

L'iconografia dell'Anticristo nelle Apocalissi illustrate anglofrancesi tra il XIII e il XIV secolo

Alessandro Paolo Lena

In questo articolo tratto dalla tesi discussa nell'anno accademico 2019-2020 (L'iconografia dell'Anticristo tra Italia e Francia: il caso del Giudizio Universale nella chiesa di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna), Alessandro Paolo Lena approfondisce un tema iconografico assai affascinante, ovvero quello della raffigurazione dell'Anticristo. Il punto di partenza delle riflessioni è stato dettato dalla presenza narrativa delle Gesta dell'Anticristo (Giudizio e uccisione dei profeti Elia ed Enoch e Decapitazione dell'Anticristo da parte della militia Christi) che articolavano il tema più tradizionale del Giudizio finale che campeggiava sull'arco trionfale della chiesa canonica di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna, irrimediabilmente distrutta nel 1944 per una serie di bombardamenti aglo-americani.

A partire da intuizioni svolte da chi scrive, Lena si concentra sulla tradizione iconografica che poteva essere alla base delle scelte ravennati. La consolidata consuetudine esegetica e visiva, centrata in una serie di Apocalissi riccamente decorate e illustrate prodotte in ambito anglofrancese, è il tema indagato dall'autore.

Ricostruisce così la tradizione che fa capo all'uccisione dei due "testimoni" (Elia ed Enoch) che ha partire dal XIII secolo vede, sulla scorta dei commenti di Berengauda (XI secolo), una vitalità e fortuna visiva che fa capo ai manoscritti rispettivamente nelle biblioteche della Pierpont Morgan di New York (ms. 524) e Bodleian di Oxford (ms. Auct. D.4.17) in cui è inserita una vera e propria Vita Antichristi.

Non sono però solo questi i casi, la complessa questione delle derivazioni sono infatti discusse pertinentemente, aprendo inoltre a considerazioni circa la raffigurazione umana dell'Anticristo che affianca l'altra, non meno radicata, della sua rappresentazione bestiale. Lena tratteggia in maniera suggestiva il confronto tra le differenti possibili scelte iconografiche chiarendo definitivamente il background degli affreschi perduti.

Fabio Massaccesi

L'iconografia dell'Anticristo negli affreschi con il *Giudizio Universale* della chiesa di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna, decorazione attribuita a Pietro da Rimini e realizzata probabilmente tra il 1329 e il 1332¹ e purtroppo andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale, rappresenta un *hapax* nella pittura monumentale del Trecento. Per comprendere la scelta di un soggetto così raro, si approfondirà inoltre la linea di indagine della tradizione manoscritta anglofrancese, dove al contrario le immagini dell'Anticristo si possono trovare in numerose Apocalissi miniate del XIII e XIV secolo.

A partire dalla metà del Duecento, infatti, alcune Apocalissi riccamente illustrate furono prodotte in ambito anglofrancese, dando avvio a un'estesa tradizione manoscritta di carattere apocalittico che continuò per tutto il XIV secolo. I settantanove codici conservatisi, di gran lunga il più ampio gruppo di Apocalissi miniate e il più importante per la raffigurazione dell'Anticristo, presentano il testo di esegesi in latino, anglonormanno o francese antico.² Immagini dell'Anticristo – e persino episodi della sua vita – sono frequenti in questi manoscritti, nonostante la figura dell'Ultimo oppositore non dipenda in modo diretto dal testo biblico per la sua rappresentazione. L'Anticristo, infatti, non è mai menzionato esplicitamente nell'Apocalisse. L'esegesi medievale, tuttavia, ha interpretato i numerosi riferimenti a forze avverse a Cristo e ai suoi seguaci, presenti nel testo dell'evangelista Giovanni, come allusioni più o meno velate all'Anticristo, che era considerato uno dei principali temi dell'Apocalisse.³ Il commento più diffuso nel gruppo anglofrancese è l'*Expositio super septem visiones libri Apocalypsis* di Berengaudus, oscuro monaco vissuto alla fine dell'XI secolo, che compare in quarantotto codici: i manoscritti presentano in realtà una raccolta di passaggi selezionati, tratti dal commento di Berengaudus, formando sei diverse compilazioni esegetiche accompagnate da illustrazioni.⁴ D'altra parte, i confronti tra le diverse soluzioni iconografiche adottate nel gruppo anglofrancese mostrano la forza che l'esegesi visiva assume nella tradizione apocalittica medievale, con la possibilità di rappresentare l'Anticristo sia in forma di bestia, sia con sembianze umane.

