



ASSOCIAZIONE ITALIANA SAN ROCCO DI MONTPELLIER
CENTRO STUDI ROCCHIANO

LOUISE MARSHALL

**« THE CULT OF SAINT ROCH IN LATE QUATTROCENTO TUSCANY:
PAINTINGS OF BARTOLOMEO DELLA GATTA IN AREZZO »**



LOUISE MARSHALL

**« IL CULTO DI SAN ROCCO NELLA TOSCANA DEL TARDO QUATTROCENTO:
I DIPINTI DI BARTOLOMEO DELLA GATTA IN AREZZO »**

La prof.ssa Louise Marshall, dell'università di Sydney, è una delle più preziose collaboratrici del nostro «Centro Studi» per la sua competenza in materia artistica, con particolare riguardo al Rinascimento italiano ed al segmento più specifico dell'iconografia dei santi protettori dalle malattie, compreso, evidentemente, il nostro san Rocco.

Autrice di diversi saggi in lingua sia italiana che inglese, la prof.ssa Marshall è spesso presente nel nostro Paese, per approfondire le sue ricerche e per studiare sul campo i grandi capolavori dei nostri pittori; proprio per questa sua esperienza diretta, i suoi lavori sono apprezzati e ben conosciuti negli ambienti accademici internazionali.

Una prova evidente ci è fornita proprio dalla lettura del presente saggio, dedicato a due famose pitture di Bartolomeo della Gatta, artista per lungo tempo sottovalutato ed oggi ritenuto, al contrario, uno dei migliori interpreti della sua epoca. L'autrice, peraltro, si è soffermata non solo sugli aspetti propriamente artistici di queste due opere dedicate a san Rocco, ma anche sulle connessioni con il culto toscano del Santo e su alcuni aspetti sorprendenti delle scelte della Confraternita che commissionò il lavoro a Bartolomeo.

Ringraziamo i signori Giangiacomo Martines ed Anna Maria Ippolito per aver gentilmente concesso l'autorizzazione a riprodurre fotograficamente i due quadri di Bartolomeo della Gatta, conservati nel Museo di Arezzo.



LOUISE MARSHALL

**« LE CULTE DE SAINT ROCH A LA FIN DU XV SIECLE EN TOSCANE:
LES PEINTURES DE BARTOLOMEO DELLA GATTA EN AREZZO »**

Auteur de différents essais en langue italienne et anglaise, Louise Marshall, de l'université de Sydney, est une des collaboratrices les plus précieuses de notre «Centro Studi» pour sa compétence en matière artistique, avec une particulière attention à la Renaissance italienne et aux représentations des saints protecteurs des maladies. Cet essai nous parle de deux célèbres peintures de *Bartolomeo della Gatta* dédiées à saint Roch et des leur connexions avec le culte toscan du Saint.

Nous remercions M. Giangiacomo Martines et M.me Anna Maria Ippolito pour avoir gentiment accordé l'autorisation à reproduire photographiquement les deux tableaux de Bartolomeo della Gatta conservés dans le «Museo d'Arezzo».



LOUISE MARSHALL

**«THE CULT OF SAINT ROCH IN LATE QUATTROCENTO TUSCANY:
PAINTINGS OF BARTOLOMEO DELLA GATTA IN AREZZO »**

Author of numerous essays and articles both in Italian and English, professor Louise Marshall, from the University of Sydney, Australia, is one of the most precious members of our «Centro Studi» for her competence on artistic matters, particularly about the Italian Renaissance and the iconography of the Saints who protect against illness. This essay is focused on two famous paintings of Bartolomeo della Gatta dedicated to saint Roch, and on the connections with the cult of the Saint in Tuscany.

Our thanks to Giangiacomo Martines and Anna Maria Ippolito for kindly conceding authorization to reproduce the photographs of the two paintings of the «Museum of Arezzo» by Bartolomeo della Gatta.



LOUISE MARSHALL

**« EL CULTO A SAN ROQUE A FINALES DEL SIGLO XV EN TOSCANA:
LAS PINTURAS DE BARTOLOMEO DELLA GATTA EN AREZZO »**

Autora de diferentes ensayos tanto en italiano como en inglés, Louise Marshall, de la universidad de Sydney, es una de las colaboradoras máspreciadas de nuestro «Centro Studi» por su competencia en materia artística, con una dedicación particular al Renacimiento italiano y a las representaciones de los santos protectores de enfermedades. Este ensayo nos habla de dos famosas pinturas de Bartolomeo della Gatta dedicadas a san Roque, así como de las conexiones con el culto toscano del Santo.

Agradecemos a los señores Giangiacomo Martines y Anna Maria Ippolito por haber tenido la amabilidad de concedernos la autorización para reproducir las fotos de los dos cuadros del «Museo d'Arezzo» de Bartolomeo de la Gatta.

**Introduzione redazionale – Version française par Pascal Olivier Dragoni
English version by Domizia Parri – Versión española por Constanza Corredor**



LOUISE MARSHALL

« THE CULT OF SAINT ROCH IN LATE QUATTROCENTO TUSCANY: PAINTINGS OF BARTOLOMEO DELLA GATTA IN AREZZO »

In 1480, the *Fraternita di Santa Maria della Misericordia* in Arezzo commissioned an impressively large panel painting to hang in their audience hall from the local painter Bartolomeo della Gatta (fig. 1). Most unusually, however, the holy figure who first attracts the eye in this picture is not the confraternity's patron, the Virgin of Mercy, but St. Roch. This article seeks to explain the reasons behind the Arezzo confraternity's unusual decision to displace their own heavenly patron from centre stage in favour of another saint. As I will argue, such a decision is a telling indication of the rapid development of Roch's cult in Tuscany at this date. As the most recent developments in scholarship have demonstrated, Roch's cult as a plague saint was a late *Quattrocento* phenomenon, and the devastating plague epidemics which swept Italy in 1478-80 were a crucial trigger point¹. The timing of the Arezzo commission is thus hardly coincidental: at the same time as Francesco Diedo was moved by the spectacle of Brescia wracked by plague to write his enormously popular and influential vita of the saint, so too other communities and institutions elsewhere in Italy were similarly eager to invoke the new plague saint. Analysis of the circumstances of the commission, and the particular features of the *Fraternita* painting, along with a series of other images of the saint painted by the same artist for Arezzo and the surrounding region, can shed light on the origins and genesis of Roch's cult, and the reasons for his appeal to Renaissance worshippers.

As a lengthy inscription along the base attests, the panel of St. Roch now in the *Arezzo Museum* was commissioned in 1479 (modern date 1480) by the eight rectors of the *Fraternita di Santa Maria della Misericordia*². An entry of February 1480 in an extant account book of the confraternity records payment to the local painter and *Camaldolese* monk Bartolomeo della Gatta, using his lay name Piero Dei³. To fully recognise the significance of this commission, we must first understand the history of the *Arezzo Fraternita della Misericordia*. Initially encountered in 1257 as a Dominican-sponsored Marian confraternity, the Fraternity was redefined in statutes of 1262 as an increasingly autonomous and lay-controlled organisation devoted above all to charity («institutam ad opera misericordie faciendam»)⁴. As specified in the statutes, the objects of this charity were the

¹ Readers of this site will be familiar with the dramatic changes in the recent historiography of St. Roch. See P. ASCAGNI, *Le più antiche fonti scritte su san Rocco di Montpellier. Un excursus comparativo e sistematico delle agiografie rocchiane*, in *Vita Sancti Rochi* 1 (2006), 19-57; and P. BOLLE, *San Rocco. Dai racconti agiografici alle origini leggendarie e liturgiche*, *ibid.*, 58-106, both with references to earlier bibliography.

² TEMPORE SPECTABILIVM VIRORVM RECTORVM. GVIDI ANTONII DE CAMAIANIS/ SER BAPTISTE CATENACI DE CATENACIIS TOMASI RINALDI DE GOZARIIS. S[ER] PAVLI NICOLAI/ DE GALLIS. IOHANNIS VINCENTII DE IVDICIBVS. S[ER] BAPTISTE IOHANNIS COLE. S[ER] FINI BERARDINI/ DE AZZIS. ZACHARIES IOHANNIS BAPTISTE DE LAMBERTIS. MCCCCL XXVIII. On this painting, see Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi (Florence: Sansoni, 1878-85), 3: 215; and *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, ed. L. Berti (Venice: Marsilio, 1992), 150-52, cat. 26, with colour plate and earlier bibliography.

