da considerare uno dei più rilevanti, soprattutto in quanto una parte venne realizzata durante lo svolgimento delle mariofanie. Come nel caso delle apparizioni di Lourdes e Banneux, qui prese in esame, particolare attenzione è riservata ai veggenti, che vengono immortalati in varie immagini.

Durante le sei mariofanie, l'ultima, quella del 13 ottobre 1917, attirò un grandissimo numero di persone – circa 70.000 –, compresi dei giornalisti, in forza dell'annuncio, dato in precedenza, di un miracolo che avreb-

33. Per la verità, il ciclo delle apparizioni mariane del 1917 è solamente uno dei tre che hanno interessato i tre veggenti di Fátima. Il primo, cosiddetto "Angelico", ha riguardato i messaggi dati da un angelo tra la primavera e l'autunno del 1916, mentre il terzo, definito "Del cuore di Maria", avvenuto tra il 1925 e il 1929, ha interessato la sola Lucia. Sulle apparizioni di Fátima la bibliografia è molto ampia e perciò si rimanda a quella citata nei seguenti titoli: J.M. Alonso, *Historia de Literatura sobre Fátima*, Fátima 1967; Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 237-262; L.F. Torgal, *As "Aparições de Fátima". Imagens e Representações (1917-1939)*, Lisboa 2002; *Pellegrinaggi a Fátima un secolo dopo le apparizioni: riflessioni su luoghi religiosi, genere e corporeità*, a cura di A. Fedele, M.C. Giorda (= «Annali di studi religiosi», 18 [2017]), pp. 67-81; per un'inquadratura generale dei fatti si veda Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, pp. 327-403. Sulla narrazione cinematografica (la prima risale al 1927) e sulla costruzione del santuario si veda J. Mascarenhas Mateus, *Historia de la construcción de un espacio sagrado. Primeras imágenes del Santuario de Fátima en la gran pantalla*, in *Cine y religiones. Expresiones filmicas de creencias humanas*, a cura di F. Salvador Ventura, Parigi 2013, pp. 25-48; *Breve História do Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima – Anexo I de los Estatutos del Santuario*, Fátima 2006, pp. 17-28.

be permesso a tutti di credere alle apparizioni, il cosiddetto “miracolo del sole”. In questa sequenza di fotografie – facciamo riferimento a quella riportata sul sito del santuario, composta da tredici immagini, opera del fotografo Joshua Benoliel e pubblicate la prima volta quasi tutte in «*Ilustração Portuguesa*», magazine del quotidiano «*O Século*»<sup>34</sup> –, la narrazione fotografica si concentra sulla folla di pellegrini e sul loro accorrere per assistere al miracolo (figg. 14-15). In questo caso, dunque, il centro dell’attenzione del fotografo non è rappresentano dal fenomeno dell’apparizione in sé o dai veggenti, ma dal prodigio atmosferico. Oltre alla grande quantità di persone accorse, nelle fotografie spicca l’attenzione rivolta dai pellegrini al cielo, nel quale era in corso il fenomeno del sole,<sup>35</sup> talvolta raffigurati in ginocchio, talaltra con le mani giunte in preghiera.

La rilevanza dell’episodio, nell’ottica della narrazione fotografica, è legata, oltre che al prodigio, all’enorme folla accorsa, che costituisce una sorta di testimonianza dell’accaduto o almeno del grande interesse suscitato all’epoca dai fatti di Fátima. Il fenomeno miracoloso è colto quindi nelle espressioni dei presenti, nei loro sguardi rivolti verso il sole e il cielo, nei loro visi colmi di curiosità e stupore. L’importanza del 13 ottobre è anche legata alla richiesta, da parte della Vergine, di costruire una cappella nel luogo delle apparizioni.

La costruzione dell’immaginario e dell’iconografia di Fátima passa soprattutto per queste prime immagini. Nel caso in questione la fotografia non si pone come semplice mezzo di descrizione della sacralizzazione in atto, ma, con il *dossier* relativo al “miracolo del sole”, è chiaro che siamo di fronte a un utilizzo medianico dell’immagine: essa non ha più solamente la funzione di strumento narrativo delle circostanze che fanno da contorno all’evento, ma è essa stessa rappresentazione e *medium* del fenomeno nel corso di svolgimento, in grado di catturare non direttamente l’evento, ma gli effetti che produce, in particolare sul “pubblico”. Da qui si capisce come la funzione del mezzo fotografico possa variare – sia per contingenze sia per l’uso diretto che se ne fa –, acquisendo i caratteri

34. Il reportage, firmato da Avelino de Almeida, fu pubblicato sul numero 610 (29 ottobre 1917) di «*Ilustração Portuguesa*», e fu intitolato *O milagre de Fátima* (pp. 353-356).

