

IL NOVECENTO

ART NOUVEAU; ART DECO'

I presupposti	W. MORRIS e "Arts and Crafts"
H. GUIMARD (1867-1942)	<i>Ingresso alla metropolitana di Parigi</i> (1899-1904)
A. GAUDI' (1852-1926)	<i>Parc Guell</i> ; <i>La Sagrada Familia</i>
J.M. OLBRICH	<i>Palazzo della Secessione</i> (1897-98)
G. KLIMT (1862-1918)	<i>Giuditta</i> (1901); <i>Ritratto di Adele Bloch-Bauer</i> (1907)
A. LOOS (1870-1933)	<i>Casa Scheu</i> (1912)
T. DE LEMPICKA (1898-1980)	<i>Autoritratto</i> (1929)

I FAUVES E L'ESPRESSIONISMO FRANCESE

H. MATISSE (1869-1954) *Donna con la riga verde* (1905); *La stanza rossa* (1908); *La danza* (1910)

ALLE ORIGINI DELL'ESPRESSIONISMO TEDESCO

E. MUNCH (1863-1944) *Sera nel corso K. Johann* (92); *Il grido* (93); *Pubertà* (95)

J. ENSOR (1860-1949) *L'entrata di Cristo a Bruxelles*, 1888

DIE BRUCKE E L'ESPRESSIONISMO TEDESCO

E. L. KIRCHNER (1880-1938) *Erna con la sigaretta* (1910); *Marcella* (1910); *Cinque donne per la strada* (1913)

CUBISMO

P. PICASSO (1881-1973) *Poveri in riva al mare* (1903);
I saltimbanchi (1905);
Les demoiselles d'Avignon ('07);
Ritratto di Ambroise Vollard ('10);
Tre donne alla fontana ('21);
La corsa (1921);
Guernica ('37)



ASTRATTISMO

V. KANDINSKIJ (1866-1944) *Il cavaliere azzurro* (1903); *Senza titolo* ('10); *Improvvisazione 7* ('10);
Composizione VI (1913); *Alcuni cerchi* ('26)

P. KLEE (1878-1940) *Adamo e la piccola Eva* (1921); *Monumenti a G.* (1929)

P. MONDRIAN (1872-1944) *Mulino al sole* (1908); *Albero rosso* ('10); *Melo in fiore* (1912);
Composizione con rosso, giallo e blu (1930)

FUTURISMO

U. BOCCIONI (1882-1916) *Autoritratto* (1908); *La città che sale* (1910); *Gli stati d'animo: gli addii* (1911);
Forme uniche nella continuità dello spazio (1913)

G. BALLA (1874-1958) *Dinamismo di un cane a guinzaglio* (1912)

DADAISMO

M. DUCHAMP (1887-1968) *Nudo che scende una scala* ('12); *Ruota di bicicletta* ('13); *La Gioconda con i baffi* ('19)

Man RAY (1890-1976) *Cadeau* (1921)

SURREALISMO

J. MIRO' (1893-1983) *Il Carnevale di Arlecchino* (1924-25)

S. DALI' (1904-1989) *Venere di Milo con cassetti* (36)

R. MAGRITTE (1898-1967) *L'uso della parola I* (1929)

METAFISICA

G. DE CHIRICO (1888-1978) *L'enigma dell'ora* (1911); *Le Muse inquietanti* (1917)

IL GRUPPO NOVECENTO

M. SIRONI (1885-1961) *Periferia* (1920); *L'architetto* (1922); *L'allieva* (24)

BAUHAUS

L. FEININGER (1871-1956) *La cattedrale del socialismo* (1923)

W. GROPIUS (1883-1969) *Il Bauhaus a Dessau* (1925-26)

M. BREUER (1902-1981) *Poltrona Wassilij* (1925)

L. MIES VAN DER ROHE (1886-1972) *Poltrona Barcellona* (1929)

QUADRO RIASSUNTIVO

n.b. **1914-18: I Guerra Mondiale = fine della 'belle époque'**, crollo degli imperi centrali di Prussia e Austria-Ungheria, si affaccia l'America; Freud; Einstein; Bergson; nuovi orizzonti della medicina.