Prendendo in esame la raffigurazione dell'episodio con l'uccisione dei due testimoni (*Ap* 11, 7), ossia la più diffusa immagine dell'Anticristo,⁵ vediamo come numerosi manoscritti anglofrancesi rappresentino

fig. 1. L'uccisione dei due testimoni, Apocalisse del Trinity College, Cambridge, Trinity College, ms. R.16.2, f. 12r



la scena nella sua versione letterale, con una bestia. Mancando, tuttavia, nella Scrittura una descrizione precisa della bestia, i miniatori adottano soluzioni differenti: l'Apocalisse del Trinity College (ms. R.16.2, f. 12r, fig. 1) – manoscritto precoce (1255-1260 ca.) e forse archetipico⁶ – offre la versione più semplice, ispirandosi alla descrizione delle “cavallette” di Ap 9, 1-11 e raffigurando la bestia come un cavallo dal volto umano, con la corona sul capo, lunghi capelli e una cotta metallica. Il commento di Berengaudino in francese posto al di sotto della miniatura chiarisce il vero significato della bestia, che corrisponde all'Anticristo.⁷

La bestia appare caratterizzata nello stesso modo anche nell'Apocalisse Douce (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 180, f. 30v, fig. 2),⁸



fig. 2. *L'uccisione dei due testimoni*, Apocalisse Douce, Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 180, f. 30v

ma la scena è risulta più animata, compressa entro il lato destro della miniatura, lasciando a sinistra la raffigurazione dei corpi dei due profeti ormai morti. La particolarità di questo codice è che i due testimoni hanno abiti francescani, collegando dunque le due figure alle aspettative apocalittiche dei Minori, nonostante la loro presenza potrebbe essere frutto di un interesse del committente più che indicare un legame diretto con l'ordine.⁹

La creatura mostruosa viene in qualche modo umanizzata nell'Apocalisse Getty (ms. Ludwig III.1.83, f. 17r, fig. 3), realizzata nel 1255-60: sulla destra si vede l'Anticristo, raffigurato come un uomo dall'aspetto ferino con barba e capelli rossi, emergere dall'abisso di fronte a Elia ed Enoch, che tengono in mano un cartiglio dove è preannunciata la sua fine, quando verrà distrutto dal soffio della bocca di Cristo (*II Tes 2*, 8), mentre a sinistra troviamo di nuovo l'Anticristo intento a uccidere i due testimoni.¹⁰ Al di fuori della cornice, è raffigurato san Giovanni che contempla la visione, chinandosi verso i corpi dei due profeti. La fusione tra bestia e uomo in questa immagine dimostra come la bestia dell'Apocalisse fosse effettivamente considerata un simbolo dell'Anticristo, che ci si aspettava avere sembianze umane. L'identificazione,

fig. 3. L'uccisione dei due testimoni, Apocalisse Getty, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig III.1.83, f. 17r



che affonda le sue radici nell'esegesi biblica a partire da Ireneo e Ippolito,¹¹ consente ai miniatori di scegliere anche un'immagine umana dell'Anticristo, come avviene altre Apocalissi anglofrancesi, dove l'Anticristo viene presentato come un tiranno.

L'episodio dell'uccisione dei testimoni, infatti, è illustrato in modo diverso e molto più esteso in alcuni codici, realizzati alla metà del XIII secolo, nei quali è inserita una vera e propria *Vita Antichristi* per la rappresentazione di Ap 11, 7.¹² Questo sottogruppo comprende due importanti manoscritti conservati oggi nelle biblioteche Pierpont Morgan di New York (ms. 524) e Bodleian di Oxford (ms. Auct. D.4.17): si tratta di codici completamente illustrati, dove le immagini coprono la pagina

per intero, divise da una cornice in due registri, e presentano numerose iscrizioni in latino tratte dal testo dell'Apocalisse o dal commento di Berengauda, scritte all'interno dei riquadri. A questo sottogruppo si può riferire anche l'Apocalisse di Parigi (BnF, ms. fr. 403), con un diverso commento anonimo in anglonormanno e con le immagini disposte al di sopra del testo, ma con le stesse caratteristiche in termini di iconografia e dunque derivante del medesimo prototipo delle Apocalissi Morgan e Bodleian¹³. In questi codici la sequenza narrativa si articola in cinque immagini, nelle quali l'Anticristo è raffigurato come un uomo: i due testimoni che compaiono davanti all'Anticristo; l'uccisione dei due testimoni; i miracoli dell'Anticristo e l'uccisione di coloro che non credono in lui; l'Anticristo seduto nel tempio di Salomone che elargisce doni ai suoi seguaci; la distruzione dell'Anticristo e il lutto dei suoi seguaci. L'Apocalisse di Parigi (ff. 17r-18r), presentando anche il commento sotto le immagini, elimina la terza e la quarta scena.

