

Apocalypsis cum figuris. Le xilografie di Albrecht Dürer.

Indice

- Considerazioni attorno al titolo
- Alcuni ragguagli sulla prima parte della vita di Dürer.
- La xilografie e la struttura generale dell'opera
- Analisi di due xilografie:
 - A) *la visione del Figlio dell'uomo*
 - B) *I quattro cavalieri*

Considerazioni attorno al titolo

L'espressione *Apocalypsis cum figuris*, secondo il suo senso più piano, significa semplicemente «Apocalisse illustrata»; ma, tenendo conto della consapevolezza rintracciabile nella scelta attuata dall'artista, è possibile cogliere in tale espressione un'allusione più profonda: essa può voler dire che siamo di fronte a un disvelamento (*apocalypsis*) compiuto attraverso le immagini (*cum figuris*). (cfr. Sergio Givone, *Apocalypsis cum figuris* in *L'arte e la Bibbia. Immagine come esegesi biblica* a cura di T. Verdon, Biblia 1992, Atti del convegno internazionale, Venezia 14-16 ottobre 1988).

Si tratta di un'ipotesi suggestiva che attribuisce all'illustrazione un'esplicita funzione ermeneutica e che si presenta tanto più stringente in relazione a un testo dichiaratamente visionario. Tuttavia si potrebbe compiere anche il discorso inverso: è il libro a contenere la visione. L'accoglimento ultimo della rivelazione resta consegnato al mondo della parola. In definitiva, la scrittura non può essere mai sostituita con l'immagine. Il

lettore ideale dell'Apocalisse è colui che vede l'immagine attraverso le parole: «Mi voltai per vedere la voce che parlava con me» (Ap 1,12).

In realtà siamo di fronte a una specie di paradosso in quanto l'espressione verbale *Apocalypsis cum figuris* è così potente e simbolica da trascendere l'opera stessa di Dürer (lo stesso Givone in tutto il suo intervento si riferisce a quest'opera soltanto nelle ultimissime righe e solo in relazione al titolo).

Due esempi. Il capolavoro (immaginato risalite al 1919) del tormentato musicista Adrian Laverkün, il protagonista del romanzo di Thomas Mann *Doctor Faustus*, si intitola *Apocalypsis cum figuris*, composizione ispirata a Dürer, Dante e Michelangelo

Apocalypsis cum figuris, è anche un'opera teatrale del grande regista polacco Jerzy Grotowski. Il testo è un, apparentemente caotico, collage di citazioni dalla Bibbia, da inni sacri, Dostoevskij, Eliot, Simone Weil.

Il titolo completo della raccolta di xilografie, nelle sue due versioni latina e tedesca, è più ampio: *Die Apocalypse. Apocalypsis cum figuris: Die heimlich Offenbarung Iohannis* (La Rivelazione segreta di Giovanni; Apocalypsis=Rivelazione) (anche Lutero l'avrebbe intitolata così, la prima traduzione in tedesco della Bibbia fatta a partire dalla *Vulgata* latina risale al 1466. Tra il 1466 e il 1522 furono pubblicate ben 18 traduzioni). La peculiarità sta nell'aggettivo *heimlich* che contrasta con l'idea di "aperto/ chiaro" presente in *offen*: una specie di ossimoro che si scioglie solo se si attribuiscono alle xilografie la funzione ermeneutica di svelare segreti. Forse non fu estranea la prossimità del 1500, inteso come data fatidica.

Alcuni ragguagli sulla prima parte della vita di Albrecht Dürer (1471-1528)

Il padre, che aveva anch'egli il nome di Albrecht, di famiglia ungherese, era orafo, e dopo essere stato nella Germania e nei Paesi Bassi si stabilì a Norimberga nel 1455, sposandovi nel 1467 la figlia dell'orafo Holper suo

datore di lavoro. Albrecht, suo terzo figlio, seguì dapprima la professione paterna, ma, avendo molta disposizione per la pittura, nel 1486 fu ammesso alla bottega di pre Michael Wohlgemut. Questo maestro aveva in Norimberga molte commissioni di altari a sportelli dipinti e a figure intagliate, e appunto in quel tempo fece eseguire una serie xilografie (incisioni su matrice di legno) alcune delle quali furono pubblicate da Anton Koberger, padrino e vicino di casa di Dürer. Oltre al Wohlgemut anche Wilhelm Pleydenwurf, suo figliastro e collaboratore di bottega, dovette avere non poca influenza sul giovane artista. Rimangono alcuni disegni da lui eseguiti mentre era tuttora aiuto del Wohlgemut; il più noto è l'autoritratto a matita (1484), autenticato da uno scritto posteriore dell'autore stesso. Altri disegni recano la sua sigla della prima maniera "Ad", che solo nel 1496 fu sostituita col noto monogramma: 