35. È interessante rilevare come questo fenomeno del sole sia diventato, in molte mariofanie successive, una sorta di “*topos*”, attestato dai pellegrini che lo riconoscono quale segno della presenza della Vergine. È sufficiente digitare “miracolo del sole” su Google o su YouTube per constatare i numerosi contenuti relativi al presunto prodigio (in testa, le apparizioni di Medjugorje).

di strumento di comunicazione/manifestazione del sacro e non solo di narrazione giornalistica.

Inoltre, dal punto di vista antropologico, è chiaro come le fotografie del “miracolo” abbiano costruito una precisa narrazione della mariofania. Il susseguirsi di inquadrature, i volti, i gesti e, in particolare, la folla: tutti elementi che rimarranno irrimediabilmente scolpiti nella memoria collettiva e saranno essi stessi *il* “miracolo del sole”, inteso come evento performativo costruito dalla narrazione che se ne è fatta. Le fotografie, in altre parole, non hanno solo documentato, ma hanno consegnato alla storia e alla memoria un preciso modo di narrare l’evento, che diventa esso stesso l’evento narrato. In questo caso, come forse in nessun altro qui preso in esame, la fotografia appare in tutta la sua funzione *poietica*. La folla di devoti, come emerge anche nella fotografia successiva qui pubblicata (fig. 15), è la reale protagonista dell’evento, in quanto unico *segno* del fenomeno soprannaturale, non altrimenti visibile nelle immagini: le persone, con la loro fitta presenza, comprovano il miracolo.

L’evoluzione del processo di gestione dello spazio sacralizzato dalla mariofania può essere seguito, anche nel caso di Fátima, attraverso parte degli scatti. In alcune fotografie della serie del “miracolo del sole” – nel dettaglio, tenendo conto della sequenza riportata sul sito del santuario, le numero 4, 5 e 11 (qui si veda solo la fig. 15) – appare quella che è l’organizzazione iniziale dell’area, primitiva demarcazione del luogo di culto: una semplice delimitazione dello spazio con un portico di legno sormontato da una croce e al quale sono appese due lanterne. La delimitazione, in questa fase, è solo parziale – riguarda infatti il leccio sul quale si andava a posare la Vergine durante l’apparizione – e svolge prevalentemente una funzione di segnacolo dell’area sacralizzata. La struttura in legno è visibile anche in alcune fotografie dei veggenti, risalenti ai giorni successivi al 13 ottobre 1917 (un esempio: fig. 16). La fotografia scattata il 13 ottobre del 1921 (fig. 17) in occasione della prima messa all’aperto rivela invece la presenza della piccola cappella in muratura, costruita tra il 28 aprile e il 15 giugno 1919,<sup>36</sup> e segna il secondo, importante passaggio nel processo di gestione dello spazio sacro. In particolare, è rilevante notare come il semplice portico, che aveva funzione di individuazione dell’area sacralizzata, ora è sostituito da una cappella che non solo ha funzione di segno, ma ne ha anche una perimetrale e liminare. Il piccolo edificio, infatti, delimita

36. Mascarenhas Mateus, *Historia de la construcción de un espacio sagrado*, p. 26.



i contorni dell’area sacralizzata e funge da luogo di custodia della statua della Vergine, posizionata nella cappella il 13 giugno del 1920, e che nella foto appare pubblicamente esposta.

Dedichiamoci adesso all’ultima apparizione presa in esame. Dal 15 gennaio al 2 marzo 1933, Banneux, piccolo villaggio di 350 abitanti sito nel comune di Louveigné, nella diocesi di Liegi, in Belgio, venne interessato da una serie di mariofanie.<sup>37</sup> La piccola Mariette Béco, di undici anni, vide per otto volte la Vergine. Quest’ultima, durante le apparizioni, avrebbe pronunciato poche parole, guidandola verso una fonte e garantendole che questa sarebbe diventata veicolo di guarigioni («Pour soulager les malades»). Inoltre, si sarebbe presentata come Vergine dei Poveri («Je suis la Vierge des pauvres»), legando forse implicitamente queste apparizioni alla situazione di povertà vissuta nelle contrade di Banneux e nel Belgio di quegli anni.<sup>38</sup>

Se già nelle apparizioni di Fátima la fotografia si era rivelata un importante mezzo di narrazione dei fatti in corso, specialmente per il grande evento del “miracolo del sole”, i fatti di Banneux propongono ugualmente il mezzo fotografico come strumento narrativo, utile a fissare la memoria dei luoghi della mariofania e il processo di avvio del culto.