³ "A dom Piero monacho in Santa Maria in Grado fiorini sei d'oro larghi per la sua fatica di depengniere la figura di Santo Rocho ne la tavola fatta per rettori de la Confraternita; Arezzo, Fraternita dei Laici, Libro del Camarlingo, anno 1479, f. 30 [28th February, 1480]. A photograph of the relevant page is published in U. PASQUI, *Di Bartolomeo della Gatta monaco camaldolese, miniatore, pittore e architetto* (Arezzo: Soci, 1926), pl. 3; the entry is transcribed in A. MARTINI, *The Early Work of Bartolomeo della Gatta*, in *Art Bulletin* 42 (1960), 134 n. 10.

⁴ The fraternity «Beate Marie Aretine» is first mentioned in a papal indulgence of 1257; the text of this and the 1262 statutes are published in G. MEERSSEMAN, *Ordo Fraternitatis. Confraternite e pieta dei laici nel medioevo*, 3 vols., Rome: Herder, 1977, vol. 2: 1011-12, 1015-29. The characterisation of the confraternity's activities in 1257 (daily prayer, monthly meetings to hear a sermon and confess sins, and celebration of the Virgin's feast-days) associate it with other Dominican-inspired Marian confraternities, on which see *ibid.*, 2: 921-1004. Meersseman described the institutional history of the Arezzo Fraternity as a precocious example of the "laicization" of mendicant-sponsored confraternities, along with a concomitant transformation of the group's aims and character: *ibid.*, 2: 971-72, 996-98. In addition to Meersseman, the following account draws upon Augusto ANTONIELLA's historical introduction to his edition of the Fraternity archives: *L'Archivio della Fraternita dei Laici di Arezzo. Introduzione storica e inventario*, ed. A. Antonietta,

traditional categories of the 'deserving poor': widows, orphans, prisoners, religious, and *poveri vergognosi*, whose social class prevented them from begging openly. The activities of the confraternity were financed through regular contributions of individual members, and a weekly tour of the city and countryside by the rectors, soliciting donations. In addition to accruing spiritual merit through participation in charitable works, members were further assured of the hopeful fate of their soul after death through the provision for monthly and annual suffrages on behalf of the confraternity dead.

From the beginning, the *Fraternita* possessed a highly public and corporate character. By the end of the thirteenth century, confraternity membership was almost coincident with the population of Arezzo; extant incomplete membership lists run to approximately 1700 names. Amongst these can be found men and women from all levels of Aretine society as well as regions beyond, from feudal nobility and patricians to artisans, servants and labourers⁵. However the officials of the Fraternity, and in particular the post of rector, were always drawn from the wealthy mercantile elite. Such a provision was in fact specified in the statutes of 1262, which decreed that the rectors must be well-off men, to prevent the suspicion that, during their weekly begging tours, they sought alms on their own account. As Antoniella notes, in the office of the rectors the shameful practice of begging acquired a highly meritorious character when undertaken not as a direct need but as a good work on behalf of others. The rectors were chosen from each of the four quarters of the city; initially fixed at four, their number was increased in 1266 to eight⁶.

The Fraternity's dominant role in the devotional life of late-medieval Arezzo was demonstrated by the strong level of communal support it enjoyed, in the form of special exemptions and privileges. The confraternity also flourished financially, building up a considerable patrimony by means of donations and bequests, which ultimately enabled it to dispense with individual monthly and annual dues⁷. As a result, the Fraternity came to acquire a kind of quasi-official status, operating almost as the institutionalised charitable organ of the city government. This was most clearly highlighted in a late-fourteenth century reform of the confraternity's statutes, which decreed that henceforth, all Aretine citizens were automatically considered to be members, without the necessity of making individual profession or contribution. Although some have seen this change in membership as depriving the Fraternity of its original collective and associative character, it is not clear why the new provisions should automatically have dissolved all sense of corporate involvement in the Fraternity's affairs and participation in the spiritual benefits of its charitable activities. Rather, with all citizens considered to be members, the Fraternity's rites of commemoration — which included a weekly suffrage for the dead in the chapel of the Fraternity hospital of *S. Lorentino*, participation of the rectors in funerals, and a funeral meal funded by the deceased's quarter — were now extended to cover almost every death in the city⁸. The semiofficial character of the confraternity is particularly evident in the commune's decision to entrust it with the task of maintaining the registers of the city's baptisms and deaths⁹. Not coincidentally, it was exactly at this period, during the course of the XIV century, that the confraternity moved its seat from the periphery to the centre, erecting a handsome palace on the main piazza of Arezzo as a tangible sign of its increasingly vital role in civic life (fig. 3)¹⁰.

Inventari e Cataloghi Toscani, 17 (Florence: Giunta Regionale Toscana/La Nuova Italia, 1985), VII-LIHI; and A. MORIANI, *Assistenza e beneficenza ad Arezzo nel XIV secolo: la Fraternita di Santa Maria della Misericordia*, in *La società del bisogno. Povertà e assistenza nella Toscana medievale*, ed. G. Pinto (Florence: Salimbeni, 1989), 19-36.

⁵ A. ANTONIELLA, XIII; A. MORIANI, 25-6. The Fraternity's large numbers, heterogenous social composition, and emphasis on collective charity and memorialization of the dead all have parallels in the thirteenth-century Fraternity of San Bartolomeo in nearby San Sepolcro, on which see J. R. BANKER, *Death in the Community. Memorialization and Confraternities in an Italian Commune in the Late Middle Ages* (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1988), chs. 2 and 3, 38-109.

⁶ A. ANTONIELLA, XIII.

⁷ *Ibid.*, XIX-XX, XXII-III; A. MORIANI, 26-31.

⁸ As plausibly argued by ANTONIELLA, XVIII.

⁹ *Ibid.*, XV-XVIII; A. MORIANI, 22-24.

¹⁰ In the latter part of the thirteenth century the Fraternity generally met in the Pieve of Arezzo. In the early-fourteenth century offices were set up in the confraternity hospital of S. Lorentino: A. MORIANI, 22. The site on the main piazza was bought from the Commune in 1335, but construction did not begin till 1375. By 1377 the ground floor was completed and in use; the upper floor was finished by Bernardo Rossellino in the 1430s. See A. ANTONIELLA, XVII-III;

The panel of St. Roch was commissioned for this new palace, to hang in the audience hall (*Sala della Udienza*), where the rectors would give weekly audience to citizens¹¹. The painting's large size and gabled shape would have made it an impressive and highly visible addition to this major public room. It is thus surprising to discover that the principal figure in the picture is not the confraternity's patron, the *Madonna della Misericordia*, but the new plague saint Roch (fig. 1). Dressed in pilgrim's garb, the saint dominates the foreground. He is shown standing in Arezzo's central square, its surface strewn with large stones which perhaps are intended as a playful pun on his name¹², while also conveying a sense of decay and desolation to the urban scene. The carefully observed facade of the *Fraternita* palace is shown directly behind and to his right. Under the threat of plague, the *piazza* is almost deserted. Significantly, the only vestiges of human activity are centered on the confraternity palace. Two well-dressed men, who must be confraternity rectors, are silhouetted in the doorway. As they watch, two grave-diggers mount the palace steps, nonchalantly carrying the instruments of their trade. During an epidemic, the Fraternity paid for their most necessary services.

His hands clasped in prayer, Roch directs his plea for clemency to the Virgin. A *cartello* tied to the end of his pilgrim staff is inscribed «ora pro populo» (pray for the people). This familiar liturgical plea articulates both the petition of the commissioning rectors to Roch and that of the saint himself to Mary. One may also speculate that the choice of this particular formula, rather than the more frequently encountered «ora pro nobis» (pray for us), was deliberate. By replacing the personalised plea (pray for us) with a more all-embracing directive (pray for the people), the *Fraternita* officials express the conviction that in their appeal they represent the populace of Arezzo as a whole. And it is here that the link to the confraternity becomes evident, since the Virgin to whom Roch appeals is explicitly depicted in the guise of the confraternity's patron. Supported by angels, she hovers in the air over the roof of the confraternity palace, her cloak held out in the traditional protective gesture of the Virgin of Mercy. It is as if the sculpted *Madonna della Misericordia* above the portal of the *Fraternita* palace, carved by Bernardo Rossellino in 1433 (fig. 4)¹³, had miraculously come to life to receive the petition of the saint.