Dal 1490 al 1494 viaggiò per la Germania. Abbiamo poche notizie sicure per questo periodo. Dürer avrebbe soggiornato a Colmar nel 1492, presso due fratelli del pittore e incisore Martin Schongauer (allora già morto), e sostato a Basilea da un terzo fratello; un soggiorno a Strasburgo nel 1494 sarebbe accertato da un doppio ritratto (perduto) con tale data, menzionato in un inventario del sec. XVI. Mentre possediamo molti disegni indubbiamente di quegli anni. Alcuni lo ritengono occupato quasi esclusivamente a disegnare per incisioni in legno. Altri, all'opposto, in queste incisioni in legno vedono il fare abile ed esperto d'un altro artista, supponendo che Dürer nel periodo del suo primo viaggio si fosse perfezionato principalmente nell'incidere su rame. Di ritorno a Norimberga nel 1494 l'artista sposò Agnes, figlia di Hans Frey; e in quello stesso anno dovette andare a Venezia per rimanervi fino al 1495 indotto a questo viaggio forse dalla peste che allora infieriva a Norimberga, oppure chiamatovi, con altri artisti. Da questo primo soggiorno in Italia il Dürer. riportò in patria un senso intenso dell'ampiezza e grandiosità formale, di cui si avvantaggiarono principalmente, a quanto si dice, le prime stampe dell'*Apocalisse*.

Le xilografie e la struttura generale dell'opera

Albrecht Dürer, tra il 1496 e il 1498, disegnò e, con ogni probabilità, incise di persona una serie di quattordici immagini (più frontespizio) dedicate all'ultimo libro della Bibbia cristiana. Nel 1511 fu riedita, con un nuovo frontespizio, la versione latina. Non sono note le ragioni che hanno indotto il giovane incisore a cimentarsi nell'impresa; che sia stato il senso di angoscia e di attesa diffuso in quegli anni resta un'ipotesi, anche se plausibile. L'opera rese di colpo celebre l'artista in tutta l'Europa centrale e suscitò uno stuolo di imitatori.

Vari decenni dopo **Giorgio Vasari** rilevò che l'*Apocalisse* di Dürer «fu gran lume» a molti artisti che «si son serviti [...] delle belle invenzioni e fantasie di costui».

Dal canto suo il grande **Erasmus da Rotterdam** aveva già da tempo esclamato: «Sebbene Dürer sia ammirevole anche sotto altri rispetti, che cosa non ha egli espresso con un solo colore, cioè unicamente con segni neri?». Lo stupore è giustificato dal fatto che le xilografie, dopo essere stampate, di norma, venivano poi colorate; la scelta di non ricorrere a questo espediente non poteva passare inosservata.

È dato singolare che il ciclo di illustrazioni dell'*Apocalisse* più impresso nella memoria di tutti sia in bianco e nero (perciò irrealistico, come i vecchi film, il mondo lo vediamo sempre colorato). Si tratta di un esito di un'attività grafica che ricorse al segno più marcato e pesante legato al legno e non già a quello più fine delle acqueforti.

Si tratta di una specie di paradosso perché in nessun altro libro della Bibbia il colore gioca, a livello simbolico, un ruolo altrettanto importante come nell'*Apocalisse* (cfr. il termine bianco torma 15 volte). La penuria cromatica sembra aver favorito due caratteristiche funzionali alla popolarità di queste illustrazioni: il loro realismo e soprattutto la loro riproducibilità connessa all'uso della stampa. Ma è molto probabile che il bianco e nero abbia condizionato alcune interpretazioni.