37. Sulle apparizioni di Banneux cfr. R. Carpentier, *Les faits de Banneux. Etudes*, Liège 1959; L.-J. Kerkhofs, *Documents épiscopaux sur les faits de Banneux Notre-Dame*, Liège 1959; L. Wuillaume, *Banneux, message pour notre temps. Récit détaillé*, Banneux 1983; R. Rutten, *Histoire critique des apparitions de Banneux*, Namur 1985; Chiron, *Enquete sur les apparitions de la Vierge*, pp. 257-259; Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 147-171; per il dossier fotografico si veda il volumetto *Les huit apparitions de la Vierge des Pauvres à Mariette Beco*, Louvain 1950, che contiene molte fotografie dell’epoca, parte delle quali impiegate in questo studio. Le fotografie, anche quelle non contenute all’interno del volumetto, ma oggi disponibili sul sito web del santuario (<https://www.banneux-nd.be>), provengono dagli archivi del santuario della Vergine dei Poveri di Banneux. Desideriamo ringraziare Fabian Delarbre per l’aiuto e le preziose informazioni; per un rapido inquadramento dei fatti di Banneux si veda Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, pp. 421-427.

38. Per la verità, in quegli anni il Belgio venne interessato da un gran numero di apparizioni mariane, di cui sono da considerare il punto di partenza quelle di Beauring, protagonista, appena un anno prima, nel 1932, di trentatré manifestazioni della Vergine. Dall’atmosfera creata da quest’ultima, in funzione dell’attenzione dedicatagli dai giornali e grazie alla forte impressione generata, sarebbe nata la serie delle apparizioni di quegli anni (sul fenomeno dello sviluppo di apparizioni nel contesto di un’altra mariofania, si veda *supra* la nota 18). Per un primo inquadramento delle apparizioni di Beauring – sul quale non è stato possibile soffermarci in questa sede – rimandiamo a Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 269-273 e alla relativa bibliografia.



I lavori di costruzione della cappella sul luogo delle apparizioni, cioè il giardino di casa Béco, intesi come gestione e ordinamento dello spazio sacralizzato, cominciarono molto presto, con la posa della prima pietra nel maggio 1933, a neanche due mesi dalle mariofanie, e con la conclusione il 15 agosto dello stesso anno.

Il *corpus* fotografico<sup>39</sup> a nostra disposizione non include scatti relativi ai mesi dell'apparizione (gennaio-marzo), e quindi non è in grado di narrare i fatti nel suo svolgimento, come invece era parzialmente accaduto per Fátima.<sup>40</sup> Le fotografie sono tutte successive ai fatti – una parte di esse è precedente, ma, come avviene in genere anche nelle altre mariofanie, si tratta di scatti provenienti dai ricordi strettamente familiari, che assurgono a documentazione pubblica solo in seguito alle apparizioni. Le fotografie più antiche dell'area delle mariofanie risalgono al marzo 1933, subito dopo la conclusione delle apparizioni, quando iniziò la costruzione della cappella. Gli scatti di questi mesi sono incentrati su due soggetti precisi: da un lato il luogo delle apparizioni, nel giardino di casa Béco,<sup>41</sup> dall'altro la fonte che la Vergine avrebbe mostrato alla bambina durante la mariofania del 18 gennaio, percorrendo insieme a lei un breve tragitto che distava da lì poco più di cento metri (fig. 18), e che poi percorsero insieme nuovamente nelle apparizioni del 19 gennaio, dell'11 e del 20 febbraio. Come nel caso della fotografia che raffigurava il timpano della chiesa parrocchiale di Knock con la sovrapposizione dell'immagine dell'apparizione, anche in questo caso siamo di fronte a un'elaborazione grafica dell'immagine. Alla semplice raffigurazione del percorso che conduceva dal giardino Béco alla fonte, viene sovrapposta una linea tratteggiata con alle estremità due *x*, che indicano il punto di partenza e di arrivo del breve cammino. L'immagine viene dunque alterata – con la

39. Parte delle fotografie di cui disponiamo vennero realizzate forse dal cappellano di Banneux di quegli anni, l'abate Louis Jamin, o da suoi collaboratori, dato che in molti contribuirono ai lavori e all'impegno per la costruzione della cappella e per l'avvio del culto, e vennero pubblicate sulla rivista del santuario, la cui prima uscita risale al maggio 1933. Le fotografie furono incluse nell'archivio fotografico del santuario e impiegate anche come cartoline postali, vendute presso il piccolo negozio aperto pochi mesi dopo le apparizioni.