1. Le 'avanguardie artistiche' del Novecento prima dello scoppio della guerra
 - a. L'espressionismo francese: i "fauves" (le belve) e Matisse
 - b. L'espressionismo tedesco: Die Brücke e Kirchner
 - c. Il cubismo
 - d. Il futurismo
 - e. L'astrattismo: Der Blaue Reiter e Kandinskij; De Stijl e Mondrian
2. L'Europa tra le due guerre: tra *ritorno all'ordine* e *crisi delle coscienze*
 - a. "Dada"
 - b. Il surrealismo
 - c. La metafisica
 - a. Il "Bauhaus" e l'età del funzionalismo in Germania (Gropius; Mies Van der Rohe)
 - b. Il "Novecento Italiano" (M. Sironi)

PRIMA DELLA I GUERRA MONDIALE: le prime avanguardie artistiche

1905: Parigi, Salon d'Automne. Nasce il termine *fauves*=belve. Maestri ideali: Van Gogh, Gauguin, Cezanne

MATISSE, 1910: La danza **Espressionismo francese**

1905: In Germania, a Dresda, *Die Brücke* = Il ponte. Fino al 1913. **Espressionismo tedesco**

E.L.KIRCHNER, 1913: Cinque donne per la strada

Precedenti: MUNCH, 1893: L'urlo; 1895: Pubertà

1907: Parigi, Les demoiselles d'Avignon: nasce il **Cubismo**

1909: Parigi, **Manifesto del Futurismo**. '10: Torino, *Manifesto della pittura futurista*.

BOCCIONI, La città che sale

1911: nasce l'**astrattismo**.

Monaco, **Der Blaue Reiter** = Il Cavaliere Azzurro; Protagonisti: KANDINSKIJ, MARC.

1917: Amsterdam, nasce la rivista **De Stijl**. Protagonista: P. MONDRIAN

DOPO LA I GUERRA MONDIALE: Tra ritorno all'ordine e crisi delle coscienze

***DADAISMO**. 1916, Zurigo, al Cabaret Voltaire: Tristan Tzara. New York e Duchamp. Parigi e l'americano Man Ray. M. DUCHAMP: '13, Fontana; '19, La Gioconda coi baffi; MAN RAY: 1921, Cadeau

***SURREALISMO**. 1924, André Breton e il "Manifesto del surrealismo". psicanalisi. Premesse: Dadaismo, De Chirico.

MIRO': 1924-'25, Il carnevale di Arlecchino

MAGRITTE: 1928-29, L'uso della parola; Le passeggiate di Euclide

DALI': 1936, Venere di Milo con cassetti

***METAFISICA**. Inizio ufficiale a Ferrara nel 1915 (incontro tra De Chirico e Carrà). Sostenuta a Roma dalla rivista "Valori Plastici", fondata da Mario Broglio nel 1918.

DE CHIRICO, L'enigma dell'ora; 1917: Le Muse inquietanti

* **BAUHAUS** in Germania; il **Ritorno all'Ordine** e il gruppo **NOVECENTO** in Italia (M.SIRONI)

LE AVANGUARDIE ARTISTICHE DEL NOVECENTO.

- Sono chiamati così quei movimenti artistici che, all'inizio del secolo, rompono con la tradizione, in uno scenario che vede protagonisti: le condizioni storiche che porteranno alla I Guerra Mondiale; Freud e il subconscio; Einstein e la relatività; Bergson e lo slancio vitale. I nuovi orizzonti della medicina, della scienza e del pensiero filosofico fanno intravedere infinite nuove realtà parallele a quella che, fino ad allora, si presumeva essere unica e assoluta, e l'arte partecipa a questo mutato clima culturale.

n.b. l'opera d'arte appare sempre più come un organismo autonomo, in grado di svolgersi parallelamente alla natura, senza avere con essa -intesa come superficie visibile delle cose- nessun tipo di implicazione. Non ci sarà più, allora, la forma dell'oggetto, ma la reazione da esso suscitata nel soggetto che lo contempla.