L'impresa di Dürer presenta due aspetti nuovi: si tratta del primo libro esclusivamente creato e pubblicato da un artista e costituisce un inedito tipo di testo con figure.

Fino ad allora le maniere di illustrare l'Apocalisse si dividevano, grosso modo, in tre tipologie: un certo numero di grandi immagini indipendenti distribuite da un capo all'altro del volume, o una serie di illustrazioni più piccole inserite nella scrittura o nella stampa, o - come in molti manoscritti del tredicesimo e quattordicesimo secolo - ciascuna pagina era suddivisa in due o più riquadri contenenti illustrazioni corredate da brevi didascalie.

Dürer volle invece pubblicare un libro che contenesse il testo completo affiancato da una serie coerente di immagini non interrotte dallo scritto, riservò infatti un verso dei suoi grandi fogli alle incisioni su legno senza didascalia e l'altro al testo. Il numero relativamente basso di illustrazioni, da un lato, dà alle scene una forte concentrazione e sovrappone più episodi, dall'altro, fornisce una chiave ermeneutica per leggere il testo a fronte. I temi sono comunque chiaramente individuabili.

.

The first and most important step in determining the degree of complexity is to identify the tasks and sub-tasks that must be performed. This is often done by creating a task analysis or a flowchart that shows the sequence of steps required to complete the task. Once the tasks are identified, the next step is to determine the knowledge and skills required to perform each task. This is often done by creating a list of knowledge and skills required for each task. Finally, the degree of complexity is determined by comparing the tasks and the knowledge and skills required to perform them. This is often done by creating a complexity matrix that shows the relationship between the tasks and the knowledge and skills required to perform them.

[illegible]

Endpaper to case (type)



Visione del figlio dell'uomo tra i sette candelabri (1,9-16);



Visione del trono dell'Agnello e dei quattro esseri viventi e dei ventiquattro vegliardi (4,1-5,8);



i quattro cavalieri (6,1-8);



Apertura del quinto e del sesto sigillo (6,9-17)



I quattro angeli trattengono i venti (7,1-4)



Le prime quattro delle sette trombe (8,6-13);



La sesta tromba (9,13-20)



L'angelo con le gambe come colonne di fuoco e Giovanni che ingoia il piccolo libro (10,1-11);



La donna vestita di sole e il drago dalle sette teste (12,1-6)



Michele e i suoi angeli combattono contro il drago (12,7-9)



Il drago e la bestia che sale dal mare (13,1-17)



I compagni dell'Agnello (14,1-5)



La grande prostituta (17,1-18)



Il drago incatenato e la Gerusalemme scesa dal cielo (20,1-2; 21,9-10).



A

Analisi di due xilografie
La visione del figlio dell'uomo



¹²Mi voltai per vedere la voce che parlava con me, e appena voltato vidi sette candelabri d'oro ¹³e, in mezzo ai candelabri, uno simile a un Figlio d'uomo, con un abito lungo fino ai piedi e cinto al petto con una fascia d'oro. ¹⁴I capelli del suo capo erano candidi, simili a lana candida come neve. I suoi occhi erano come fiamma di fuoco. ¹⁵I piedi avevano l'aspetto del bronzo splendente, purificato nel crogiuolo. La sua voce era simile al fragore di grandi acque. ¹⁶Teneva nella sua destra sette stelle e dalla bocca usciva una spada affilata, a doppio taglio, e il suo volto era come il sole quando splende in tutta la sua forza.

¹⁷Appena lo vidi, caddi ai suoi piedi come morto. Ma egli, posando su di me la sua destra, disse: «Non temere! Io sono il Primo e l'Ultimo, ¹⁸e il Vivente. Ero morto [alla lettera: “mi feci morto”], ma ora vivo per sempre e ho le chiavi della morte e degli inferi. ¹⁹Scrivi dunque le cose che hai visto, quelle presenti e quelle che devono accadere in seguito. ²⁰Il senso nascosto delle sette stelle, che hai visto nella mia destra, e dei sette candelabri d'oro è questo [*n.b. è il protagonista stesso della visione a spiegarla e non già come di consueto nel genere apocalittico un angelo interprete*]: le sette stelle sono gli angeli delle sette Chiese, e i sette candelabri sono le sette Chiese.