40. La presenza di un piccolo *dossier* di fotografie relative all'ultima apparizione di Fátima è da spiegare non solo alla luce della grande rilevanza che l'insieme delle mariofanie di *Cova da Iria* aveva assunto nel corso dei mesi – periodo più ampio rispetto a Banneux –, ma anche in funzione dell'annuncio che il 13 di ottobre si sarebbe verificato un miracolo a tutti visibile.

41. Oggi nel giardino sorge la cappella delle apparizioni, mentre l'abitazione della famiglia Béco è proprietà del santuario e accoglie una suora.

creazione di una geografia simbolica – per rendere esplicito il percorso svolto dalla bambina durante l’apparizione. Indipendentemente dalla presenza o meno della linea bianca, anche in questo caso la fotografia ha la funzione di ridisegnare un luogo, creando nuovi e specifici significati e percorsi tra i tanti possibili, e consegnandoli all’immaginario dei devoti.

Una parte delle fotografie mostra l’interesse dei pellegrini per il giardino della casa. Inoltre, come si vede in tre scatti risalenti al 1933 (figg. 19, 20, 21), il punto dell’apparizione è indicato dalla presenza di un candeliere: nella prima fotografia, viene ritratta anche la piccola veggente, e, in tutte e tre, l’area appare già recintata.

La fonte diviene immediatamente oggetto dell’attenzione dei pellegrini, organizzata affinché l’acqua che ne sgorga possa essere da loro pienamente fruibile. Anche in questo caso, la fotografia ci aiuta a comprendere il processo di trasformazione del sito: da luogo nascosto, dimenticato e privo di attenzione, a luogo centrale, manifesto e fulcro dell’interesse dei devoti, che seguono le implicite esortazioni della Vergine a bere di quell’acqua. La sequenza di fotografie che proponiamo aiuta a comprendere questa evoluzione. La prima immagine mostra la fonte prima dell’inizio dei lavori (fig. 22); la seconda, scattata nel maggio del 1933, mostra già una prima sistemazione del pozzo (fig. 23), con la scritta «Pour les pauvres», che fissa nella memoria collettiva dei pellegrini un preciso elemento del già conciso insieme di messaggi trasmessi durante le mariofanie di Banneux, ponendo l’accento dunque sulla specifica destinazione dell’acqua ai poveri. La foto del 15 settembre 1933, scattata in occasione di un pellegrinaggio di circa settecento persone provenienti da Anversa, mostra invece un ulteriore progresso nella sistemazione della fonte (fig. 24), con la presenza di un punto specifico di accesso e uno di uscita per facilitare ai pellegrini il contatto con l’acqua sacralizzata dalla “benedizione” della Vergine. In merito alla narrazione fotografica, la presenza dei ministri di culto non fa che fissare l’immagine ufficiale del nascente santuario, facendo sì che esso venga percepito come *realmente* autentico in quanto avallato dalla Chiesa. La quarta foto della serie invece è del 1958 (fig. 25), e venne realizzata per il venticinquesimo anniversario delle apparizioni, con l’inaugurazione della nuova sistemazione della fonte; letta in funzione comparativa, quest’ultima foto fornisce un’idea del punto di arrivo del processo di modifica dello spazio e dell’architettura del contesto.

A queste prime fotografie raffiguranti i due poli del santuario mariano, fa seguito un gruppo di foto strettamente correlato alla costruzione della

cappella delle apparizioni, che catalizza l'attenzione dei fedeli sullo spazio dell'ex giardino di casa Béco (un esempio: fig. 26). Il giardino, se in una fase iniziale appariva ancora come tale, seppur una sua parte fosse stata delimitata, adesso viene rimosso: il piccolo edificio che sorge sul punto dell'apparizione ridisegna definitivamente e irrimediabilmente la geografia dell'abitazione, per la cui forma originaria rimangono disponibili solamente le fotografie. Esse, in tale prospettiva, confermano ulteriormente la funzione narrativa e mitopoietica di cui sono investite.

### *Conclusioni*

L'analisi dei *corpora* fotografici presi in esame mette in luce la rilevanza della narrazione fotografica durante lo svolgimento della mariofania o nei mesi/anni immediatamente successivi, non solo sotto il profilo prettamente documentario – l'aspetto forse più evidente – ma anche sotto quello antropologico e storico-religioso.