N.B. pessimismo dilagante all'indomani della I Guerra Mondiale per la perdita -forse definitiva!- di un ideale rassicurante, quello del progresso assoluto e irreversibile, della indiscutibile grandezza della civiltà occidentale e in particolare europea: "**Noi, civiltà, sappiamo di essere mortali**", così **Paul Valéry, 1919**, a commento della fine della guerra e, soprattutto, di un'epoca.

- Avanguardie artistiche: termine è mutuato dal linguaggio politico, e intende il clima di critica feroce all'accademia. Spesso ci sono veri e propri manifesti con indicati gli intenti artistici.

IL CUBISMO

1907: Mostra retrospettiva su Cézanne a Parigi. Si incontrano Picasso e Braque.

1908: 1° Mostra dei cubisti (il critico **Louis Vauxcelles** parla di *cubi* a proposito dei dipinti di Braque).

Non più la realtà-vista, ma la realtà-pensata e la realtà-creata: arte di pensiero e non di imitazione, che tende a elevarsi fino alla creazione, secondo il poeta **Guillaume Apollinaire** che fu il teorico del cubismo.

La sinteticità contrapposta al decorativismo e al descrittivismo naturalistico dell'epoca.

Il c. pone al centro lo spazio e la composizione; i fauves i ritmi ed il colore. Il c. rappresenta ciò che è noto dell'oggetto e non solo quello che si vede.

La conoscenza cubista è relativa e costantemente mutevole, in linea con il pensiero filosofico (**Bergson**: la percezione del tempo, la sua durata, si modifica continuamente a seconda dell'intensità con cui lo si vive, teoria dello slancio vitale) e scientifico (**Einstein** e crisi dello spazio e del tempo assoluto) dell'epoca.

Per Picasso il c. è un'arte che tratta uno stadio di forme primarie e quando una forma è realizzata è lì per vivere la propria vita. Il c. ha aperto gli occhi e il cervello su ciò che ci circonda. "Il ricercare in pittura non significa nulla; trovare, questo è il problema". "Non si copia mai la natura, non la si imita... Non si tratta di partire dalla pittura per arrivare alla realtà; è dalla realtà alla pittura che bisogna andare". La 4° dimensione ovvero la dimensione temporale: fine della concezione spaziale rinascimentale. Il pittore c. si figura di ruotare tra le mani l'oggetto da rappresentare o di girargli intorno. Per far questo ci vuole tempo. Il colore perde le piacevolezze naturalistiche e diventa un fatto puramente mentale. Luce e spazio sono intimamente connessi. Braque e papiers collés; Picasso e collage. Sia P. che B. attenti a che la loro pittura non sconfinasse nell'astrazione, cioè qualcosa di puramente mentale senza rapporto concreto con la realtà. Per questo aggiungono le lettere e i numeri.

Pablo PICASSO (Malaga-Andalusia, 1881-1973)

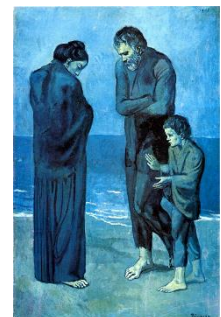
"A 13 anni dipingevo come Raffaello. Ci ho messo tutta una vita per imparare a dipingere come un bambino"! 91 in Galizia a La Coruna, dal 95 a Barcellona (lui si sentirà sempre catalano), dal 97 a Madrid (frequenta più il Prado che l'Accademia). Torna a Barcellona, ai "Quattro Gatti": ambiente anarchico e socialisteggiante. Prove d'esame a Madrid eseguite in 1 giorno invece che in 1 mese! nei primi disegni goyesca rapidità di segni. 1900: per la 1° volta a Parigi. I poeti furono i suoi primi amici. Gaiezza della Francia.



Dal 1901 al 1904: periodo blu, vicino ai poveri. Pietismo, non pietà per i miseri (Moravia) nelle opere giovanili. Toni freddi. Amicizia con **Max Jacob** (1 letto diviso in due!). La parte più cospicua di questo periodo è in Russia, divisa tra Mosca e Leningrado (mercanti Ciukin e Morosov).

