

La morte e la guerra nell'arte



Il tema della morte come elemento della vita, come evento naturale o come tragedia umana o sociale è sempre rientrato nelle tematiche degli artisti di tutti i tempi, così come i temi della gloria, del coraggio, dell'amore, e, in generale, della celebrazione di tutti i sentimenti, gli eventi e le emozioni umane.

Quello della morte, però, ha assunto per i diversi autori e secondo i periodi o le tematiche specifiche trattate, diverse valenze comunicative: è stato, infatti, trattato come semplice idea del trapasso, sia tragico e violento che naturale, come elemento didascalico nei temi religioso, mistico, storico, biblico o mitologico e leggendario, ma anche come messaggio sociale e politico.

Nel Medioevo, ad esempio, era utilizzato quasi esclusivamente come tema religioso e come messaggio morale: il “memento mori” destinato a tutti per accedere alla pena o al premio eterno, doveva quindi evocare scenari apocalittici dell’oltretomba per stimolare ad una vita di sacrificio e di preghiera, instillando la paura della morte come momento di trapasso, ma soprattutto come momento dell’inevitabile giudizio divino, con conseguente castigo.

Tale concetto della morte, diffuso in tutta Europa di pari passo con la cristianizzazione del continente, è durato nei paesi nordici fino al 1500 e oltre, mentre in Italia già si sviluppavano, sotto l’influsso dell’Umanesimo prima e del Rinascimento poi, le tematiche e i concetti della morte come sacrificio sociale o amoroso, come “tragedia” umana e personale, che metteva un po’ in disparte la cupa morale religiosa medievale.

Manierismo prima e Barocco poi hanno affrontato il tema della morte in modo prevalentemente celebrativo di eroi, eroine, e martiri, dove l’evento esaltato dall’opera non è tanto il tema specifico della morte come trapasso, ma il particolare momento eroico o tragico o catartico in cui questa avviene.

Con il Neoclassicismo e il Romanticismo abbiamo sia l’evento celebrativo ideologico, storico o sociale che l’aspetto umano e tragicamente materiale dell’evento.

Saranno le avanguardie del Novecento e, in particolare gli Espressionisti a darci una nuova prospettiva del concetto di morte, mutuato dal tormento di vivere che caratterizzò molti artisti di quel periodo, ma anche dalla tragedia della Grande Guerra, cui molti artisti presero parte, nonché della miseria del dopoguerra e delle lotte sociali.

Il nostro breve excursus prenderà in considerazione questi specifici aspetti del tema della morte (violenta e non) attraverso le opere più rappresentative dell’argomento dal 1500 al 1900.

Pieter Bruegel il Vecchio Il Trionfo della morte 1562 Madrid – Prado

Caravaggio - Deposizione nel sepolcro 1602-1604 Pinacoteca Vaticana
 Davide con testa di Golia 1609-1610 Gall. Borghese Roma
 La morte della Madonna 1612 Louvre Parigi

J.L. David - Morte di Marat - 1793 Musée Roiaux Beaux artes Bruxelles

F.Goya y Lucientes - Fucilazione (3 maggio 1808) - 1814 - Prado

Bocklin - l'Isola dei Morti 1880- 1886 (5 versioni)

Otto Dix - Trittico della guerra - 1929-1932

P.Picasso - Guernica - 1937 Museo Thissen Bornemitza Madrid

Pieter Bruegel il Vecchio (o dei Contadini) - Il trionfo della Morte - 1562

Come nello stile di Bruegel vediamo qui una scena di massa, dove decine di personaggi si affollano sulla tela nell'incessante e ossessivo sviluppo del concetto di morte, non solo come fine della vita o dell'individuo, ma come apocalisse, ecatombe di massa, distruzione dell'uomo come umanità, come specie e distruzione di tutte le sue opere.

Nell'insieme della tavola si distinguono diverse parti, sia in orizzontale che in verticale, su più piani prospettici. Lo sfondo appare idealmente suddiviso in due parti: sulla destra una landa desolata, in cui tutto si è ormai compiuto, abbandonata dalla vita, sulla quale appaiono solo alcune forche, un'esecuzione e strumenti di tortura ad indicare i tormenti dell'inferno e l'orrore della morte.

La parte sinistra sembra , invece, illustrare lo svolgersi della fase distruttiva: si scorgono fuochi, incendi, macerie, navi naufragate ed eserciti di scheletri che avanzano inesorabili.

La parte inferiore dell'opera, invece, costituisce il primo piano dell'insieme ed è formata da cinque "episodi" ben distinguibili, ma non suddivisi, collegati con varie altre scene secondarie, il tutto legato scenicamente senza soluzione di continuità, caratterizzate da un coacervo di personaggi e situazioni che illustrano tutti i possibili tipi di morte violenta e truculenta con numerosi richiami all'iconografia medievale sull'inferno e i suoi tormenti.

