



ASSOCIAZIONE ITALIANA SAN ROCCO DI MONTPELLIER
CENTRO STUDI ROCCHIANO

LOUISE MARSHALL

« NARRATIVE CYCLES OF SAINT ROCH IN NORTHERN ITALY »



LOUISE MARSHALL

« I CICLI NARRATIVI DI SAN ROCCO IN ITALIA SETTENTRIONALE »

Uno degli elementi fondamentali della straordinaria diffusione del culto di san Rocco è stato, senza alcun dubbio, quello iconografico, sia dal punto di vista prettamente artistico, sia dal punto di vista dell'artigianato folcloristico e popolare: nei secoli tragici delle epidemie di peste, più ancora delle parole, fu la raffigurazione del Santo con il bubbone, ma *guarito*, a riempire di speranza i cuori di intere generazioni di devoti.

In questo saggio Louise Marshall, collaboratrice del nostro Centro Studi, ha appuntato la sua attenzione su alcuni grandi cicli pittorici del nord Italia, dove il culto rocchiano conobbe il suo primo, grande sviluppo; l'autrice ne individua le caratteristiche comuni ma anche gli elementi di diversità, nonché alcuni dettagli in qualche misura inaspettati.

Questo testo è stato presentato, nella sua stesura originaria, durante la Conferenza di Caorso del 2 ottobre 2009, nel corso delle «*Giornate Internazionali di San Rocco*», ed è stato pubblicato nel primo numero della nostra rivista, gli «*Annali del Centro Studi Rocchiano*» (2012).



LOUISE MARSHALL

« LES CYCLES NARRATIFS DE SAINT ROCH DANS L'ITALIE DU NORD »

L'un des éléments fondamentaux de l'extraordinaire diffusion du culte de saint Roch ont été les images iconographiques, soit artistiques, soit folkloriques: dans les siècles tragiques des épidémies de peste, la représentation du Saint avec le bubon, mais *guéri*, remplit d'espoir le cœur des fidèles, bien plus que les mots.

Dans cet essai, Louise Marshall, collaboratrice de notre Centre d'Études, a porté son attention sur quelques grands cycles picturaux de l'Italie du nord, où le culte connut son premier, grand développement.

Ce texte a été présenté pendant la Conférence de Caorso du 2 octobre 2009 au cours des «*Journées Internationales de Saint Roch*», et il a été publié dans le premier numéro de notre revue, les «*Annali del Centro Studi Rocchiano*» (2012).



LOUISE MARSHALL

« NARRATIVE CYCLES OF SAINT ROCH IN NORTHERN ITALY »

One of the key elements of the extraordinary spread of the cult of Saint Roch was undoubtedly the iconography, in both artistic and folklore scenes: during the tragic plague centuries, even more than words, it was the depiction of the Saint with the *healed* abscess to fill the hearts of devotees with hope.

In this essay, Louise Marshall, co-worker of our Centre for Studies, has focused her attention on some major pictorial cycles in northern Italy, where the cult experienced its first major development.

This text was presented, in its original version, at the Conference of Caorso of October 2, 2009, during the «*International Days of Saint Roch*» and was published in the first issue of our review, the «*Annali del Centro Studi Rocchiano*» (2012).



LOUISE MARSHALL

« LOS CICLOS NARRATIVOS DE SAN ROQUE EN EL NORTE DE ITALIA »

Uno de los elementos fundamentales de la extraordinaria difusión del culto de San Roque han sido las imágenes iconográficas, ya sean artísticas o folclóricas; y en los trágicos siglos de las epidemias de peste, la representación del Santo con el bubón *curado* llenaba de esperanza el corazón de los fieles, mucho más que las palabras.

En este ensayo, Louise Marshall, colaboradora de nuestro Centro de Estudios, ha centrado su atención en algunos grandes ciclos pictóricos del Norte de Italia, donde el culto conoció su primer gran desarrollo.

Este texto ha sido presentado en la Conferencia de Caorso del 2 de Octubre del 2009, durante las «*Jornadas Internacionales de San Roque*», y ha sido publicado en el primer número de nuestra revista, los «*Annali del Centro Studi Rocchiano*» (2012).