Osservata di sfuggita, l'incisione proposta da Dürer può apparire un'illustrazione precisa e fedele del testo (1,12-20). Riprendiamone gli elementi essenziali: in mezzo a sette grandi candelabri appare una figura simile a un figlio d'uomo, con un abito lungo fino ai piedi e cinto il petto da una fascia d'oro; i capelli sono candidi, gli occhi fiammeggianti, nella destra tiene sette stelle, dalla bocca esce una spada a doppio taglio e il suo volto somiglia al sole. Il materiale costruttivo della scena è ripreso dalla visione del «vegliardo» contenuta nel libro del profeta Daniele (7,9-10)

lo continuavo a guardare,
quand'ecco furono collocati troni
e un vegliardo si assise.
La sua veste era candida come la neve
e i capelli del suo capo erano candidi come la lana;
il suo trono era come vampe di fuoco
con le ruote come fuoco ardente.
¹⁰Un fiume di fuoco scorreva
e usciva dinanzi a lui,
mille migliaia lo servivano
e diecimila miriadi lo assistevano.
La corte sedette e i libri furono aperti.

e da quella dell'uomo vestito di lino presente in un capitolo successivo (Daniele 10,5-6).

⁵alzai gli occhi e guardai, ed ecco un uomo vestito di lino, con ai fianchi una cintura d'oro di Ufaz; ⁶il suo corpo somigliava a topazio, la sua faccia aveva l'aspetto della folgore, i suoi occhi erano come fiamme di fuoco, le sue braccia e le sue gambe somigliavano a bronzo lucente e il suono delle sue parole pareva il clamore di una moltitudine.

La qualifica attribuitagli dall'Apocalisse è però «figlio di uomo»; inoltre vi sono alcuni elementi che non trovano riscontro nelle precedenti visioni: i candelabri, le stelle, la spada.

L'incisione di Dürer, oltre a recepire tutti questi tratti, introduce due particolari assenti nella descrizione giovannea: il «figlio d'uomo» tiene un libro aperto nella mano sinistra ed è assiso su un doppio arcobaleno che forma una specie di trono. Inoltre situa in cielo sia il veggente sia l'altra figura. Le aggiunte possono sembrare dettagli di poco conto, esse segnano invece una vera e propria discriminante nei modi di intendere il messaggio profondo dell'Apocalisse. Appare indubbio che tali inserimenti tendono a dare alla manifestazione gloriosa del «figlio d'uomo» un aspetto giudiziario. Per certi versi si potrebbe quindi sostenere che questi tratti ripropongono, in maniera troppo diretta e letterale, alcune caratteristiche presenti nella visione di Daniele (7,9-10). Nella prima visione dell'Apocalisse all'assenza di troni e di libri fa riscontro la presenza di altri oggetti che provengono da differenti sottotesti biblici: stelle, candelabri (cfr. Zaccaria 4,1-5), spada.

La prima visione avuta da Giovanni non avviene in cielo: egli è rapito «nello spirito» restando nell'isola di Patmos. Alla vista del fulgore che contraddistingue il «figlio d'uomo», Giovanni cade a terra ai suoi piedi come morto: di fronte a quel gesto il Risorto, posando la destra su di lui, gli rivolge parole in cui vibra una corda ben diversa da quella del giudizio; egli infatti prospetta il proprio essere vivente nei secoli e detentore del potere sulla morte in modo prossimo all'umana fragilità. Al centro di tutta la presentazione si trova una frase che dichiara la condivisione della mortalità da parte di colui che ora appare glorioso: «fui morto ed ecco sono vivente» (1,18).