1905-06: periodo rosa (circo e saltimbanchi). Straordinaria fantasia e innata propensione al disegno.

1906, *R° di Gertrude Stein*. Monumentalità quasi classica, assenza di estetismo. Incontro con la scultura negra al Museo del Trocadero (etnografico). X Leo Stein:

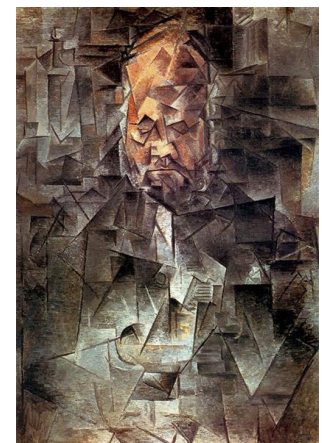


INTUIZIONE ANIMALESCA E SELVAGGIA



1907, *Les demoiselles d'Avignon*. Verso il cubismo. Comprata senza vederla nel 1920; 1° esposizione a Parigi nel 1937. eseguita in 6 mesi, con 17 studi. All'inizio dovevano esserci anche 2 uomini (marinaio e studente con teschio in mano). Disprezzo assoluto per la bellezza classica che pur conosce attraverso Cézanne, Michelangelo, El Greco. Liquida i pregiudizi dell'europocentrismo provinciale. Crea il volume attraverso un vigoroso contorno senza bisogno delle ombre.

1909-10, *Ritratto di Ambroise Vollard*. Collezionista e mercante d'arte, che aveva conosciuto P. attraverso un industriale di Barcellona. P. alla prima mostra vendette tutto (aveva già realizzato circa 100 opere).



1912, Natura morta con sedia impagliata. Interno di un caffè con tela cerata incollata che finge la paglia: distrutto ogni illusionismo pittorico. Abolita la tendenza all'astrazione attraverso elementi riconducibili al quotidiano. Collages. Conosce Kandinsky ma non si fa trascinare nell'astrattismo: La sola conoscenza valida per P. era quella delle cose vedute.

Febr.-maggio **1917, Viaggio in Italia.** per seguire i Balletti Russi della compagnia di Diaghilev, ai quali partecipa Igor Stravinskij. P. ne è scenografo e disegnatore di costumi.

1937, Guernica. 3,5x8m. manifesto ideologico e politico. All'Esposizione Universale di Parigi. Il dolore è reso udibile. "Il sonno della ragione genera mostri" (Goya). P. legge la notizia sul giornale e 4 giorni dopo vede le foto. Lo sceglie come soggetto per l'Esposizione Universale parigina a lui richiesto dal Governo Repubblicano spagnolo: si mise al lavoro il 1° maggio, era pronto il 4 giugno. Grande disegnatore, di una nitidezza inconfondibile. Il tema della *Tauromachia* compare fin dall'infanzia in P., quello del *Minotauro* dal '28. Nel 1930 illustra le *Metamorfosi di Ovidio* per la casa editrice Skira (e lì incontra il mito).

Il nazismo brucerà sue opere nelle piazze.



IL COLLAGE E IL BRICOLAGE

La pratica del *collage* e più in generale del *bricolage*, come ha messo in luce l'antropologo Claude Levi-



Strauss, è un aspetto fondamentale dell'agire umano. Essa, a lungo, è stata dominio dell'artigianato e delle donne, in quanto legata all'atto del rammendare vestiti, decorare scatole, costruire oggetti. Se ne sono trovate testimonianze salienti nell'arte giapponese del XII secolo, negli emblemi tribali africani e nell'arte europea folcloristica. Alcuni tra i primi fotografi si resero conto, alla metà dell'Ottocento, della possibilità di combinare tra loro più immagini fotografiche attraverso sia immagini incollate, sia esposizioni multiple della stessa pellicola: un procedimento che avrebbe trovato ampio seguito