LOUISE MARSHALL

« NARRATIVE CYCLES OF SAINT ROCH IN NORTHERN ITALY »

I am delighted to be here today and to have this opportunity to report back to the Association on the progress of my research on St Roch, which I was just starting when I first met Paolo Ascagni and other members in 2007. I wish to thank Paolo for the invitation to speak at this conference, and for his scholarly generosity and continuing assistance, which has benefited my research enormously.

My project is to examine the earliest monumental narrative cycles of St Roch. I am interested in how St Roch's life and miracles were first presented, on the walls and ceilings of Renaissance churches and chapels. What episodes were chosen, how were they represented, and what can they tell us about the early cult of Roch as a new and hugely popular saintly protector against the plague? As members of this Association are no doubt aware, scholarship on the history of St Roch has been dramatically reshaped in recent years. As we now know, his cult was a late-fifteenth century novelty, documented first in central and northern Italy in the 1460s and 70s, then spreading with astonishing rapidity throughout Europe in the succeeding decades. What seems to be the earliest vita, by Venetian humanist and administrator Francesco Diecio, was published in Latin and Italian in 1479, becoming an immediate *best-seller*, with many later rewritings, summaries and adaptations into other languages.

Alongside the printed texts, however, I want to argue that visual images were just as crucial in spreading the fame of the new saint. So my project has been to locate and analyse as many early cycles as possible. The first point to make is that there are quite a lot of them, ranging in date from the 1480s through to the 1540s – which clearly demonstrates how popular Roch became over a relatively short period of time. The second point is their location, which are all in Northern Italy, from Piedmont and Lombardy to the Trentino and Veneto. Again, this makes sense in terms of the origin and spread of Roch's cult – Diecio was governor of Brescia when he wrote Roch's vita, it was published in Milan, and other near-contemporary versions of his life were also circulating in north Italy around the same time. So the cycles clearly show the Roch's cult originated and was strongest in the north.

Most interesting, is the light these frescoes shed on the reasons for Roch's appeal – what did he offer his worshippers, why did he become so popular, how was he presented and appealed to? This is a particularly vexed question, given that Renaissance worshippers already possessed an extremely popular and widely venerated plague protector in the Early Christian martyr Sebastian. By examining the narrative cycles, we can start to answer these questions.

Since Roch was a new saint, there was no standard model for representing his life, and the early cycles thus differ considerably one from another. However, there are certain common features. One strategy, found in both written and painted narratives, is to stress the way in which a new saint's life follows established patterns of sacred biography. This reassures viewers of the new saint's sanctity by aligning him with his holy predecessors. Thus, for example, the comfortable middle-class domestic interior and familiar rituals of Roch's birth, seen in an early 16th century fresco from Berzo Inferiore, are closely based on the familiar scene of the birth of the Virgin Mary. Miraculous signs attend the saint's birth and foreshadow his future glorious destiny: the child is born with a red cross on his breast, literally branded a saint, claimed by Christ as his special servant from the moment of his arrival on earth. Moreover, it is a sign especially pregnant with hope for Renaissance viewers, since Roch cured victims of the plague by making the sign of the cross over them.

The conversion moment of the youthful aristocrat, who gives away his property at the death of his parents, is another common scene in many saint's lives (for example, St Anthony Abbot) as in a detail from the life of Roch at Bagolino, from the 1480s. Again, the new saint is shown to follow expected patterns of saintly behaviour. Executed by a father and his son within twenty years of

each other, the two Lombard cycles at Berzo and Bagolino both include representations of Roch's funeral as a way of stressing the honours and worship paid to the new saint. At Bagolino, a large funeral cortege with a priest at the head carries Roch's body towards church, where inside one can just glimpse a large sarco-phagus with raised lid, covered by an altar with statue of saint – thereby assuring viewers that Roch has long been raised to status of altars.