Commissioned either during or immediately after two years of prolonged and devastating plague outbreaks, and probably paid for with money from the many charitable bequests received by the confraternity during epidemics, Bartolomeo della Gatta's *Fraternita* painting celebrates the vital role of the confraternity at a time of civic crisis¹⁴. The commissioning institution is visibly promoted as the source of both earthly and heavenly aid for their fellow citizens. In the deserted city, confraternity officials steadfastly remain at their posts to supervise the work of the grave-diggers, despite considerable personal risk. In addition, the commissioning of the image also testifies to the confraternity's efforts to enlist the necessary celestial aid for the beleaguered populace.

Given this agenda, the dominant place of St. Roch in this picture is extremely surprising and requires further explanation. Previously, the almost universal subject of the Fraternity's artistic commissions had been images of their own patron, the Madonna of Mercy¹⁵. Moreover, if the aim was to promote the confraternity's close ties with their heavenly patron in times of plague, then the most logical choice would surely have been the variant iconography of the plague *Madonna della Misericordia*. By the latter fifteenth century, this was a popular and reassuring image of heavenly defence against the disease, frequently used by confraternities, religious orders and communal governments alike to implore Mary's merciful protection on behalf of their members and citizens. In such images, the Virgin's traditional gesture of mercy — the cloak held out over her

M. MERCANTI, *Il Palazzo di Fraternita in piazza Grande ad Arezzo* (Arezzo: V. Badiali, 1980); and A. MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop* (Princeton: Princeton University Press, 1977), 18-19.

¹¹ *Nel raggio di Piero*, 150; A. ANTONIELLA, XVIII.

¹² As suggested by Megan HOLMES in a paper delivered at the Annual Conference of the «Renaissance Society of America» in 2006.

¹³ A. MARKHAM SCHULZ, 18-24.

¹⁴ For plague in Tuscany in 1479, see A. CORRADI, *Annali delle epidemie occorse in Italia dalle prime memorie fino al 1850*, ed. U. Stefanutti, 5 vols. (1865-94; rpt. Bologna: Forni, 1972), 4: 197-8. For bequests made to the *Fraternita* during times of plague, U. LEONI, *La storia di Arezzo dalle più remote epoche ai tempi presenti*, (Arezzo: G. Cristelli, 1897), 1: 253-4; A. MORIANI, 26-27.

¹⁵ For earlier *Fraternita* commissions of images of the *Madonna della Misericordia*, including a fresco by Pari Spinelli in the audience hall, the same room in which Bartolomeo's painting was hung, see *Nel raggio di Piero*, 52-4.

devotees — becomes a literal shield against the deadly arrows of the plague, hurled down on sinners by an angry God¹⁶. The highly unusual decision of the Fraternity rectors to feature Roch so prominently in their painting can thus only be understood in the light of enormous local interest in the new plague saint, whose cult gained momentum at exactly this date, during the devastating series of epidemics which swept Italy from 1477 to 1479¹⁷.

The key to Roch's popularity as a plague saint lay in the fact that he himself was believed to have contracted the plague and lived. In the *Fraternita* painting, as in other Renaissance images, his characteristic gesture is the demonstrative display of his plague bubo. Renaissance commentators invariably recognized the bubo as a sign of certain death¹⁸. Yet here is one who bears the dread sign and yet lives. For *Quattrocento* worshippers, in Arezzo as elsewhere, the sight of Roch, scarred by the plague and yet alive, must have been a powerful image of promised cure. In baring his morbidly marked flesh while remaining otherwise whole and healthy, Roch offers tangible proof that it was possible to survive the plague. Here was a saint who had triumphed over the disease in his own flesh.

The extremely appealing and efficacious reassurance that Roch offered late-fifteenth century men and women faced with a renewed onset of appallingly virulent plague epidemics, which is the immediate context within which to understand the Fraternity commission, is especially vividly documented in Arezzo. In fact, the town was to witness a remarkable proliferation of images of the new saint at exactly this time, all painted by the same artist, seemingly within a few years of each other, for a variety of interested patrons. In addition to the *Fraternita* commission, no less than three other large panel paintings of St. Roch by Bartolomeo della Gatta have survived, at least two of which were painted for locations in Arezzo itself. Two *predella* panels by the same artist depict events from Roch's life and may have been associated with one or more of these panels¹⁹. In addition, an impressive fresco on the nave wall of S. Domenico in nearby Cortona demonstrates that Roch's cult also spread to the surrounding region²⁰. Although only the *Fraternita* picture is securely dated, these other versions are stylistically close and are all usually dated within a few years of each other.

In the absence of documentation, it is impossible to tell if any of these pictures preceded the first published lives of the saint from 1478-80. In any event, confraternities in honour of the new saint are recorded as having been founded in both Arezzo and Cortona in the latter *Quattrocento*, and it is highly likely that such groups were at least in part responsible for promoting local interest in the new plague saint, organising public celebrations of his feast day and vociferously agitating city governments for visible tokens of communal recognition of their saint²¹.

Bartolomeo della Gatta's three other large-scale depictions of Roch all show the saint interceding to protect his devotees from the plague. Performed under the divine gaze, Roch's ritualistic presentation of his "wound" secures, indeed compels, heavenly favour on behalf of his worshippers. A panel now in the Horne Museum in Florence is possibly to be identified with a painting described by Vasari in the Servite church of *S. Pier Piccolo* in Arezzo²². The saint is represented displaying his bubo to a celestial figure — probably Christ, although the poor state of the painting makes it difficult to be certain — in the upper left corner. As in the *Fraternita* picture, a scroll twined around his staff articulates Roch's pleas for clemency: *Spare, oh Lord, spare thy*

¹⁶ For the plague *Madonna della Misericordia*, see L. MARSHALL, *Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy*, in *Renaissance Quarterly* 47 (1994), 485-532; and idem, *Confraternity and Community: Mobilizing the Sacred in Times of Plague*, in *Confraternities and the Visual Arts in the Italian Renaissance. Ritual, Spectacle, Image*, ed. B. Wisch and D. Cole Ahl (Cambridge: Cambridge University Press), 2000, 20-45.

¹⁷ On the disastrous plague years 1477-79 throughout the peninsula, see A. CORRADI, 1: 313-26.

¹⁸ Anne CARMICHAEL, *Plague and the poor in fifteenth-century Florence* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 79-80.

¹⁹ A. MARTINI, 137, fig. 10.

²⁰ *Nel raggio di Piero*, 144-6, cat. 24, with colour plate and earlier bibliography.

²¹ On the Aretine confraternity of Roch, see A. TAFI, *Arezzo, guida storico-artistica* (Arezzo: Litostampa Sant'Agnes, 1978), 416; for the confraternity in Cortona, G.M. MONTI, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia* (Venezia: La Nuova Italiana, 1927), 1: 137.

²² The basis of this identification is the inclusion of a city view of Arezzo, a feature of the S. Pietro panel as described by Vasari: VASARI/Milanesi, vol. 3, 215. F. ROSSI, *Il Museo Horne*, Gallerie e Musei Minori di Firenze (Milano: Electa, 1967), 143, pl. 51.

people («Parce Domini, parce populo tuo», Joel 2: 17). Behind his left shoulder hovers the skeletal figure of Death, armed with a scythe. A view of the city of Arezzo, now almost completely worn away, was once to be seen in the distance. Below, a near illegible inscription at the base seems to reiterate the words of the tablet that, according to Roch's biographers, was found under his head at his death, with the divine assurance of his intercessory powers²³.

Inscription and image thus work together: the divine origin of the text serves to validate Roch's cult, and God's solemn promise that he will always listen to Roch's pleas is vividly conveyed by the depicted *ostentatio vulnerum*. As long as the citizens of Arezzo honour the saint and invoke his aid, their city will be free from the menace of death by plague. Another panel by the *Camaldolese* monk, now in a private collection in Amsterdam, repeats many of the same elements (although not the city view)²⁴. Perhaps this panel was ordered as a copy of the one in S. Piero, for a church or chapel in the surrounding *contado*.