La prima fase di avvio del culto successivo a una mariofania si esprime principalmente attraverso la necessità di plasmare e modellare lo spazio sacralizzato dall'apparizione. Questa operazione è motivata dalla necessità di marcare i tratti liminari del *locus*. Una parte dei gesti compiuti infatti riguarda: la delimitazione dello spazio considerato sacro, interdiciendone l'accesso ai devoti e consentendolo solamente ai sacerdoti e ai veggenti; la costruzione di un edificio di culto, seppur inizialmente di modeste dimensioni, che rappresenta la naturale prosecuzione dell'iniziale e immediata demarcazione spaziale. Alcuni dei santuari presi in esame manifestano una dimensione terapeutica specifica, testimoniata dai numerosi ex-voto lasciati dai pellegrini.

Le operazioni di intervento sullo spazio, sacralizzato dalla mariofania, possono essere intese dunque come modalità atte a gestire e/o alterare i caratteri dell'area, convertendo la condizione iniziale di disordine o spiccata naturalità, in una di ordine (spesso di tipo architettonico) secondo i criteri culturalmente stabiliti e prefissati. La fotografia, oltre che a narrare questo processo, contribuisce anche a tratteggiare i caratteri del santuario, sottolineando la valenza di guarigione, e insistendo sugli aspetti più importanti dello specifico culto, come la fonte nel caso di Banneux.

Inoltre, uno degli elementi ai nostri occhi più rilevante, testimoniato anche dalla fotografia colta nella sua veste di documento, è la specifica “in-

terferenza” dell’invisibile nel visibile, in cui l’entità che si manifesta – nei casi da noi presi in esame, la Vergine Maria – esprime spesso il desiderio che venga edificata una cappella, cosa che avviene puntualmente grazie a un intervento di edificazione *ex novo* o di rimodellamento delle architetture già esistenti. La realtà, dunque, appare plasmata su diretta sollecitazione delle potenze del *supra*, che conformano lo spazio visibile alla propria volontà e alle proprie esigenze. Questo avviene nel caso di Lourdes, con la richiesta di costruzione di una cappella, ma con la permanenza della grotta come *locus* delle apparizioni; nei casi di Fátima e Banneux, con gli interventi di costruzione delle rispettive cappelle; caso a parte è invece quello di Knock, in cui l’apparizione, priva di contenuto verbale, non fornisce alcuna indicazione di costruzione, e gli interventi di gestione dello spazio sacralizzato – il timpano della chiesa e l’area immediatamente adiacente – sono limitati e decisi direttamente dall’uomo.

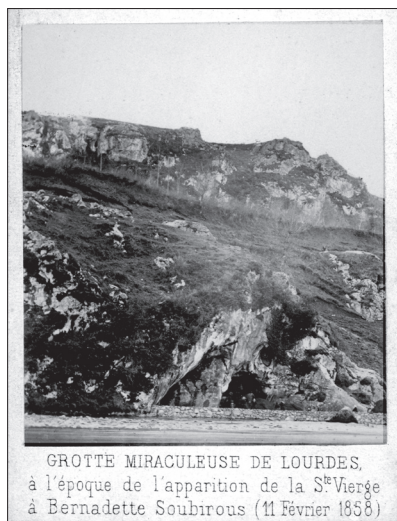
Da quanto è emerso, la fotografia svolge un ruolo cruciale nel processo di narrazione e costruzione della mariofania. Le foto, infatti, fissano l’immagine dell’evento, descrivono gli ambienti, consegnano all’immaginario dei pellegrini la geografia del nascente santuario. In particolare, selezionando determinati luoghi nevralgici, come la grotta a Lourdes, il timpano della parrocchia a Knock, la fonte a Banneux, etc., e lasciandone al contempo altri in secondo piano, ne alterano la storia e l’immagine, marcandoli come *i luoghi* della grazia, della preghiera e della terapia, ed esortando implicitamente i pellegrini a visitarli.<sup>42</sup>

42. A tal proposito, sono interessanti le osservazioni di Anna Fedele, che rileva come nell’esperienza attuale di pellegrinaggio a Fátima, molti pellegrini decidano di sperimentare i differenti luoghi del santuario, come, in particolare, il villaggio natale dei tre pastorelli, Aljustrel, luogo meno affollato e, per questo motivo, più congeniale alla «creatività rituale» (A. Fedele *Pellegrinaggio, topografia sacra e religione vissuta a Fátima*, in *Pellegrinaggi a Fátima un secolo dopo*, pp. 83-95).