However, it is striking that the majority of cycles (seven out of nine) do not include Roch's funeral. Three omit any reference to the saint's death at all. This is not a decision determined by limitations of space, since one (in Volano) is an extended narrative of twelve scenes. Rather, the absence of a funeral scene mirrors the imprecision and confusion regarding the saint's site of death and burial in the printed *Vitae*. As the pictorial cycles confirm, Roch's cult was untethered by the specificity of a tomb, and was in fact not dependent on the presence of a body at all. Significantly, although most of the cycles postdate the unveiling of Roch's relics in Venice in 1485, this episode is never depicted. Instead, those cycles that do include a death scene focus not on the funeral or burial, but on the supernatural signs accompanying the discovery of Roch's corpse, such as the pealing of church bells or the unearthly radiance surrounding his corpse, visualised at Borgo Valsugana by a trio of mourning angels holding lit candles standing around Roch's body. The presence of grieving relatives, or a scroll inscribed with Roch's name, refers to the miraculous revelation of Roch's identity in the tablet found in his cell, which promised that all those fleeing to his protection would escape the plague. For the composers and audiences of these cycles, the key issue was not the fate of the body as precious relic but the divinely provided guarantees of the new saint's power to protect against the plague.

Almost all the cycles stress Roch's status as a pilgrim. In medieval society, the pilgrim voluntarily renounced the world, at least temporarily, in favour of spiritual things, and those who died whilst on pilgrimage still occupied that special state of grace. For this reason, scenes of departure, travel and arrival are extremely frequent, despite the fact that they are hardly moments of great narrative drama. At Volano (1525), no less than a third of the narrative (four out of twelve scenes) is devoted to Roch arriving, leaving and on the road.

As was the case with other holy pilgrims, Roch's story appealed in part due to his conspicuous renunciation of privilege, which Renaissance audiences saw as extraordinary and worthy of the highest praise. Instead of enjoying his wealth and high social position, the pilgrim embraces a life of apostolic poverty, humility and reliance on the charity of others. The pilgrim's religious vocation and liminal status, at once in the world and outside it, is made visible by distinctive dress, a standard feature of Roch's iconography. Moreover, as saintly pilgrim Roch offers a model of lay sanctity, available for imitation by all.

However, although pilgrimage sets the tone of Roch's life and character – his self-effacing humility, his patient endurance of trials – it is not in itself the main reason for his appeal. Indeed, one cycle never represents him as a pilgrim at all, but as an elegant, well-dressed young aristocrat. In fact, the cycles show that's Roch appeal is not restricted to any one type of sanctity, but shows him moving back and forth across various models. Above all, they invariably combine scenes of Roch as both healer and victim of the plague. This is the charged dynamic at heart of his cult, one which is intensely somatic, defined by and approached through the body of the saint – the actions it performs and the afflictions it endures.

One of the most common scenes is Roch healing plague victims, usually the inmates of hospices. At this period, even the smallest hamlet would have possessed at least one or more hospices run by the community or confraternities. This episode would therefore have resonated directly with Renaissance viewers' own experiences. Carefully observed details of setting and costume, such as an arcaded courtyard, beds neatly ranged along the wall in a row, the white nightshirts and caps of the sick, or the sober grey robes of the warden holding a urine specimen, give these healing scenes a veracity and immediacy which distinguish them from other episodes and speaks directly to worshippers' needs. Naturalistic devices climax in demonstrative displays of the patients' buboes. Although not clinically accurate the buboes are immediately recognisable and rhetorically compelling, magnetising the gaze as dreaded signs of inevitable death imprinted on the bodies of otherwise healthy men, women and children. The *pathos* of their bared and disfigured flesh calls upon the saint for cure and plays on contemporary fears to insist upon Roch's proven ability to heal the disease.

The one event that occurs in every cycle is Roch's sojourn in the woods outside Piacenza after contracting the plague. Here he was found by the nobleman Gotthard, following his dog, which was stealing bread from the table to feed the saint. Like the desert fathers, Roch was sustained in his retreat by divine providence, which created a stream so that he would not thirst, and secured his food by canine 'delivery service'. The ideal of the hermit life-style was enormously popular at this time. Nevertheless, the key issue here is Roch's sufferings. The healer is himself now stricken, ostentatiously displaying the death sign of the bubo. Here is a saint who experiences the very disease that threatens his worshippers. Gotthard's encounter with the suffering Roch serves as a model for the Renaissance worshipper, as they together approach and marvel at the saint's fortitude.