By virtue of its extraordinary bouquet of colours and incisive clarity of line, another panel in the *Arezzo Museum* (fig. 2) is usually identified as the picture originally in the Lippi family chapel in the Arezzo parish church, singled out by Vasari as the painter's masterpiece: "*il quale San Rocco e una bella e rara figura, e quasi la meglio che mai facesse*"²⁵. The way in which this picture, unique among all those painted by Bartolomeo, spells out a vivid drama of divine retribution and saintly salvation, offers us at once the most dramatic and clearest indication of the reasons behind the extraordinarily rapid rise of Roch's cult as a plague saint. Literally and figuratively, the painting presents a confrontation between heaven and earth: Christ's determination to exact punishment from a sinning humanity is met by Roch's insistent petition that his devotees be spared. Divine implacability dissolves in the face of saintly resistance. Christ countermands his own orders, sending a second pair of angels to intercept and break the plague arrows before they reach Arezzo.

Bartolomeo della Gatta's picture is a rare and highly revealing visualisation of the operation of saintly power. The depiction of Christ and his angels sending down the arrows of the plague is usually confined to representations of the plague *Madonna della Misericordia*. In Renaissance images, Roch's intercession was customarily envisaged in terms of a peaceful colloquy between the saint and a receptive divinity. By contrast, the Arezzo painting illuminates the moment of conflict, when Christ's originally punitive resolve is contested and transformed by the intervention of the saint. The startling juxtaposition of apparently contradictory actions on the part of Christ's angelic helpers — one pair hurling down the arrows, another intercepting and destroying them — is a brilliant pictorial representation of the conviction that a saint can force God to have «second thoughts». This unusual image offers a compelling pictorial formulation of the saints' «battle» with God, as enthusiastically described by a popular Dominican preacher such as Fra Giordano da Pisa in a sermon of 1304:

*Pugnano ancora con Dio, e fanno battaglia; ma questa e buona battaglia, che si muove di radice d'amore. Qual e questa battaglia? quando Iddio vorebbe talora fare vendetta de' peccatori e punirli, e i Santi pregano Iddio, e non lasciano, e tutti pugnano insieme a un tratto e una concordia per la misericordia a' peccatori; ma questa battaglia e buona, e vuole Iddio essere combattuto, e piacegli assai questa battaglia; sicche i Santi sono fortissimi*²⁶.

²³ The inscription is now virtually illegible. Pasqui's transcription (18-19), from an eighteenth-century source, is probably the most accurate: SVM ROCCHVS QVI FVNDO PIAS PRECESQVE FECVNDAS PRO ILLIS QVOS FLAMMA NECIS PESTIFERAE LEDIT (*I am Roch, who offers devout and abundant prayers for those whom the flame of pestilential death harms*).

²⁴ A MARTINI, 137, fig. 8.

²⁵ VASARI/Milanesi, 3: 215; *Nel raggio di Piero*, 147-8, cat. 25, with colour plate and bibliography

²⁶ Giordano da Pisa (also known as Giordano da Rivalto, 1260-1311), *Prediche del beato fra Giordano da Rivalto recitate in Firenze dal MCCCIII al MCCCVI*, ed. D. Moreni (Firenze: Il Magheri, 1831), 2: 85, predica XLV. Delivered in the Florentine Cathedral on Sunday, October 4, 1304. Giordano was an extremely popular preacher, drawing huge crowds, and an immense number of his sermons (over 700) were recorded for posterity by various members of his audience. For an excellent discussion of the character of his sermons, see C. DELCORNIO, *La predicazione nell'eta comunale* (Firenze: Sansoni, 1974), 38-41. Richard Trexler invokes Giordano's comments in his stimulating analysis of Florentine perceptions of the operations of saintly power: R. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence* (New York: Academic Press, 1980), 61ff and esp. 66-7.

Awareness of the existence of these other Aretine images of Roch help us to see more clearly the distinctively different iconography of the picture commissioned by the Fraternity of the Misericordia for their audience hall (fig. 1). Where all the other versions show Roch interceding directly with Christ (fig. 2), in the *Fraternita* painting Roch appeals to the Virgin Mary. It is she, rather than Christ, who is here represented as the ultimate authority. Without recourse to God, she has the power to avert the plague, if properly appealed to by the appropriate saintly intermediary. Of course, if Mary is shown exercising such powers, it is only because Christ wishes her to, as theologians were careful to explain. Yet the absence of any representation of the deity certainly cedes power to the mother, the queen of mercy to Christ's king of justice, the supreme and apparently autonomous heavenly authority to whom the new plague saint must inevitably bow his head. In this way, the Fraternity painting both testifies to the extraordinary recent upsurge of devotion in Arezzo to a new saintly intercessor against the plague, but also effectively captures that devotion and channels into a means of glorifying their own heavenly patron. Seen within its local context, the confraternity painting can be recognised as a particularly canny propagandistic effort on the part of the commissioning rectors. In the old phrase, if you can't beat them, join them — and get them to work for you rather than against you. In this richly envisioned painting, invocation of Roch's specialised powers as a protector against the plague is closely tied to the commemoration of the charitable work of the *Fraternita* and the exaltation of its patron, the Virgin of Mercy. In this way, Roch's undoubted charisma is enlisted and appropriated to aggrandise the role of the confraternity's own patron, the *Madonna della Misericordia*, as the ultimate source of safety for the entire city.

LOUISE MARSHALL

Louise Marshall was born in 1958 in Melbourne (Australia) and lives at Darlinghurst (Sydney). Teacher of the «History of Art and Cinema» Department at the University of Sydney, expert of iconography of the plague in the Italian art of the Renaissance – particularly about the cult of Mary and of the saints Roch, Sebastian and Nicholas of Tolentino – she is author of many essays and articles, both in English and in Italian.

Louise Marshall è nata a Melbourne, in Australia, nel 1958 e risiede a Darlinghurst (Sydney). Docente del Dipartimento di Storia dell'Arte e del Cinema all'università di Sydney, si occupa soprattutto dell'iconografia della peste nell'arte rinascimentale italiana, con particolare riguardo al culto di Maria e dei santi protettori Rocco, Sebastiano e Nicola da Tolentino; ha scritto diversi saggi ed articoli, sia in inglese che in italiano.

© Louise Marshall 2007. All rights reserved. Reproduction, even partial, of the contents of this portal is subject to copyright laws. Every violation will be pursued according to civil and penal laws. The «Centro Studi Rocchiano», through the legal offices of the «Associazione Italiana San Rocco di Montpellier», reserves the right to undertake every action in such sense. To utilize the contents of this site it is necessary to meticulously follow the rules spelled out in the special section (→ Legal notes).

 **IL CULTO DI SAN ROCCO IN TOSCANA NEL TARDO
QUATTROCENTO: I DIPINTI DI BARTOLOMEO DELLA GATTA IN AREZZO**

Nel 1480, la «Fraternita» di *Santa Maria della Misericordia* di Arezzo commissionò una grandiosa tela dipinta, da appendere nella propria sala delle udienze, al pittore locale Bartolomeo della Gatta (figura 1). Tuttavia, in modo decisamente insolito, l'immagine sacra che per prima attira l'occhio in questo dipinto non è il patrono della Confraternita, cioè la Vergine della Misericordia, bensì san Rocco.

Il presente articolo cercherà di spiegare le ragioni recondite della inusuale decisione della Confraternita di Arezzo di far "spostare" il proprio patrono divino dal centro della scena a favore di un altro santo. Come vedrò di spiegare, tale decisione è una significativa attestazione del rapido sviluppo del culto rocciano in Toscana in quel periodo. Come è stato dimostrato dai più recenti sviluppi degli studi storici, il culto di san Rocco in qualità di *santo della peste* fu un fenomeno del tardo Quattrocento, e le devastanti epidemie di peste che scoppiarono in Italia nel 1478-80 furono un vero momento cruciale¹.