Nulla si dice esplicitamente della sua posizione di «figlio d'uomo», ma tutto lascia credere che, per meglio simboleggiare la risurrezione, egli stia in piedi e non già assiso in trono (anche l'Agnello sgozzato è ritto, 5,6). L'Apocalisse spiega il senso delle stelle e dei candelabri, ma non dice nulla della spada. L'immagine, invero, sarà ripresa più in là e presentata (oltre che come una potenziale minaccia per la Chiesa di Pergamo 2,16), come strumento di vittoria nel combattimento escatologico del Verbo di Dio (19,11-16). Resta in ogni caso decisivo rilevare che la spada a doppio taglio, invece di essere afferrata dalla mano, esce dalla bocca. Il particolare rimanda alla figura del «servo sofferente del Signore» - collegato dalle pagine del Nuovo Testamento alla

passione e morte di Gesù - di cui si parla nel rotolo del profeta Isaia: «Il Signore dal seno materno mi ha chiamato, fin dal seno di mia madre ha pronunciato il mio nome, ha reso la mia bocca come spada affilata, mi ha nascosto all'ombra della sua mano...» (Isaia 49,1-2; cfr. Isaia 52,13-54,12). La spada a due tagli stretta in pugno è un inequivocabile segno di giudizio; di contro, quando essa esce dalla bocca, diventa molto più collegabile con la manifestazione di chi condivide fino alla morte l'umiltà del servo [è estraneo il riferimento a Ebrei 4,12 Fratelli, la parola di Dio è viva, efficace e più tagliente di ogni spada a doppio taglio; essa penetra fino al punto di divisione dell'anima e dello spirito, fino alle giunture e alle midolla, e discerne i sentimenti e i pensieri del cuore]. Anche il singolare segno di una lama che esce dalla bocca può essere, quindi, letto sia in riferimento alla parola profetica sia in chiave di morte e risurrezione

Dürer, mantenendo tutti i simboli del passo ma aggiungendovi libro e trono, tende a spostare l'attenzione verso l'immagine del giudice, assente nel testo originario. In effetti, quando il grande incisore tedesco tracciò le sue tavole, ormai da secoli la figura del «figlio d'uomo» era colta, in particolar modo nell'iconografia, molto più sulla scorta dei riferimenti escatologici discriminanti presenti nel vangelo di Matteo che sulla base della complessa simbologia salvifica proposta dall'Apocalisse: «Quando il figlio dell'uomo verrà nella sua gloria con tutti i suoi angeli, si siederà sul trono della sua gloria. E saranno riunite davanti a lui tutte le genti, ed egli separerà gli uni dagli altri, come il pastore separa le pecore dai capri, e porrà le pecore alla sua destra e i capri alla sinistra» (Matteo 25,31-33).

Il figlio d'uomo in Dürer è rappresentato con un libro aperto tenuto con la mano sinistra, il lato della condanna e volto verso gli altri e non già verso di sé. Nell'immaginario cristiano il libro escatologico è stato inteso prevalentemente come universale repertorio posto a sostegno di un infallibile giudizio. L'inno medievale del *Dies irae*, impiegato per secoli nella liturgia, afferma: «*Liber scriptus proferetur / in quo totum continetur / unde mundus judicetur*». Non vi è dubbio perciò che l'aggiunta nella xilografia di questo particolare (assente nel testo) conferma una radicata percezione giudiziaria dell'Apocalisse.

Il contenuto della prima scena dell'Apocalisse non consentiva a Dürer di raffigurare un giudice che separa le pecore dai capri (immagine presente in Matteo). In lui il rimando al giudizio è più sfumato, ma non per questo meno reale. Soprattutto la figura rappresentata nella xilografia risulta sostanzialmente immemore della morte e della risurrezione. Il figlio d'uomo che siede sul doppio arcobaleno non conserva più i tratti del morto-risorto. Il testo non consente all'artista di proporre in modo esauriente il ritratto di un giudice, tuttavia Dürer mostra ugualmente di non sapersi liberare dall'influsso di una visione apocalittica recepita nel significato più comune del termine.