Roch's cure by divine decree offers reassurance that one could survive the plague and provides beholders with a model of hoped-for healing. Yet it is noteworthy that this episode was much less common than Roch's sojourn in the woods. For Renaissance worshippers, the most important element of Roch's life was his suffering, which was understood as an *imitatio Christi*. In Roch's *Vita*, he was described as welcoming his disease, because it would allow him to experience some of the torments Christ suffered at the Passion. In Christian thinking, it had long been believed that the crown of martyrdom could be won not only by physical death, but also by heroic suffering. For his worshippers, Roch was thus a true martyr of the plague. At Borgo Valsugana, the angel announcing his cure awards him the palm of martyrdom. At Pallanza, the image of the '*Man of Sorrows*' standing upright in his tomb, inserted next to the scene of Roch discovered in the wood tending his plague bubo, insists on the parallels between wounded plague martyr and suffering saviour.

Depictions of Roch as plague victim also resonate with the promise of his future powers as a protector against the plague. Like Christ, his sufferings are redemptive, the means of deliverance for others. It was precisely because Roch endured his torments without complaint, voluntarily accepting his martyrdom, that he was rewarded first by a miraculous cure and then, on his deathbed, by the assurance that any who pray to him will be protected against the plague.

To sum up, this analysis has shown how important visual representations were in the spread of Roch's cult. As they demonstrate, Roch cannot be categorised within any single model of sanctity. Instead, the frescoes show him moving easily back and forth across multiple roles, as pilgrim, healer, hermit, martyr and intercessor. Above all, the cycles focus on the charged dynamic created between the morbidly disfigured bodies of plague victims, in image and in life, and the similarly marked body of the new saint, who suffers the torments of the disease in his own flesh in imitation of Christ and is consequently endowed with the power to ward off such torments from his devotees.

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 2012. 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).

Sono davvero lieta di essere qui oggi e di avere l'opportunità di riferire all'Associazione gli sviluppi della mia ricerca su San Rocco, che stavo giusto iniziando quando ho incontrato per la prima volta Paolo Ascagni e altri componenti del Comitato nel 2007. Desidero ringraziare Paolo per avermi invitata a questa conferenza, e per la sua continua e generosa assistenza scientifica, che ha giovato enormemente alla ricerca.

Il mio progetto è quello di esaminare i primi monumentali cicli narrativi di San Rocco. Mi interessa come la vita e i miracoli di san Rocco siano stati presentati per la prima volta, sui muri e sui soffitti delle chiese e delle cappelle rinascimentali; quali episodi furono scelti, come furono rappresentati, e cosa possono dirci del culto iniziale di san Rocco come nuovo e popolarissimo santo protettore contro la peste. Come i componenti di questa Associazione sicuramente sapranno, alla conoscenza della storia di san Rocco è stata data una forma radicalmente diversa in tempi recenti. Come noi oggi sappiamo, il suo culto era un fatto nuovo nel tardo Quattrocento: documentato prima in Italia settentrionale e centrale, negli anni sessanta e settanta, e poi diffusosi con incredibile rapidità in tutta Europa nei decenni successivi. A quanto pare la prima *Vita*, ad opera dell'umanista e politico veneziano Francesco Diedo, venne pubblicata in latino e italiano nel 1479, e diventò subito un *best-seller*, con numerosi e successivi rifacimenti, riassunti e adattamenti in altre lingue.