Il tempismo dell'incarico di Arezzo è dunque ben poco casuale: nello stesso periodo in cui Francesco Diedo fu indotto dalla visione di Brescia aggredita dalla peste, a scrivere la sua popolarissima ed influente *Vita* del santo, così pure, un po' dovunque in Italia, altre comunità ed istituzioni furono similmente ansiose di invocare il nuovo *santo della peste*. L'analisi delle circostanze di questo incarico, e le caratteristiche particolari del dipinto della «Fraternita», insieme ad una serie di altre immagini del santo dipinte dallo stesso artista per Arezzo e la regione circostante, possono fare luce sulle origini e la genesi del culto di san Rocco, e le ragioni del suo fascino sui devoti del Rinascimento.

Come attestato da una prolissa iscrizione lungo la base, la tela di San Rocco oggi conservata nel Museo di Arezzo fu commissionato nel 1479 (secondo l'attuale calendario 1480) dagli otto rettori della «Fraternita» di *Santa Maria della Misericordia*². Una nota del febbraio 1480 di un registro contabile della Confraternita, tuttora esistente, riporta il pagamento al pittore locale e monaco camaldolese Bartolomeo della Gatta, indicato con il suo nome da laico Piero Dei³.

Per comprendere appieno il significato di questo incarico, in via preliminare dobbiamo conoscere la storia della «Fraternita» della Misericordia di Arezzo. Inizialmente inquadrata, nel 1257, come una confraternita mariana patrocinata dai Domenicani, la «Fraternita» venne ridefinita dagli statuti del 1262 come un organismo sempre più autonomo e laico, dedito soprattutto alla carità («*institutam ad opera misericordie faciendam*»).

Come specificato negli statuti, i soggetti di questa carità erano le tradizionali categorie del *povero meritevole*: vedove, orfani, prigionieri, religiosi e «*poveri vergognosi*», la cui classe sociale di appartenenza impediva loro di mendicare apertamente. Le attività della confraternita erano finanziate dai contributi regolari dei singoli componenti, e da un giro settimanale della città e delle campagne da parte dei rettori, per sollecitare le donazioni. In aggiunta all'accrescimento dei meriti spirituali grazie alla partecipazione alle opere di carità, i confratelli erano ulteriormente rassicurati sullo sperato futuro destino della loro anima dopo la morte tramite la provvisione dei suffragi mensili ed annuali in favore dei defunti della Confraternita⁴.

¹ I lettori di questo sito si saranno ormai familiarizzati con i radicali cambiamenti della più recente storiografia di san Rocco. Cfr. P. ASCAGNI, *Le più antiche fonti scritte su san Rocco di Montpellier. Un excursus comparativo e sistematico delle agiografie rocciane*, e P. BOLLE, *San Rocco. Dai racconti agiografici alle origini leggendarie e liturgiche*, in "Vita Sancti Rochi" (2006), n. 1, pp. 19-57 e 58-106, entrambi con i riferimenti anche alla più remota bibliografia. Ulteriori approfondimenti in P. ASCAGNI, *San Rocco pellegrino*, Marcianum Press, Venezia 2007.

² TEMPORIS SPECTABILIVM VIRORVM RECTORVM. GVIDI ANTONII DE CAMAIANIS / SER BAPTISTE CATENACI DE CATENACIIS TOMASI RINALDI DE GOZARIIS. S[ER] PAVLI NICOLAI / DE GALLIS. IOHANNIS VINCENTII DE IVDICIBVS. S[ER] BAPTISTE IOHANNIS COLE. S[ER] FINI BERARDINI / DE AZZIS. ZACHARIES IOHANNIS BAPTISTE DE LAMBERTIS. MCCCCL XXVIII. Su questo dipinto, cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85, vol. 3, p. 215; *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, a cura di L. Berti, Venezia 1992, pp. 150-52, cat. 26, con tavole a colori e bibliografia.

³ «*A dom Piero monacho in Santa Maria in Grado fiorini sei d'oro larghi per la sua fatica di depingere la figura di Santo Rocho ne la tavola fatta per rettori de la Confraternita*»; Arezzo, Fraternita dei Laici, «Libro del Camarlingo», anno 1479, f. 30 [28 febbraio 1480]. Una fotografia della relativa pagina è pubblicata in U. PASQUI, *Di Bartolomeo della Gatta monaco camaldolese, miniatore, pittore e architetto*, Arezzo 1926, tav. 3; la nota è trascritta in A. MARTINI, *The Early Work of Bartolomeo della Gatta*, in "Art Bulletin" (1960), n. 42, p. 134 n. 10.

⁴ La «Fraternita» *Beate Marie Aretine* è menzionata per la prima volta in un'indulgenza papale del 1257; il testo e gli statuti del 1262 sono pubblicati in G. MEERSSEMAN, *Ordo Fraternalitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, 3 volumi, Roma 1977, vol. 2, pp. 1011-1012 e 1015-1029. Per la descrizione delle attività della confraternita nel 1257 (preghiera quotidiana, riunioni mensili per ascoltare un sermone e confessare i peccati, e celebrazione delle festività della Vergine), unitamente ad altre confraternite mariane di ispirazione domenicana, cfr. *ivi*, volume 2, pp. 921-1004. Il Meersseman descrisse la storia istituzionale della «Fraternita» di Arezzo come un precoce esempio di "laicizzazione" delle confraternite patrocinate dagli ordini mendicanti, nell'ambito di una concomitante trasformazione degli scopi e della connotazione associativa: *ivi*, vol. 2, pp. 971-972 e 996-998. Oltre al Meersseman, cfr. l'introduzione storica di Augusto Antonietta alla sua edizione degli archivi della «Fraternita»: *L'Archivio della Fraternita dei Laici di Arezzo. Introduzione storica e inventario*, a cura di A. ANTONIELLA, in *Inventari e Cataloghi Toscani*, 17, Firenze 1985, pp. VII-LIII; A. MORIANI, *Assistenza e beneficenza ad Arezzo nel XIV secolo: la Fraternita di Santa Maria della Misericordia*, in *La società del bisogno. Povertà e assistenza nella Toscana medievale*, a cura di G. Pinto, Firenze 1989, pp. 19-36.

Fin dall'inizio, la «Fraternita» ebbe un carattere marcatamente pubblico e corporativo. Entro fine del XIII secolo, gli appartenenti alla Confraternita coincidevano quasi con la popolazione di Arezzo; l'attuale, incompleta lista dei confratelli comprende approssimativamente 1.700 nomi. Fra di loro si possono trovare uomini e donne di tutte le classi sociali aretine, come pure delle regioni circostanti, dalla nobiltà feudale ed i patrizi agli artigiani, la servitù e gli operai⁵. Comunque gli ufficiali della «Fraternita» – ed in particolare la carica di rettore – furono sempre scelti dall'*elite* mercantile e benestante. La disposizione era infatti specificata negli statuti del 1262, che decretarono che i rettori dovevano essere uomini agiati, per allontanare il sospetto che, durante i loro giri settimanali per la questua, essi cercassero elemosine a proprio vantaggio. Come nota l'Antonietta, nell'ufficio dei rettori l'abitudine degradante di implorare la carità aveva invece acquisito un carattere estremamente meritorio, purchè fosse posta in essere non per sé stessi ma come una buona opera in favore del prossimo. I rettori venivano scelti da ognuno dei quattro quartieri della città; inizialmente fissato in quattro, il loro numero venne aumentato ad otto nel 1266⁶.

Il ruolo dominante della «Fraternita» nella vita devozionale di Arezzo nel tardo medioevo è dimostrato dal forte appoggio di cui ha goduto da parte delle autorità comunali, sotto forma di esenzioni speciali e di privilegi. La Confraternita fiorì anche finanziariamente, costruendosi un considerevole patrimonio per mezzo di donazioni e lasciti, che in definitiva le permisero di dispensare contributi mensili ed annuali individuali⁷. Da quanto risulta, la «Fraternita» finì coll'acquisire uno *status* pubblico pressoché ufficiale, operando quasi come l'organizzazione caritativa istituzionalizzata del governo urbano.

Tutto ciò si accentuò ulteriormente nel tardo quattordicesimo secolo, con la riforma degli statuti della confraternita, che decretò che da quel momento in poi tutti i cittadini aretini ne fossero considerati automaticamente membri, senza la necessità di emettere i «voti» individuali o di pagare contributi. Anche se alcuni hanno visto in questo cambiamento la perdita dell'originario carattere collettivo ed associativo della «Fraternita», non è chiaro perché i nuovi provvedimenti avrebbero dovuto dissolvere automaticamente ogni senso di coinvolgimento corporativo negli affari della «Fraternita» e la partecipazione ai benefici spirituali delle sue attività caritative.