I quattro cavalieri

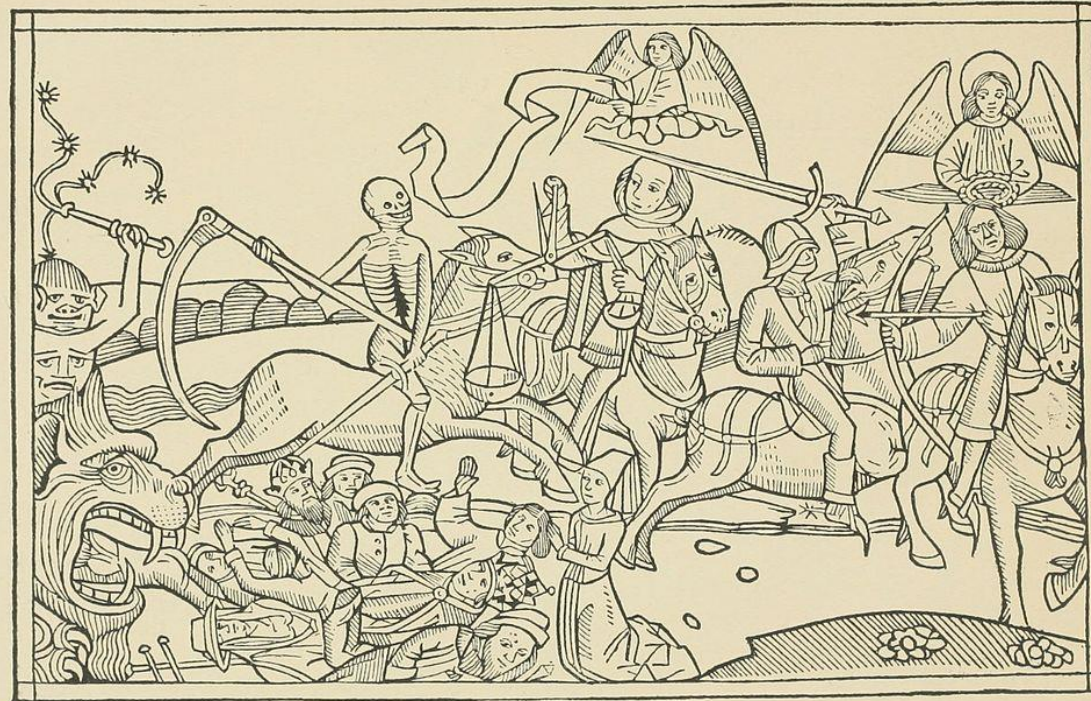


¹ E vidi, quando l'Agnello sciolse il primo dei sette sigilli, e udii il primo dei quattro esseri viventi che diceva come con voce di tuono: «Vieni». ² E vidi: ecco, un cavallo bianco. Colui che lo cavalcava aveva un arco; gli fu data una corona ed egli uscì vittorioso per vincere ancora.

³ Quando l'Agnello aprì il secondo sigillo, udii il secondo essere vivente che diceva: «Vieni». ⁴ Allora uscì un altro cavallo, rosso fuoco. A colui che lo cavalcava fu dato potere di togliere la pace dalla terra e di far sì che si sgozzassero a vicenda, e gli fu consegnata una grande spada.

⁵ Quando l'Agnello aprì il terzo sigillo, udii il terzo essere vivente che diceva: «Vieni». E vidi: ecco, un cavallo nero. Colui che lo cavalcava aveva una bilancia in mano [*carestia*]. ⁶ E udii come una voce in mezzo ai quattro esseri viventi, che diceva: «Una misura di grano per un denaro, e tre misure d'orzo per un denaro! Olio e vino non siano toccati».

⁷ Quando l'Agnello aprì il quarto sigillo, udii la voce del quarto essere vivente che diceva: «Vieni». ⁸ E vidi: ecco, un cavallo verde. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli inferi lo seguivano. Fu dato loro potere sopra un quarto della terra, per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra.



25. Die vier Reiter.

Bibbia di Colonia del 1479. Dürer si ispirò anche alla Bibbia di Koberger (1483) (Aton Koberger 1440ca-1503 stampatore di Norimberga vicino di casa e padrino di Dürer)

L'Apocalisse è piena di cavalli; sullo sfondo biblico questo animale è inteso come simbolo indiscusso del militarismo (cf. Isaia 2,7;31,1.3; Osea 14,4; Michea 5,9). Nell'ultimo libro della Bibbia cristiana il cavallo mantiene questo aspetto terribile di strumento di battaglia.