nell'epoca dell'immagine computerizzata. Anche lo scrittore di fiabe Hans Christian Andersen lasciò un grande numero di immagini ottenute, per passatempo, utilizzando il collage. Il passaggio al dominio propriamente artistico è stato lento, ma ha condotto alla più fertile rivoluzione tecnica del XX secolo: il *collage* e il *bricolage* hanno fatto irruzione nel linguaggio dell'arte grazie al **papier collé cubista**, dapprima, e poi con gli **esperimenti poetici e figurativi dei Futuristi**, i **ready-mades dadaisti**, il **tema surrealista degli oggetti trovati**, la pratica postbellica degli **assemblages**. La differenza tra bricolage "minore" e quello "artistico" risiede nella finalizzazione a cui è indirizzata la scelta del materiale da recuperare, nel fatto che il risultato non è semplicemente decorativo o casuale e nella sua capacità di portare nell'arte un po' del mondo quotidiano; già secondo Apollinaire l'uso di materiali comuni deve il suo fascino proprio alla loro densità di significato emotivo. Forse anche per queste sue caratteristiche è risultato efficace nel tempo rapido e laico del XX secolo, insegnando a catturarne le immagini tipiche, assurde, transitorie come un foglio di quotidiano, nonché l'affettività che leghiamo anche a un biglietto del tram o a una ciocca di capelli.

GERTRUDE STEIN E IL CUBISMO



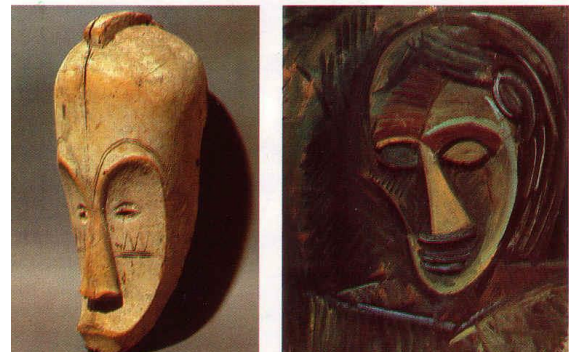
La scrittrice americana Gertrude Stein, collezionista e grande amica dei pittori, nel suo scritto dedicato a Picasso (1938) così descrive la "necessità" del *Cubismo*, ovvero il suo profondo radicamento nella realtà del Novecento in opposizione al secolo precedente: «C'erano tre ragioni per la nascita del *Cubismo*. Primo, la composizione. Cambiato il modo di vivere, la composizione dell'esistenza si



era allargata e una cosa era importante quanto un'altra. Secondo, la fiducia in ciò che gli occhi vedevano, cioè **la fede nella realtà della scienza**, cominciava a calare. La scienza aveva scoperto molte cose, avrebbe continuato a scoprirne, ma il principio di base era stato capito fino in fondo, l'ebbrezza della scoperta era ormai finita. Terzo, **la cornice della vita**: l'esigenza che un quadro viva nella sua cornice, rimanga nella sua cornice, era finita. Un quadro nella sua cornice era cosa esistita da sempre, ma adesso i quadri cominciavano a volere lasciare le loro cornici, e anche questo creò il bisogno del *Cubismo* [...] Quando fui in America, per la prima volta viaggiai quasi esclusivamente in aereo, e guardando la terra vedevo tutte le linee del *Cubismo* fatte quando ancora nessun pittore era mai salito su un aereo. Giù sulla terra vedevo l'intreccio di linee di Picasso, linee che andavano e venivano, che si sviluppavano e si distruggevano: vedevo le semplici soluzioni di Braque, vedevo le linee sinuose di Masson. Vedevo tutto questo e capivo una volta di più che un creatore è un contemporaneo, capisce cosa è contemporaneo quando i contemporanei ancora non lo capiscono, ma lui è contemporaneo. Il Novecento è un secolo che vede la terra come non l'ha mai veduta nessuno, la terra quindi ha uno splendore che non ha mai avuto. Nel Novecento tutto si distrugge e niente continua, il Novecento quindi ha uno splendore tutto suo».