La mia convinzione, comunque, è che oltre ai testi scritti anche le immagini visive furono cruciali per la diffusione della popolarità del nuovo santo. Il mio intento è stato quello di localizzare e analizzare quanti più cicli antichi possibile. Innanzitutto ce ne sono molti, e la datazione varia dagli anni ottanta del Quattrocento agli anni cinquanta del Cinquecento: questo dimostra chiaramente quanto popolare divenne Rocco in un periodo di tempo relativamente breve. La seconda cosa importante è la loro dislocazione, e cioè nel Nord Italia, dal Piemonte alla Lombardia, al Trentino e al Veneto. Ancora una volta, questo si spiega in relazione alle origini e alla diffusione del culto di san Rocco. Diedo era governatore di Brescia quando scrisse la vita del Santo – pubblicata a Milano – e anche altre versioni pressoché contemporanee della *Vita* circolavano nel Nord Italia intorno allo stesso periodo. Di conseguenza, i cicli dimostrano chiaramente che il culto di Rocco ebbe origine e si rafforzò nelle regioni settentrionali.

La cosa più interessante è che questi affreschi fanno luce sui motivi dell'interesse per Rocco: che cosa offriva ai suoi devoti, perché divenne tanto popolare, e come era presentato ed invocato? Si tratta di una questione particolarmente dibattuta, dato che nel Rinascimento i devoti possedevano già un protettore contro la peste estremamente popolare e ampiamente venerato: il martire proto-cristiano Sebastiano. Esaminando i cicli narrativi, possiamo iniziare a rispondere a queste domande.

Quando Rocco fu santificato dalla devozione popolare, non si affermò un modello standard per rappresentare la sua vita, e pertanto i cicli antichi differiscono considerevolmente tra loro. Tuttavia, si possono notare alcune caratteristiche comuni. Una 'strategia', rintracciabile sia nelle narrazioni scritte che in quelle pittoriche, è dare risalto al fatto che la vita del nuovo santo sia in linea con i modelli tipici delle biografie sacre. E' un modo per rassicurare chi incontra la santità del nuovo santo, allineandolo con i suoi santi predecessori. Perciò, per fare un esempio, gli agiati interni domestici e i rituali familiari della nascita di Rocco, visibili in un affresco a Berzo Inferiore, si basano in gran parte sulla scena ben conosciuta della nascita di Maria Vergine. Segni miracolosi intervengono alla nascita del santo e preannunciano il suo futuro destino di gloria: il bambino nasce con una croce rossa sul petto, è letteralmente 'bollato' come santo, reclamato da Cristo come suo servo speciale nel momento stesso del suo apparire sulla Terra. Oltre tutto, si tratta di un forte segno di speranza per gli uomini del Rinascimento, poiché san Rocco curava le vittime della peste imponendo loro il segno della croce.

Il momento della conversione del giovane aristocratico, il quale alla morte dei genitori dona le sue proprietà, è un'altra scena comune in molte vite di santi (ad esempio, sant'Antonio Abate). In un dettaglio della vita di Rocco a Bagolino, risalente agli anni ottanta del Quattrocento, ancora una volta si vede il nuovo santo che si attiene ai modelli di comportamento *previsti*, appunto, per un santo.

Eseguiti da padre e figlio a vent'anni di distanza, entrambi i cicli lombardi di Berzo e Bagolino includono la rappresentazione del funerale di san Rocco, per far risaltare gli onori e la devozione nei confronti del nuovo santo. A Bagolino, un ampio corteo funebre, guidato da un sacerdote, porta il corpo di Rocco verso la chiesa, al cui interno si può intravedere un grande sarcofago con il coperchio sollevato, coperto da un altare con la statua di un santo: in questo modo si conferma ai devoti che, ormai da molto tempo, Rocco è stato elevato alla gloria degli altari.

D'altro canto, colpisce il fatto che la maggioranza dei cicli (sette su nove) non includano il funerale di Rocco, e che tre cicli omettano qualsiasi riferimento alla sua morte. Tale decisione non è dettata da limitazioni di spazio, dato che uno (a Volano) è una narrazione estesa su ben dodici scene. Piuttosto, l'assenza della scena del funerale rispecchia l'imprecisione e la confusione sul luogo della morte e della sepoltura del Santo nelle *Vitae* scritte. Come i cicli pittorici confermano, il culto di san Rocco era legato dalla specificità di una tomba, e in realtà non dipendeva affatto dalla presenza di un corpo. E' significativo che, benché la maggior parte dei testi faccia risalire la "scoperta" delle reliquie di san Rocco a Venezia nel 1485, questo episodio non venga mai raffigurato.