Semmai, con tutti i cittadini considerati come membri, i riti di commemorazione della «Fraternita» – che comprendevano un suffragio settimanale per i defunti nella cappella dell'ospedale confraternale di San Lorentino, la partecipazione dei rettori ai funerali ed un pasto funebre a cura del quartiere del defunto – si dilatarono fino a coprire quasi tutti i decessi della città⁸.

Il carattere semiufficiale della Confraternita è reso evidente dalla decisione del Comune di affidarle il compito di conservare i registri dei battesimi e delle morti della città⁹. Non a caso, fu proprio in quel periodo, nel corso del Trecento, che la Confraternita trasferì la propria sede dalla periferia al centro, facendo erigere un sontuoso palazzo nella piazza principale di Arezzo, segno tangibile di un crescente ruolo cruciale nella vita civile (figura 3)¹⁰. Il dipinto di san Rocco fu commissionato per questo nuovo palazzo, da esporre nella sala delle udienze, dove i rettori avrebbero ricevuto settimanalmente i cittadini¹¹. La notevole dimensione del dipinto e la forma frontale avrebbero conferito al salone un impatto ancor più incisivo e marcatamente visibile.

È davvero sorprendente scoprire che la figura principale del quadro non è il patrono della Confraternita, la Madonna della Misericordia, ma il nuovo *santo della peste*, san Rocco (figura 1). Vestito con l'abbigliamento del pellegrino, il santo domina in primo piano. Egli è raffigurato mentre si trova nella piazza centrale di Arezzo, la cui superficie è coperta da grandi pietre, che forse sono da intendere come un brioso gioco di parole sul suo nome¹², e che comunque trasmettono anche un senso di decadimento e di devastazione alla scena urbana. La facciata, accuratamente descritta, del palazzo della «Fraternita» è raffigurata direttamente, dietro ed alla sua destra.

⁵ A. ANTONIELLA, *L'Archivio della Fraternita...cit.*, p. XIII; A. MORIANI, *Assistenza e beneficenza...cit.*, pp. 25-26. I grandi numeri della Fraternita, la composizione sociale eterogenea, l'enfasi sulla carità collettiva e sulla commemorazione dei defunti, trovano tutte un parallelo nella duecentesca «Fraternita di San Bartolomeo» della vicina Sansepolcro; cfr. J. R. BANKER, *Death in the Community. Memorialization and Confraternities in an Italian Commune in the Late Middle Ages*, Athens [Georgia] 1988, University of Georgia Press, cap. 2 e 3, pp. 38-109.

⁶ A. ANTONIELLA, *L'Archivio della Fraternita...cit.*, p. XIII.

⁷ *Ivi*, pp. XIX-XX e XXII-XXIII. A. MORIANI, *Assistenza e beneficenza...cit.*, pp. 26-31.

⁸ Come ragionevolmente sostenuto da A. ANTONIELLA, *L'Archivio della Fraternita...cit.*, p. XVIII.

⁹ *Ivi*, pp. XV-XVIII. A. MORIANI, *Assistenza e beneficenza...cit.*, pp. 22-24.

¹⁰ Nella seconda metà del tredicesimo secolo la «Fraternita» generalmente si riuniva nella Pieve di Arezzo. Agli inizi del secolo quattordicesimo gli uffici furono spostati nell'ospedale della confraternita di San Lorentino: cfr. A. MORIANI, *Assistenza e beneficenza...cit.*, p. 22. La sede sulla piazza principale fu acquistata dal Comune nel 1335, ma la costruzione non ebbe inizio che dal 1375. Entro il 1377 il pianterreno venne ultimato e messo in uso; il piano superiore fu terminato da Bernardo Rossellino negli anni 1430. Cfr. A. ANTONIELLA, *L'Archivio della Fraternita...cit.*, pp. XVII-XVIII; M. MERCANTI, *Il Palazzo di Fraternita in piazza Grande ad Arezzo*, Arezzo 1980; A. MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton 1977, Princeton University Press, pp. 18-19.

¹¹ *Nel raggio di Piero...cit.*, p. 150; A. ANTONIELLA, *L'Archivio della Fraternita...cit.*, p. XVIII.

¹² Come suggerito nel 2006 da una nota di Megan Holmes alla «Annual Conference of the Renaissance Society of America».

A causa della minaccia della peste, la piazza è pressoché deserta. Significativamente, le sole vestigia di attività umana sono concentrate sul palazzo della Confraternita. Due uomini benvestiti, che devono essere i rettori della Confraternita, sono tratteggiati sulla porta d'accesso. Mentre essi osservano, due uomini di fatica salgono la scalinata del palazzo, portando con noncuranza gli strumenti del loro mestiere. Durante le epidemie, la «Fraternita» si accollava le spese per i loro servizi più impellenti. Le mani giunte in preghiera, Rocco rivolge la sua intercessione alla clemenza della Vergine. Una scritta attaccata all'estremità del suo bordone – il bastone da pellegrino – dice «ora pro populo» (*prega per il popolo*).

Questa familiare invocazione liturgica articola entrambe le richieste, quella dei rettori a Rocco, e quella del santo stesso a Maria. Si potrebbe anche pensare che la scelta di questa particolare formula, piuttosto che la ben più frequente «ora pro nobis» (*prega per noi*), sia stata intenzionale. Sostituendo la supplica "personalizzata" (*prega per noi*) con una più diretta nel senso di abbracciare tutti (*prega per il popolo*), i responsabili della «Fraternita» esprimono la convinzione che con il loro appello essi rappresentano il popolino di Arezzo nella sua interezza. Ed è qui che il legame con la Confraternita diviene evidente, in quanto la Vergine a cui Rocco si rivolge è dipinta esplicitamente in guisa di patrono della Confraternita. Sostenuta dagli angeli, si libra nell'aria sopra il tetto del palazzo della Confraternita, il suo mantello allargato nel tradizionale gesto protettivo della Vergine della Misericordia. È come se la Madonna della Misericordia scolpita sopra il portale del palazzo della «Fraternita», realizzata da Bernardo Rossellino nel 1433 (figura 4)¹³, avesse miracolosamente preso vita per ricevere la supplica del santo.

Commissionato o durante o immediatamente dopo due anni di prolungati e devastanti scoppi di peste, e probabilmente pagato con il denaro dei molti lasciti benefici ricevuti dalla Confraternita durante le epidemie, il dipinto di Bartolomeo della Gatta per la «Fraternità» celebra il ruolo vitale della Confraternita in tempi di crisi civile¹⁴. L'istituzione committente è visibilmente elevata a fonte di aiuto sia terreno che celeste per tutti i singoli cittadini. Nella città deserta, gli ufficiali della Confraternita rimangono costantemente ai loro posti per sovrintendere al lavoro dei becchini, nonostante il considerevole rischio personale. Insomma, la committenza del dipinto testimonia anche degli sforzi della Confraternita di ottenere il necessario soccorso divino per il popolino assediato.

Tutto ciò premesso, il ruolo dominante di san Rocco in questo quadro è estremamente sorprendente e richiede ulteriori chiarimenti. In precedenza, il soggetto pressoché esclusivo degli incarichi artistici della «Fraternita» era stata l'immagine del proprio patrono, la Madonna della Misericordia¹⁵. Inoltre, se lo scopo fosse stato di promuovere un più stretto legame della Confraternita col proprio patrono in tempo di epidemie di peste, allora di sicuro la scelta più logica sarebbe stata la variante iconografica, rispetto alla peste, della Madonna della Misericordia. Dalla seconda metà del Quattrocento, questa era un'immagine popolare e rassicurante di difesa divina contro la malattia, frequentemente utilizzata dalle confraternite, dagli ordini religiosi e dai governi comunali per implorare la protezione misericordiosa di Maria a favore dei propri membri e cittadini.

In molteplici immagini, il tradizionale gesto misericordioso della Vergine – il mantello alzato a proteggere i fedeli – diventa letteralmente uno scudo contro i dardi mortali della peste, scagliate sui peccatori da un Dio adirato¹⁶. La decisione estremamente insolita dei rettori della «Fraternita» di far rappresentare Rocco in un modo così preminente nel loro dipinto, a questo punto può essere compresa solo alla luce di un vasto interesse locale per il nuovo *santo della peste*, il cui culto raggiunse il culmine precisamente a questa data, durante la devastante serie di epidemie che scoppiarono in Italia dal 1477 al 1479¹⁷.