PRIMITIVISMO E MODERNISMO

Il mondo primitivo così come lo pensava l'uomo occidentale era caratterizzato da un rapporto molto stretto tra l'uomo, concepito come essere irrazionale, e le forze di una natura selvaggia. In questa ricostruzione scenografica non c'è posto per la scienza o la ragione, ma soltanto per una vitalità primordiale. La riscoperta sistematica della cultura africana ebbe inizio con la campagna napoleonica in Egitto nel 1798; la colonizzazione del XIX secolo diede in seguito un impulso decisivo alle ricerche etnografiche, con la nascita a Parigi



del Museo Etnografico del Trocadero. Qui gli artisti appresero il linguaggio della scultura nera. Va ricordato che all'inizio del Novecento si considerava "primitiva" tutta l'arte che precedeva quella greca, quindi anche l'arte egizia. Furono necessari lunghi studi perché si riuscisse a dare un ordine ai reperti che provenivano dal continente e soprattutto dalla sua parte "nera", che era a torto considerata come un complesso unitario sia dal punto di vista etnico sia da quello religioso e culturale. Altro importante motivo di confusione riguardò l'uso per cui erano nate quelle opere: nelle culture africane non vi era pressoché alcun posto per l'arte come la concepisce l'Occidente cioè come espressione di un individuo, libera nelle forme e

priva di utilità pratica. Soprattutto se si trattava di maschere, quegli oggetti nascevano per essere usati in riti magici o medici e per essere mossi dalle danze o dal corpo di uno sciamano.

Malgrado queste incomprensioni, i prodotti dell'artigianato africano esercitarono un fascino estremo, superiore anche a quello che già aveva animato Van Gogh per l'esotismo orientale. Dal punto di vista formale, ciò che interessò particolarmente il gruppo cubista fu la capacità degli oggetti africani di sostituire una prospettiva ottica realista con una prospettiva simbolica, le cui intenzioni sembravano prescindere dalla logica. Questa attenzione coincise con un momento di rottura della tradizione artistica europea e oggi può essere vista come l'inizio di un'apertura destinata ad approfondirsi durante tutto il XX secolo, anche se raramente accompagnata da un vero rispetto della diversità di tradizioni. Alla base dell'attrazione ci fu, infatti, l'ideale romantico, ma già presente nel Settecento illuminista nel pensiero di Jean Jacques Rousseau, del *selvaggio*, dell'incontaminato, di ciò che è privo di tradizioni. Malgrado ogni incomprensione, l'influenza dell'Africa nella cultura artistica europea è stata talmente forte che alcuni critici sostengono che non ci sarebbe stato il "Modernismo" occidentale senza la scoperta del "Primitivismo" africano.

PABLO PICASSO, GUERNICA, 1937

L'opera è strettamente connessa alla guerra civile spagnola e in particolare al bombardamento franchista



della città basca di Guernica, che venne rasa al suolo in poche ore il 26 aprile 1937. In quel periodo la Spagna era agitata da una guerra civile tra repubblicani e monarchici, capeggiati dal generale Francisco Franco. Il governo repubblicano vide in Picasso un rappresentante d'eccezione: gli affidò la direzione del *Prado* e gli chiese una grande tela per l'*Esposizione Universale* di Parigi del luglio 1937, commissione che fu all'origine di *Guernica*.

La guerra finì solo nel 1939, con la vittoria di Franco

e un milione di morti. L'impegno civile di Picasso aveva avuto momenti alterni e non si era mai espresso in modo tanto esplicito come in quest'opera, concepita come la descrizione di un dramma locale, ma anche come un manifesto universale contro la forza cieca delle guerre che coinvolgono la popolazione inerme. Picasso stesso volle che il quadro divenisse proprietà della Spagna solo allorché questa avesse recuperato ordinamenti democratici: solo negli Anni Ottanta il quadro è ritornato a Madrid dal *Museum of Modern Art* di New York.

In quest'opera, nata come murale e quindi di dimensioni tali da coinvolgere lo spettatore quasi aggredendolo, facendolo sentire vittima tra le vittime, il pittore non inventa nuove maniere ma piuttosto crea una *summa* dei suoi risultati. Mette dunque al servizio del racconto tutti i dispositivi stilistici che era andato scoprendo negli anni: l'attitudine a *mostrare le cose* nel loro aspetto sia frontale che laterale, la riduzione del colore al monocromo, il convivere di una prospettiva costruita dall'incastro delle figure e di un'altra, più classica, indicata dallo strombo della finestra, la giustapposizione di rappresentazioni piatte e di figure con un volume (il cavallo, in cui il chiaro scuro è rafforzato da un tratteggio verticale), la capacità di creare immagini che si spingono verso lo spettatore anziché allontanarsene. Lo spazio descritto è un interno



sventrato dai bombardamenti.