Al contrario, i cicli che includono una scena di morte sono incentrati non sul funerale o sulla sepoltura, ma sui segni sovranaturali che accompagnano la scoperta del cadavere di Rocco, come ad esempio il suono delle campane di una chiesa o l'alone ultraterreno che circonda il cadavere, visualizzato a Borgo Valsugana da un trio di angeli afflitti, che stanno in piedi attorno al corpo di Rocco tenendo delle candele accese. La presenza di parenti in lutto, o di un rotolo con iscritto il nome di Rocco, si riferisce alla rivelazione miracolosa della sua identità contenuta nella tavola ritrovata nella cella, la quale prometteva a tutti coloro che si fossero rivolti a lui in cerca di protezione, che si sarebbero salvati dalla peste. Per gli autori e gli spettatori di quei cicli, l'elemento chiave non era il destino del corpo come reliquia preziosa, bensì le garanzie date da Dio sul potere del nuovo santo di proteggere dalla peste.

Quasi tutti i cicli mettono in rilievo la condizione di pellegrino di Rocco. Nella società medievale, il pellegrino rinunciava volontariamente al mondo, almeno temporaneamente, in favore delle cose spirituali, e coloro che morivano durante il pellegrinaggio conquistavano uno speciale stato di grazia. Per questa ragione, le scene di partenza, viaggio e arrivo sono estremamente frequenti, nonostante il fatto che raramente si riscontrino momenti di grande *pathos* narrativo. A Volano (anno 1525), non meno di un terzo della narrazione (quattro su dodici scene) è dedicata a san Rocco che arriva, parte e cammina per la strada.

Come nel caso di altri santi pellegrini, la storia di Rocco colpiva per la sua totale rinuncia ai privilegi, che il mondo del Rinascimento valutava come un fatto straordinario e meritevole delle massime lodi. Invece di godersi la propria ricchezza e la propria elevata posizione sociale, il pellegrino abbracciava una vita di povertà apostolica e di umiltà, e si affidava alla carità degli altri. La vocazione religiosa è la condizione liminale del pellegrino, che è allo stesso tempo del mondo e fuori dal mondo, ed è resa visibile dall'abbigliamento, un tratto tipico dell'iconografia di san Rocco. Inoltre, come santo pellegrino, Rocco evidenzia un modello di santità laica, che può essere imitato da tutti.

In ogni caso, sebbene il pellegrinaggio esprima la vita e il carattere di Rocco – la sua umiltà fino all'annullamento di sé, la sua paziente resistenza alle prove – non è questa la ragione principale della sua attrattiva. In effetti, solo un ciclo non lo raffigura da pellegrino, ma come un giovane aristocratico, elegante e ben vestito. In realtà, i cicli mostrano che il fascino di san Rocco non è ristretto ad un particolare tipo di santità, ma attraversa vari modelli. Questi modelli combinano invariabilmente scene di san Rocco come guaritore e come vittima della peste; è questa è l'intensa dinamica al cuore del suo culto, un culto intensamente somatico, definito e avvicinato attraverso il corpo del santo: le azioni che compie e le affezioni a cui resiste.

Una delle scene più comuni è quella di san Rocco che guarisce le vittime della peste, di solito i ricoverati negli ospedali. A quei tempi, anche il più piccolo villaggio possedeva almeno un *hospitale*, gestito dalla comunità o dalle confraternite. Un episodio del genere richiama perciò immediatamente all'esperienza diretta degli uomini del Rinascimento. Se osservati attentamente, i dettagli degli ambienti e dei costumi – come i cortili ad arcate, i letti ordinati nitidamente in fila lungo il muro, le camicie da notte e i berretti bianchi dei malati, o le sobrie vesti grigie del guardiano, con in mano un campione di urina – danno a queste scene di guarigione una veridicità ed un'immediatezza che le distinguono nettamente da altri episodi, nella misura in cui parlano direttamente ai bisogni dei devoti. Il culmine del naturalismo è rappresentato dall'ostentata visibilità dei bubboni dei pazienti. Benché non siano clinicamente accurati, i bubboni sono immediatamente riconoscibili e retoricalemente convincenti, poiché magnetizzano lo sguardo nella loro essenza di temuti segni di una morte inevitabile, stampati sui corpi di uomini, donne e bambini altrimenti in salute. Il *pathos* delle loro carni nude e sfigurate evoca le cure del Santo e gioca con le paure dei contemporanei, per insistere sulla comprovata capacità di san Rocco a guarire dalle malattie.