I significati però non sono uniformi, infatti c'è guerra e guerra. i quattro cavalieri (Ap 6,1-8; cf. Zaccaria 1,7-17; 6,1-8). La loro descrizione è all'apparenza omogeneamente distruttiva., con la fame. Guerre, carestie (la bilancia è segno di scarsità di cibo), epidemie: questa la terrificante prospettiva che sembra essere concordemente presentata dai quattro cavalieri. Nella xilografia di Dürer il primo, oltre che dall'arco, è contraddistinto da un copricapo orientaleggiante (l'una e l'altra caratteristica possono far pensare ai Parti che avevano in quell'arma il loro punto di forza); allo stesso modo anche gli altri tre sono contraddistinti da segni di distruzione; nell'angolo in basso a sinistra sono poi disegnate le fauci spalancate di un mostro, simbolo dell'Ade, che stanno ingoiando un vescovo; infine uomini e donne cadono inesorabilmente sotto gli zoccoli dei cavalli. Il messaggio trasmesso da tutte e quattro le figure sembra quindi catastrofico. Eppure, guardando più attentamente, è difficile non attribuire alla simbologia cromatica presente nei quattro cavalieri un forte ruolo differenziante: un conto è il bianco, altro il rosso, il nero o il verde. I cavalli di questi ultimi colori, sono apportatori di distruzione; di contro il bianco è sempre il colore dei vincitori e degli eletti. Il primo cavaliere è quindi una figura salvifica. **Si noti che il cavallo bianco è il primo, come se si volesse dire: le catastrofi ci saranno ma la vittoria è sicura perché c'è il morto-risorto.** Nella artisticamente modesta xilografia della Bibbia di Colonia il 1479 la distinzione è in qualche modo salvaguardata. Il cavaliere bianco sta per essere incoronato, ha una direzione diversa dagli altri tre, la freccia sembra indirizzata a colpire la morte (la morte della morte)e il diavolo, la figura "estranea" è infatti quella (alla sinistra) del diavolo con i flagelli.

Nel capitolo diciannovesimo dell'Apocalisse si parla di cielo aperto e di un cavallo bianco montato da chi è chiamato «Fedele» e «Verace». Le immagini che descrivono la sua azione sono violente, ma l'esito di essa è inequivocabilmente redentore (cfr. Ap 19,11-21). Dietro l'apparente omogeneità bisogna dunque saper cogliere l'abissale differenza che c'è tra il cavallo bianco e gli altri tre destrieri. Pur non potendo ritenerla la causa esclusiva, è assai probabile che la forzata rinuncia al colore imposta dal mezzo tecnico prescelto da Dürer, abbia favorito l'appiattimento della sua lettura su una più scontata e uniforme prospettiva catastrofica.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente

Romanziere spagnolo, nato a Valencia il 29 gennaio 1867, morto a Mentone il 28 gennaio 1928.

Conseguì il massimo successo con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), il romanzo di propaganda del tempo della guerra, il quale nella traduzione inglese fece furore negli Stati Uniti e nella rielaborazione cinematografica divenne popolare in tutto il mondo.

Nel 1870 Marcelo Desnoyers, per sfuggire alla guerra franco-prussiana, fugge da Parigi in Sudamerica, dove fa fortuna e mette su famiglia. Ritorna in patria appena in tempo per assistere allo scoppio della Prima Guerra Mondiale e suo figlio Julio, con un passato da viveur e artista da strapazzo, per amore si arruola e parte per il fronte. Così i Desnoyers, padre e figlio, da punti di vista diversi assistono alla barbarie della guerra, contrapposti alle truppe tedesche in cui militano i loro cugini. Pubblicato per la prima volta nel 1916, a guerra ancora in corso

Quattro cavalieri dell'Apocalisse (*The Four Horsemen of the Apocalypse*) è un film del 1962 diretto da Vincente Minnelli, basato sull'omonimo romanzo di Vicente Blasco Ibáñez, ma trasferito dalla Prima alla Seconda guerra mondiale

]Julio Madariaga riunisce le figlie con le rispettive famiglie, la francese Desnoyers e la tedesca von Hartrott, per una cena dove Heinrich von Hartrott, di ritorno da Berlino, manifesta il proprio entusiasmo per Adolf Hitler. Ciò provoca la dura reazione di Madariaga che, in un furioso sfogo, maledice il nazismo, invocando la visione dei Quattro Cavalieri citati nell'Apocalisse: Morte, Carestia, Pestilenza e Guerra, morendo poi tra le braccia del nipote Julio Desnoyers ecc.