Solo uno di questi episodi, il secondo con l'uccisione dei testimoni, è effettivamente presente nel testo dell'Apocalisse; gli altri avvenimenti si basano principalmente sul trattato *De ortu et tempore Antichristi* di Adsona, all'epoca disponibile non solo nella versione in latino, ma anche in numerose volgarizzazioni, tra cui due poemetti in francese antico del XIII secolo.¹⁴ L'influenza del libello di Adsona sui manoscritti anglofrancesi, a distanza di tre secoli dalla sua redazione, mostra la natura conservatrice di queste Apocalissi, ben lontana dalle contemporanee letture gioachimitiche promosse dagli ordini mendicanti. Molto meno conservatrici sono, invece, le immagini che illustrano le *gesta Antichristi*: se, infatti, anche nelle enciclopedie illustrate – come il *Liber floridus* di Lambert o l'*Hortus deliciarum* di Herrad von Landsberg – compare il testo di Adsona e l'Anticristo è raffigurato con sembianze umane, qui siamo di fronte a una potente esegesi visiva, affidata completamente alle immagini non accompagnate da testi estesi, in grado di espandere il versetto biblico in un intero ciclo dedicato alla vita adulta dell'Anticristo.¹⁵

Nella prima scena i due testimoni stanno davanti all'Anticristo seduto in trono (figg. 4-5). Le tre brevi iscrizioni identificative con i nomi dei personaggi sono tratte dall'esegesi di Berengauda: nel commento i testimoni sono riconosciuti come Enoch ed Elia, il fuoco che procede dalle loro bocche è interpretato come una metafora del loro insegnamento, che distruggerà le falsità dell'Anticristo, e la bestia è identificata con l'Anticristo.¹⁶ La profezia di san Paolo sulla distruzione finale del figlio della perdizione, “il Signore Gesù lo distruggerà con il soffio della sua bocca” (*II Tes 2, 8*), è riportata sul cartiglio tenuto in mano dai due testimoni. Il passo paolino non è esplicitamente menzionato nel commento di Berengauda a questo brano dell'Apocalisse e potrebbe, dunque, essere una scelta dei compilatori o, più probabilmente, potrebbe essere stato presente nel loro modello.¹⁷ Ad ogni modo, l'iscrizione compare anche in altri codici, come abbiamo visto precedentemente con l'Apocalisse Getty.



fig. 4. I due testimoni davanti all'Anticristo, Apocalisse di Parigi, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 403, f. 17r



fig. 5. I due testimoni davanti all'Anticristo, Apocalisse Bodleian, Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. D.4.17, f. 6v

fig. 6. L'uccisione dei due testimoni, Apocalisse di Parigi, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 403, f. 17v



Nel secondo episodio della sequenza (figg. 6-7), ossia l'uccisione dei due testimoni, l'Anticristo è raffigurato sulla sinistra, seduto a gambe incrociate su un trono, nell'atto di ordinare a due dei suoi sgherri di giustiziare i profeti. Il corpo di Enoch, con la testa mozzata accanto, è mostrato in una posizione accovacciata mentre il soldato trionfante pulisce il sangue rosso dalla sua spada, guardando al suo sovrano in cerca di approvazione. Sulla destra il secondo soldato afferra per i capelli il profeta Elia, agitando un'ascia con il braccio destro. La principale differenza tra questa scena e quelle dei manoscritti del Beato di Liébana e del *Liber Floridus* è che qui i soldati, piuttosto che l'Anticristo, compiono l'esecuzione.¹⁸



fig. 7. L'uccisione dei due testimoni e i miracoli dell'Anticristo (la fioritura delle radici di un albero), Apocalisse Bodleian, Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. D.4.17, f. 7r



fig. 8. L'Anticristo nel tempio di Salomone e la disfatta dell'Anticristo, Apocalisse Bodleian, Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. D.4.17, f. 7v

L'argomento di queste due prime scene della *Vita Antichristi* mantiene un forte legame con il testo biblico o con il commentario di Berengauda.¹⁹ Stimolati dai riferimenti all'Anticristo nel commento, i compilatori decisero allora di aggiungere altre immagini sulla vita adulta dell'Anticristo, ossia episodi che secondo varie tradizioni dovevano avvenire durante il suo regno, ma che non sono descritti in dettaglio nel commento di Berengauda, trovando ispirazione nel trattato di Adson.