L'unico evento che appare in tutti i cicli è il soggiorno di Rocco nei boschi fuori Piacenza, dopo aver contratto la peste. È là che viene ritrovato dal nobile Gottardo, il quale stava seguendo il suo cane, che rubava il pane dalla sua tavola per nutrire il Santo. Come i padri del deserto, nel suo rifugio Rocco è sostenuto dalla divina provvidenza, che crea un ruscello affinché egli non soffra la sete, e gli assicura il cibo mediante il *'servizio a domicilio'* del cane. L'ideale dello stile di vita eremitico era molto popolare a quei tempi, ma ciononostante l'elemento principale, in quel contesto, sono le sofferenze di Rocco. Il guaritore ora è colpito lui stesso, ed ostenta il bubbone, simbolo di morte. Si tratta di un santo che sperimenta egli stesso la malattia che minaccia i suoi devoti. L'incontro di Gottardo con Rocco sofferente rappresenta un modello per il devoto rinascimentale, poiché egli si avvicina ed allo stesso tempo si meraviglia della forza del santo.

La guarigione di san Rocco per decreto divino rassicura sul fatto che è possibile sopravvivere alla peste, e propone un modello di salvezza in cui sperare. Tuttavia, è bene notare che questo episodio era molto meno comune rispetto al soggiorno di Rocco nei boschi. Per i devoti del Rinascimento, l'elemento più importante della vita di Rocco era la sua sofferenza, interpretata come una *imitatio Christi*. Nelle *Vitae* di Rocco, era descritto come egli avesse accolto la malattia, poiché essa gli avrebbe permesso di sperimentare parte delle sofferenze di Cristo durante la passione. Secondo la dottrina cristiana, la corona del martirio poteva essere vinta non solo con la morte fisica, ma anche per mezzo di una eroica sofferenza. E tuttavia, per i suoi devoti san Rocco non era solo un «confessore», ma un vero «martire» della peste. A Borgo Valsugana, l'angelo che annuncia la sua guarigione lo ricompensa con la palma del martirio. A Pallanza l'immagine dell'*Uomo dei*

Dolori, ritto in piedi alla sua tomba, è inserita vicino alla scena di Rocco nel bosco, che mostra il bubbone – a marcare il parallelismo tra il martire piagato dalla peste ed il saggio sofferente.

Le raffigurazioni di san Rocco vittima della peste evocano anche la promessa dei suoi futuri poteri come protettore contro la peste. Come Cristo, le sue sofferenze sono redentrici, uno strumento di liberazione per gli altri. Fu proprio perché Rocco sopportò i suoi tormenti senza lamentarsi, accettando volontariamente il martirio, che fu ricompensato prima da una cura miracolosa, e poi, sul letto di morte, dall'assicurazione che chiunque l'avesse pregato sarebbe stato protetto dalla peste.

Per riassumere, con questa analisi abbiamo voluto mostrare quanto importanti furono le raffigurazioni visive nella diffusione del culto di san Rocco. Esse evidenziano come Rocco non possa essere categorizzato entro un singolo modello di santità. Al contrario, gli affreschi lo mostrano mentre passa agilmente da un ruolo all'altro: pellegrino, guaritore, eremita, martire, intercessore. Soprattutto, i cicli sono incentrati sull'intensa dinamica tra i corpi macabramente sfigurati delle vittime della peste – nelle immagini e nella vita – ed il corpo del nuovo santo, marchiato in modo simile; egli soffre i tormenti della malattia nella sua stessa carne, a imitazione di Cristo, e di conseguenza è investito del potere di scacciare tali sofferenze dai suoi devoti.

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