La chiave della popolarità di Rocco come *santo della peste* sta nel fatto che si riteneva che anche lui l'avesse contratta e fosse sopravvissuto. Nel dipinto della «Fraternita», come in altre immagini del Rinascimento, il suo gesto caratteristico è mostrare il bubbone della peste. I cronisti del Rinascimento individuavano in variabilmente il bubbone come un segno di morte certa¹⁸; ed invece, ecco un uomo che porta il temuto segno e tuttavia *vive*. Per i devoti del Quattrocento, ad Arezzo come altrove, la visione di Rocco, sfregiato dalla peste e tuttavia vivo, doveva essere una possente immagine di speranza di una cura. Nello scoprire la sua pelle morbosamente segnata rimanendo comunque integro e sano, Rocco offre una prova tangibile che era possibile sopravvivere alla peste: ecco un santo che aveva trionfato sulla malattia nella sua stessa carne.

¹³ A. MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Bernardo Rossellino...cit.*, pp. 18-24.

¹⁴ Per la peste del 1479 in Toscana, inclusa Arezzo, cfr. A. CORRADI, *Annali delle epidemie occorse in Italia dalle prime memorie fino al 1850*, a cura di U. Stefanutti, cinque volumi, 1865-94, nuova edizione Bologna 1972, vol. 4, pp. 197-198. Per i lasciti alla «Fraternita» durante i periodi di peste, cfr. U. LEONI, *La storia di Arezzo dalle più remote epoche ai tempi presenti*, Arezzo 1897, vol. 1, pp. 253-254; e A. MORIANI, *Assistenza e beneficenza...cit.*, pp. 26-27.

¹⁵ Per i primi incarichi della «Fraternita» a proposito di immagini della Madonna della Misericordia, incluso un affresco di Pari Spinelli nella sala delle udienze, la stessa stanza dove venne posto il dipinto di Bartolomeo, cfr. *Nel raggio di Piero...cit.*, pp. 52-54.

¹⁶ Per la peste e la Madonna della Misericordia, cfr. L. MARSHALL, *Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy*, in "Renaissance Quarterly" (1994), n. 47, pp. 485-532; idem, *Confraternity and Community: Mobilizing the Sacred in Times of Plague*, in *Confraternities and the Visual Arts in the Italian Renaissance. Ritual, Spectacle, Image*, a cura di B. Wisch and D. Cole Ahl, Cambridge 2000, Cambridge University Press, pp. 20-45.

¹⁷ Sulla disastrosa peste degli anni 1477-79 in tutta la penisola, cfr. A. CORRADI, *Annali delle epidemie...cit.*, vol. 1, pp. 313-326.

¹⁸ A. CARMICHAEL, *Plague and the poor in fifteenth-century Florence*, Cambridge 1986, Cambridge University Press, pp. 79-80.

La rassicurazione estremamente efficace e coinvolgente che Rocco ha offerto agli uomini ed alle donne del tardo Quattrocento, attaccati da un rinnovato assalto di epidemie di peste tremendamente virulente – che rappresenta il contesto immediato entro il quale ben si comprende l'incarico della «Fraternita» – è documentata in modo vivido e speciale ad Arezzo. Infatti, la città testimonia una rimarchevole proliferazione di immagini del nuovo santo esattamente in quel periodo, tutti dipinti dallo stesso artista, a quanto pare a pochi anni di distanza uno dall'altro, per vari committenti a ciò interessati.

Oltre all'incarico della «Fraternita», sono sopravvissute non meno di tre altre grandi tavole dipinte di san Rocco, opera di Bartolomeo della Gatta, ed almeno due furono realizzate per essere ubicate nella stessa Arezzo. Due dipinti per *predelle*¹⁹ dello stesso artista raffigurano vari eventi della vita di Rocco e possono essere associati con uno o più di questi pannelli²⁰. Inoltre, un imponente affresco sulla navata di San Domenico, nei pressi di Cortona, mostra che il culto di san Rocco si era diffuso anche nella regione circostante²¹. Sebbene solo il quadro della «Fraternita» sia stato chiaramente datato, queste altre versioni sono stilisticamente vicine e sono certamente databili a pochi anni uno dall'altro.

In assenza di documentazione, è impossibile dire se alcune di queste pitture precedano la pubblicazione delle prime *Vitae* del santo (1478-80). In ogni caso, sono attestate le fondazioni di confraternite in onore del nuovo santo ad Arezzo e Cortona nel secondo Quattrocento, ed è assai probabile che tali enti siano almeno in parte i protagonisti dell'incentivazione di un forte interesse locale per il nuovo *santo della peste*, organizzando celebrazioni pubbliche nel giorno della sua festa e chiamando rumorosamente in causa i governi cittadini per ottenere chiari segnali di riconoscimento comunale del loro santo²².

Le tre altre grandi pitture rocciane di Bartolomeo della Gatta mostrano tutte l'intercessione del santo per proteggere i suoi devoti dalla peste. Compiuto sotto lo sguardo divino, la presentazione rituale da parte di Rocco della sua "ferita" assicura, anzi *impone*, la grazia divina in favore dei suoi fedeli. Un quadro ora nel Museo Horne di Firenze è probabilmente da identificare con un dipinto, descritto dal Vasari, della chiesa dei Serviti di San Pier Piccolo in Arezzo²³. Il santo è rappresentato mentre mostra il suo bubbone a un figura divina – probabilmente Cristo, sebbene le precarie condizioni del dipinto impediscano di esserne certi – nell'angolo superiore sinistro.

Come nel dipinto della «Fraternita», un rotolo di carta attorno al suo bastone riporta le suppliche di Rocco alla clemenza divina: "*Risparmia, oh Signore, risparmia il tuo popolo*" («Parce Domini, parce popolo tuo», Gioele 2: 17). Dietro alla sua spalla sinistra volteggia la scheletrica figura della Morte, armata di una falce. Una veduta della città di Arezzo, ora quasi completamente perduta, un tempo si scorgeva sullo sfondo. Sotto, un'iscrizione illeggibile vicino alla base sembra reiterare le parole della tavoletta che, secondo gli agiografi di Rocco, venne trovata al momento della sua morte, con la promessa divina dei suoi poteri di intercessione²⁴.

Iscrizione e immagine funzionano così assieme: l'origine divina del testo serve a convalidare il culto di Rocco, e la promessa solenne di Dio di ascoltare sempre le sue suppliche è vividamente supportata dall'«ostentatio vulnerum» dipinta. Finché i cittadini di Arezzo onoreranno il santo ed invocheranno il suo aiuto, la città sarà libera dalla minaccia di morte della peste. Un'altra tavola del monaco camaldolese, ora in una raccolta privata di Amsterdam, riprende molti degli stessi elementi (ma non la veduta urbana)²⁵. Forse tale pittura fu ordinata come una copia di quella di San Piero, per una chiesa o per una cappella del contado circostante.

In virtù del suo straordinario *bouquet* di colori e della incisiva chiarezza delle linee, un'altra tela nel Museo di Arezzo (figura 2) è usualmente identificata come il dipinto in origine ubicato nella cappella della famiglia Lippi della chiesa parrocchiale di Arezzo, decantata dal Vasari come il capolavoro del pittore: "*il quale San Rocco è una bella e rara figura, e quasi la meglio che mai facesse*"²⁶.

Il modo in cui questo dipinto, unico fra quelli di Bartolomeo, esprime un vivido dramma di castigo divino e di salvezza tramite il santo, ci offre in modo immediato l'indicazione più drammatica e più chiara delle ragioni dello sviluppo straordinariamente rapido del culto di Rocco come *santo della peste*. Letteralmente e figurativamente,

¹⁹ [La «predella» è la parte inferiore di un polittico, cioè una pala d'altare («ancona») in più scomparti; essa è composta di diversi pannelli, che in genere raffigurano vari episodi o soggetti riguardanti il protagonista principale del dipinto, Ndr].

²⁰ A. MARTINI, *The Early Work of Bartolomeo...cit.*, p. 137, fig. 10.