Si presentano, in effetti, alcune discrepanze tra le prime due scene e le altre tre (figg. 7-8), pur mantenendo una coerenza stilistica che le armonizza tra loro e con il resto del manoscritto. Nei due riquadri con i testimoni l'Anticristo è raffigurato senza barba, mentre negli episodi aggiunti porta la barba. Le prime due scene, inoltre, si leggono da sinistra a destra, mentre il resto della sequenza segue un andamento opposto, da destra a sinistra. Ognuna delle iscrizioni di accompagnamento all'immagine, infatti, menziona prima l'azione a destra e successivamente quella a sinistra. La probabile spiegazione di questa curiosa successione invertita degli eventi deriva dal fatto che queste scene sono copie a immagine speculare fatte ricalcando miniature trovate in un altro manoscritto.²⁰

La *Vita Antichristi* si insinua anche in un altro codice, che segue un



fig. 9. I due testimoni davanti all'Anticristo, Apocalisse della Regina Maria, London, British Library, ms. Royal 19.B.XV, f. 19r

diverso prototipo: l'Apocalisse Lambeth (ms. 209). Nonostante questo manoscritto presenti una raffigurazione letterale dell'episodio con l'uccisione dei due testimoni eseguita dalla bestia (f. 13v), i compilatori del codice decisero di inserire anche una rappresentazione umana dell'Anticristo. Le pagine precedenti (ff. 11v-13r), infatti, includono una vita dell'Anticristo, inserendo nel *bas-de-page* alcune piccole scene, eseguite dopo il completamento delle illustrazioni principali.²¹ Il codice dimostra la conoscenza, da parte dei suoi redattori, dell'identificazione della bestia con l'Anticristo, il quale sarebbe giunto in forma umana, esplicitando nelle immagini i legami tra la leggenda dell'Anticristo e la Scrittura.

A partire dalle prime attestazioni, le Apocalissi anglofrancesi si moltiplicano tra il XIII e il XIV secolo, spesso preferendo al commento di Berengaudò altre proposte esegetiche non in latino. Già nell'Apocalisse di Parigi, databile intorno alla metà del Duecento, un commento anonimo in prosa anglonormanna si sostituisce quello di Berengaudò. Non ci sono pervenute molte copie di questo commento almeno fino all'inizio del XIV secolo, quando ricompare in alcuni importanti codici del gruppo anglofrancese, come le Apocalissi Welles (B.L. Royal 15.D.II) e Queen Mary (B.L. Royal 19.B.XV).²² In questi due manoscritti, rea-

lizzati all'inizio del XIV secolo e probabilmente originari dell'Anglia orientale, le illustrazioni del capitolo 11 dell'Apocalisse si caratterizzano per l'eleganza dei personaggi e l'ispirazione cortese, trasformandosi in una sorta di racconto cavalleresco (fig. 9). L'Apocalisse Welles presenta, inoltre, una doppia interpretazione dell'Anticristo, raffigurato come sovrano nella predica dei testimoni (f. 147v) e in forma di bestia durante la loro uccisione (f. 149r), mostrando come le due raffigurazioni potessero diventare intercambiabili tra loro.²³

L'analisi dell'iconografia dell'Anticristo nelle Apocalissi anglofrancesi mette in luce alcuni aspetti significativi. La raffigurazione umana dell'Ultimo oppositore non è scontata, non trovandosi una descrizione di questo tipo nel testo dell'Apocalisse. I confronti tra le diverse soluzioni iconografiche adottate nei più antichi manoscritti del gruppo anglofrancese mostrano, invece, la forza che l'esegesi visiva assume nella tradizione apocalittica medievale, con la possibilità di scegliere il motivo dell'Anticristo umano a illustrazione dell'episodio dell'uccisione dei due testimoni, seguendo "letteralmente" il commento di Berengaud. La presenza della stessa rappresentazione anche nei manoscritti con anonimo commento anglonormanno nei primi anni del XIV secolo, infine, dimostra la sostanziale emancipazione di questa scelta iconografica dal commento di Berengaud, sottolineandone la fortuna.