Leggendo l'opera da sinistra a destra vi si vedono: una madre con bimbo morto in braccio, un toro, un uomo caduto, un cavallo urlante sotto una lampada, una donna che porta una lampada a olio. una donna che si trascina in avanti, un uomo in fiamme. Le figure recano molti rimandi ai classici e alla stessa opera di Picasso.

La madre con bambino è a tutti gli effetti una pietà: il braccio cadente del bambino ricorda per esempio quello del Cristo morto nella prima *Pietà* di Michelangelo, il bimbo presago della passione in molte *Natività*, il braccio di Marat nel ritratto di David.

Il toro, segno di forza nella Spagna delle corride, è stato dipinto in modo quasi ossessivo da Picasso nelle sue taumachie (lotte con il toro): in particolare il toro di *Guernica* ricorda quello dell'acquaforte *Minotaurumachia* (1936), dove la bestia compare come segno di forza bruta; anche il cavallo di *Guernica* sembra un proseguimento degli studi per la stessa incisione, dove appare come segno di una forza addomesticata dall'intelligenza. Picasso ebbe a dichiarare "il toro qui rappresenta la brutalità, il cavallo rappresenta il popolo", ma poi smentì più di una volta questa contrapposizione allegorica. In *Guernica* le bestie, in realtà, sono concepite come generose compagne dell'uomo e ne condividono lo stesso destino:



l'universo della vita civile, offeso, si contrappone alla violenza indiscriminata di quello militare. Le guerre del Novecento entrano nelle case così come nelle stalle, non risparmiando bambini, donne, animali.

La luce della modesta lampada casalinga emana raggi che richiamano le fiamme della guerra; sulla parte destra del quadro vediamo lingue di fuoco che trovano un rimando letterale anche nella lingua del cavallo.



L'ultima figura a destra, l'uomo in

fiamme, ricorda nella posizione la Maddalena di molte crocifissioni, dove la disperazione non si domina, ma anzi si manifesta in modo spettacolare. La composizione, concepita dopo quasi cento studi e numerose varianti, è ripartita in parti come i polittici medievali e molti quadri di storia, che restano il suo modello principale: nella parte alta compaiono, ritmicamente, il toro, il cavallo, la donna con lampada, l'uomo in fiamme.

Ciascuno di questi elementi è rafforzato da una linea verticale che ne dipende: il collo del toro, il bastone del cavallo, la lampada della donna, il braccio sinistro dell'uomo urlante. Si sovrappone a tale divisione in comparti anche un raggruppamento delle figure che crea un triangolo isoscele fortemente centrale, evidenziato attraverso il colore chiaro. Il suo vertice è nel polso della donna, mentre si chiude da entrambi i lati, sulle due parti basse della tela, con il braccio del caduto a sinistra e il ginocchio della donna a destra. Le parti chiare che stanno fuori da questo triangolo assumono, così, l'effetto di frammenti esplosi dal centro, aumentando la drammaticità della scena e quasi creando un rumore visivo. Il caduto, del resto, ha in mano un frammento di spada e il cavallo, nel suo moto circolare, mostra di avere perso l'orientamento come in un labirinto: se le *Demoiselles d'Avignon* erano statiche, in posa, volutamente in scena, qui ci troviamo di fronte a un attimo di panico collettivo catturato e fermato a forza.

Quasi tutte le figure, inoltre, sono descritte come spinte verso sinistra da una sorta di vento: la forza d'urto delle bombe che sospinge verso la fuga. Il quadro dunque si trasforma in una allegoria del dolore in ogni sua forma fisica e morale. Il continuo richiamo al classicismo, alla mitologia, alla poesia epica fertilizza la scena di cronaca e rende mitica anche l'attualità più scottante.