²¹ *Nel raggio di Piero...cit.*, pp. 144-146, cat. 24, con tavole a colori e bibliografia.

²² Sulla confraternita aretina di Rocco, cfr. *Arezzo, guida storico-artistica*, Arezzo 1978, p. 416; per la confraternita di Cortona, G. M. MONTI, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, Venezia 1927, vol. 1, p. 137.

²³ La base di questa identificazione è l'inclusione di una veduta urbana di Arezzo, una caratteristica del pannello di San Piero descritto dal Vasari: cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori...cit.*, vol. 3, p. 215. F. ROSSI, *Il Museo Horne*, Gallerie e Musei Minori di Firenze, Milano 1967), p. 143, pl. 51.

²⁴ L'iscrizione ora è virtualmente illeggibile. La trascrizione di Pasqui (U. PASQUI, *Di Bartolomeo della Gatta...cit.*, pp. 18-19) da una fonte settecentesca, probabilmente è la più accurata: SVM ROCCHVS QVI FVNDO PIAS PRECESQVE FECVNDAS PRO ILLIS QVOS FLAMMA NECIS PESTIFERAE LEDIT (io sono Rocco, che offre devote e feconde preghiere per coloro che la fiamma della morte pestilenziale danneggia).

²⁵ A. MARTINI, *The Early Work of Bartolomeo...cit.*, 137, fig. 8.

²⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori...cit.*, vol. 3, p. 215; *Nel raggio di Piero...cit.*, pp. 147-148, cat. 25, con tavole a colori e bibliografia.

il dipinto presenta un confronto tra cielo e terra: la determinazione di Cristo nell'esigere la punizione di un'umanità peccatrice si incontra con l'insistente supplica di Rocco affinché i suoi devoti siano risparmiati. L'implacabilità divina si dissolve di fronte alla resistenza del santo. Cristo annulla i suoi stessi ordini, inviando una seconda coppia di angeli a intercettare e rompere le frecce della peste prima che raggiungano Arezzo.

La pittura di Bartolomeo è una visualizzazione rara ed altamente rivelatrice dell'efficacia del potere del santo. La raffigurazione di Cristo e dei suoi angeli che lanciano le frecce della peste è generalmente confinata nelle rappresentazioni della Madonna della Misericordia relative alla peste. Nelle immagini del Rinascimento, l'intercessione di Rocco di solito era evocata nei termini di un pacato colloquio tra il santo e una accondiscendente divinità. Di contro, il dipinto di Arezzo mette in piena luce il momento del conflitto, quando la decisione originariamente punitiva di Cristo viene contestata e modificata dall'intervento diretto del santo.

La sorprendente giustapposizione di azioni apparentemente contraddittorie da parte dei coadiutori angelici di Cristo – una coppia che lancia le frecce, un'altra che le intercetta e le distrugge – è una brillante rappresentazione pittorica della convinzione che un santo possa forzare Dio ad avere una «seconda idea». Questa immagine insolita offre una irretistibile formulazione pittorica della «battaglia» dei santi con Dio, come entusiasticamente descritto da un popolare predicatore Domenicano come Fra Giordano da Pisa (1260-1311) in un sermone del 1304: *"Pugnano ancora con Dio, e fanno battaglia; ma questa è buona battaglia, che si muove di radice d'amore. Qual è questa battaglia? quando Iddio vorrebbe talora fare vendetta de' peccatori e punirli, e i Santi pregano Iddio, e non lasciano, e tutti pugnano insieme a un tratto e una concordia per la misericordia a' peccatori; ma questa battaglia è buona, e vuole Iddio essere combattuto, e piacegli assai questa battaglia; sicchè i Santi sono fortissimi"*²⁷.

La consapevolezza dell'esistenza di queste altre immagini aretine dell'intercessione di Rocco ci aiuta ad interpretare più chiaramente l'iconografia decisamente differente del dipinto commissionato dalla «Fraternita» della Misericordia per la sala delle udienze (figura 1): dove tutte le altre versioni mostrano Rocco che intercede direttamente presso Cristo (figura 2), nel dipinto della «Fraternita» gli appelli di Rocco sono rivolti alla Vergine Maria. È lei, piuttosto che Cristo, ad essere qui rappresentata come l'autorità finale. Senza ricorso a Dio, lei ha il potere di stornare la peste, se chiamata in causa in modo adeguato dall'appropriata intermediazione del santo. Naturalmente, se Maria è raffigurata nell'esercizio di simili poteri, è solo perché Cristo ciò le permette, come i teologi erano ben attenti a spiegare. Ancora, l'assenza di qualsiasi rappresentazione della divinità certamente conferisce potere alla Madre, la regina della misericordia di Cristo re della giustizia, la suprema ed in apparenza autonoma autorità celeste a cui il nuovo *santo della peste* deve inevitabilmente chinare il capo. In tal modo, il dipinto della «Fraternita» testimonia del recente, straordinario decollo della devozione in Arezzo ad un nuovo santo intercessore contro la peste, ma inoltre si appropria efficacemente della devozione e la canalizza in un mezzo di glorificazione del loro patrono celeste.

Visto all'interno del suo contesto locale, il dipinto della Confraternita può essere riconosciuto come uno sforzo propagandistico particolarmente oculato da parte dei rettori committenti. Come diceva il vecchio adagio, *se non puoi batterli, unisciti a loro* – e falli lavorare per te, piuttosto che contro! In questo dipinto riccamente evocativo, l'invocazione dei poteri speciali di Rocco in qualità di protettore dalla peste è strettamente legata alla celebrazione dell'impegno caritativo della «Fraternita» ed alla esaltazione del suo patrono, la Vergine della Misericordia. In tal modo, l'indubbio carisma di Rocco è *arruolato* e fatto proprio per ingrandire il ruolo del patrono della Confraternita, la Madonna della Misericordia, come ultima fonte di salvezza per l'intera città.

Traduzione e adattamento dal testo originale australiano, con il consenso dell'autrice, a cura di Paolo Ascagni

²⁷ GIORDANO da Pisa (noto anche come Giordano da Rivalto), *Prediche del beato fra Giordano da Rivalto recitate in Firenze dal MCCCIII al MCCCVI*, a cura di D. Moreni, Firenze 1831, vol. 2, p. 85, predica XLV, tenuta nella Cattedrale di Firenze, domenica 4 ottobre 1304. Giordano era un predicatore assai popolare, che richiamava folle smisurate, ed un numero assai elevato dei suoi sermoni (più di settecento) venne tramandato alla posterità da vari componenti del suo uditorio. Per una eccellente disamina del carattere dei suoi sermoni, cfr. C. DELCORNO, *La predicazione nell'età comunale*, Firenze 1974), pp. 38-41. Richard Trexler evoca i commenti di Giordano nella sua stimolante analisi della percezione fiorentina delle opere del «potere della santità»: R. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980, Academic Press, p. 61 e ss., in particolare le pp. 66-67.



ASSOCIAZIONE ITALIANA SAN ROCCO DI MONTPELLIER
CENTRO STUDI ROCCHIANO

LOUISE MARSHALL

« THE CULT OF SAINT ROCH IN LATE *QUATTROCENTO* TUSCANY:
PAINTINGS OF BARTOLOMEO DELLA GATTA IN AREZZO »

PHOTOGRAPHIC IMAGES



[1-2] Bartolomeo della Gatta, *St. Roch petitioning the Virgin of Mercy for protection for Arezzo against the plague* and *St. Roch petitioning Christ for protection for Arezzo against the plague*. Tempera on panel. Arezzo, «Museo di Arte Medievale e Moderna».



[3] Palace of the Fraternity of the *Madonna della Misericordia*, Arezzo.



[4] Bernardo Rossellino, Relief on façade of Fraternity palace, Arezzo.

by LOUISE MARSHALL

© Louise Marshall 2007. All rights reserved. Reproduction, even partial, of the contents of this portal is subject to copyright laws. Every violation will be pursued according to civil and penal laws. The «Centro Studi Rocchiano», through the legal offices of the «Associazione Italiana San Rocco di Montpellier», reserves the right to undertake every action in such sense. To utilize the contents of this site it is necessary to meticulously follow the rules spelled out in the special section (→ Legal notes).