Essendo l'uccisione dei testimoni la scena più direttamente collegata all'Anticristo in qualunque forma egli fosse rappresentato, non sorprende l'inserimento di questo episodio anche nel *Giudizio Universale* di Pietro da Rimini, tanto più se consideriamo la chiara contrapposizione tra il falso giudizio dell'Anticristo e il vero giudizio di Cristo nella sua Seconda Venuta. L'iconografia dell'episodio nell'arco trionfale di Santa Maria in Porto Fuori sembra seguire il modello dell'Anticristo-tiranno seduto in trono, che abbiamo visto nascere nel XIII secolo con le Apocalissi anglofrancesi comprendenti la *Vita Antichristi*, identificandosi successivamente in modo sempre più esplicito con l'immagine cortese del re nelle miniature contemporanee all'affresco ravennate.

Note

- 1 Cfr. F. Massaccesi, *Politiche pontificie e immagini: la committenza di Aimerico di Châtelus a Ravenna*, in M. Medica (a cura di), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto* (catalogo della mostra, Bologna), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.
- 2 R. Emmerson, S. Lewis, “Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500”, *Traditio*, 1985, vol. 41, pp. 367-409. L’ottantesimo esemplare è l’Apocalisse Metz, distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale. Sulle lingue in cui può essere scritto il commento esegetico cfr. P. K. Klein, *Apocalypse in Medieval Art*, in R. Emmerson, B. McGinn (a cura di), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1992, pp. 188-192; R. Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA), 2018, p. 111.
- 3 R. Emmerson, *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art and Literature*, University of Washington Press, Seattle, 1981, pp. 11-33.
- 4 N. Morgan (a c. di), *Illuminating the end of time. The Getty Apocalypse Manuscript*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2012, p. 19.
- 5 Emmerson, *Antichrist in the Middle Ages*, cit., p. 108; J. Poesch, *Revelation 11:7 and Revelation 13:1-10, Interrelated Antichrist Imagery in Some English Apocalypse Manuscripts*, in M. Barasch, L. Freeman Sandler (a cura di), *Art the Ape of Nature. Studies in honor of H. W. Janson*, H. N. Abrams, New York 1981, pp. 15-33, Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, cit., p. 144.
- 6 R. Emmerson, *Medieval Illustrated Apocalypse Manuscripts*, in M. A. Ryan (a cura di), *A Companion to the Premodern Apocalypse*, Brill, Leiden-Boston 2016, p. 42.
- 7 J. Poesch, *Antichrist Imagery*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, p. 194.
- 8 Ivi, p. 266.
- 9 Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, cit., p. 141.
- 10 Ivi, p. 144.
- 11 Cfr. G. L. Potestà. M. Rizzi (a cura di), *L’Anticristo*, 3 voll., Mondadori, Milano, 2005-2019.
- 12 Cfr. Poesch, *Antichrist Imagery*, cit., pp. 194-212; S. Lewis, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge University Press, New York, 1995, pp. 108-116; R. Wright, *Art and Antichrist in Medieval Europe*, Manchester University Press, Manchester, 1995, pp. 116-124; Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, cit., pp. 145-47.
- 13 S. Lewis, “The Enigma of Fr. 403 and the Compilation of a Thirteenth-Century English Illustrated Apocalypse”, *Gesta*, 1990, vol. 29, n. 1, p. 32; Y. Christe, *Il Giudizio universale nell’arte del medioevo*, Jaca Book, Milano, 2000, pp. 61-62; Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, cit., p. 118.
- 14 Emmerson, *Antichrist in the Middle Ages*, cit. pp. 162-163.
- 15 Poesch, *Antichrist Imagery*, cit., p. 197; Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, cit., p. 145.
- 16 Poesch, *Antichrist Imagery*, cit., p. 196.
- 17 Ivi, pp. 196-197, Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, cit., p. 145.
- 18 Cfr. Poesch, *Antichrist Imagery*, pp. 91-96; Wright, *Art and Antichrist*, cit., pp. 60-61; Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, cit., pp. 88-92.
- 19 Poesch, *Antichrist Imagery*, p. 199.
- 20 Ivi, p. 200.
- 21 Cfr. N. Morgan, *The Lambeth Apocalypse: Manuscript 209 in Lambeth Palace Library. A Critical Study*, Harvey Miller, London 1990, pp. 47-48; Wright, *Art and Antichrist*, cit., pp. 126-128; Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, cit., p. 147.
- 22 F. Carey, *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, British Museum Press, London 1999, p. 85; Emmerson, *Apocalypse Illuminated*, cit., p. 132.
- 23 Poesch, *Antichrist Imagery*, cit., pp. 278.