Figg. 1-2. La grotta delle apparizioni di Lourdes per come si presentava nel 1858 (Archives du Sanctuaire Notre-Dame de Lourdes, Fonds Laurentin).





Figg. 3-5. La grotta delle apparizioni di Lourdes dopo i primi interventi di sistemazione, 1858-1861 (figg. 3-4: Archives du Sanctuaire Notre-Dame de Lourdes, Fonds Laurentin; fig. 5: Archives du Sanctuaire Notre-Dame de Lourdes).

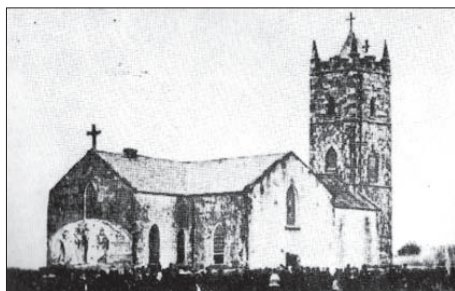


Fig. 6. La grotta delle apparizioni di Lourdes, cartolina, anni '90 dell'Ottocento.

Fig. 7. La chiesa parrocchiale di Knock con il timpano ('*The Apparition Gable*') e l'immagine dell'apparizione sovrapposta alla foto da un artista, 1879 (*Knock. The Apparition Gable from 1879 to the present*, Knock 1992, p. 8).

Fig. 8. Il timpano della chiesa parrocchiale di Knock, 1879 (*Knock. The Apparition Gable from 1879 to the present*, Knock 1992, p. 8).



Fig. 9. Il cartello del parroco di Knock con il quale si esortava coloro che avevano ricevuto una guarigione a dargliene comunicazione, 1880 (Wynne Photographic Collection, Ireland).





Fig. 10. Pellegrini di fronte all'*Apparition Gable*, 1880 (Wynne Photographic Collection, Ireland).

Fig. 11. Il timpano della chiesa di Knock coperto dai pannelli di legno, 1880 (Wynne Photographic Collection, Ireland).



Fig. 12. Pellegrini in preghiera davanti all'*Apparition Gable*, 1880 (Bridgeman Images Collection, Ireland).

Fig. 13. Il timpano della chiesa di Knock in una cartolina risalente al 1910 (Wynne Photographic Collection, Ireland).



Figg. 14-15. Folla di persone durante il 'miracolo del sole' a Fatima, il 13 ottobre 1917 (Arquivo do Santuário de Fátima).





Fig. 16. Francisco e Giacinta Marto con la cugina Lucia dos Santos davanti al portico che indicava il luogo dell'apparizione a *Cova da Iria*, pochi giorni dopo il 13 ottobre 1917 (Arquivo do Santuário de Fátima).



Fig. 17. La cappella delle apparizioni, costruita nel 1919, durante la prima messa all'aperto, il 13 ottobre 1921 (Arquivo do Santuário de Fátima).

Fig. 18. Una cartolina postale che ritrae la strada tra il giardino di casa Béco e la fonte a Banneux, 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).



Fig. 19. Il giardino di casa Béco, luogo delle apparizioni, con la piccola veggente, 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).

Figg. 20-21. Il giardino di casa Béco, luogo delle apparizioni, con dei pellegrini, 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).





Fig. 22. La fonte di Banneux prima dell'inizio dei lavori, marzo-aprile 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).



Fig. 23. La fonte nel maggio 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).

Fig. 24. Pellegrinaggio di circa settecento pellegrini provenienti da Anversa, 15 settembre 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).



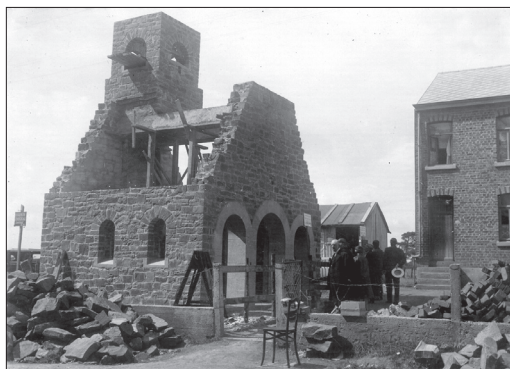


Fig. 25. Inaugurazione della fonte in occasione del venticinquesimo anniversario delle apparizioni, 1958 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).

Fig. 26. Lavori di costruzione della cappella delle apparizioni, maggio-agosto 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).