Al centro dell'opera scorgiamo la morte con la falce in mano intenta a mietere vittime senza riguardo per alcuno, su un cavallo scheletrico che, nella sua corsa calpesta i fuggiaschi. Chi tenta di scappare per sfuggire alla propria sorte si infila, in realtà, in una trappola circondata da scheletri nascosti dietro coperchi di bare usati come scudi.

Coloro che si ribellano tentando di combattere, come i guerrieri armati di spade, aste e armatura, vengono eliminati, così come chi chiede pietà in ginocchio. Non sfugge alla propria sorte neppure l'elegante dama che si accinge a scappare da una tavola imbandita, né i due amanti che, incuranti della morte, improvvisano un concerto.

Altrettanto chiaro il richiamo alla morte che non rispetta censo né stato e falcia ricchi, poveri, potenti e umili: vediamo da sinistra un re, con tanto di corona e armatura, a cui uno scheletro mostra una clessidra (classico simbolo della "vanitas" del tempo materiale della vita), mentre un secondo scheletro attinge a piene mani da barili colmi d'oro del re morente (altro simbolo di vanitas rappresentato dalle ricchezze terrene e materiali).

Accanto al re scorgiamo un prelado sostenuto (o portato via) da un altro scheletro, mentre lì vicino un pellegrino (riconoscibile dal bastone e dal cappello) viene sgozzato.

Dietro questi personaggi scene apocalittiche di morte, bare rovesciate, annegati, impiccati, precipitati da un ponte (il ponte stretto dei dannati contrapposto al ponte largo riservato ai giusti) nonché il carro dei monatti, carico di teschi e ossa e condotto da uno scheletro con in mano il campanaccio e un corvo posato sul cavallo.

Come possiamo vedere il quadro colpisce per la presenza minuziosa di particolari, per il numero di figure ritratte e di episodi e situazioni rappresentate, quasi tutti richiami alla tradizione descrittiva medievale dell'inferno, ma anche richiami alle opere della letteratura medievale, e certamente ispirate alle opere di Yeronimus Bosch che Bruegel considera il suo ispiratore e maestro.

Ma ciò che impressiona di più è il senso di tragicità e di immantinenza che aleggia su tutta la veduta, la violenza e l'orrore che deve ispirare il tema della morte, non solo del corpo, ma anche e soprattutto dell'anima, tipicamente medievale, nonostante siamo oramai oltre la metà del 1500.

Infine è interessante notare come l'autore inserisca nell'opera tutta una serie di richiami al peccato e, in particolare, ai sette peccati capitali (altra ispirazione a Boch): il re è indubbiamente la superbia, il furto del denaro l'avarizia, la tavola del banchetto la gola, il gioco rovesciato potrebbe essere un richiamo all'accidia, i due amanti, la lussuria, e i guerrieri che si ribellano e combattono, l'ira.

Caravaggio - Deposizione nel Sepolcro - 1602-1604 - Pinacoteca Vaticana

Quest'opera su commissione era originariamente destinata alla Cappella Vittrice di Santa Maria in Vallicella e si trova ora nella Pinacoteca Vaticana. È una delle opere più "costruite" e ispirate alla classicità del Caravaggio: egli infatti dispone le figure in maniera armonica, equilibrata e anche geometrica con uno sviluppo sia curvilineo che angolare: le teste dei personaggi tracciano un doppio arco, mentre il corpo del Cristo morto "attraversa" la scena orizzontalmente e parallelamente alla lastra di pietra, mentre con le gambe disegna un angolo.

Le stesse figure vanno da quella seminascosta e in ombra di Giovanni, di cui si vedono illuminati solo la fronte e il naso, fino alla prorompente tragicità di Maria di Cleofa che guarda il cielo alzando le braccia in un gesto di disperazione. Al centro, invece, con il capo chino e velato la Madonna e Maria Maddalena, sembrano piangere sul corpo di Gesù.

Originalissima poi è la posizione e, soprattutto, lo sguardo di Nicodemo che, impegnato nello sforzo di sostenere le gambe di Gesù per posarlo delicatamente sulla pietra, sembra volgersi agli spettatori in una muta espressione di pena e di costernazione, con un volto tragico, ma molto umano, segnato da profonde rughe.

L'estrema "umanità" e il realismo dell'insieme sono dati dalla ricerca accurata della riproduzione dell'anatomia del Cristo con le pieghe della pelle del fianco, dove viene afferrato e sostenuto da Giovanni, e con le vene e i

muscoli delle gambe e del braccio, che cade inerte fino a sfiorare con la mano la pietra.

La ricercatezza dei particolari e la loro esecuzione minuziosa (la treccia della Maddalena, il nodo del sudario, la gamba e il piede di Nicodemo) ci fanno capire quanto Caravaggio apprezzasse la classicità michelangiolesca e rinascimentale, contrariamente a quanto sostennero i suoi critici, che lo volevano sprezzante , se non addirittura ignorante dei canoni della grande pittura classica.

L'elemento che in quest'opera, come in quasi tutte le tele di Caravaggio, estende la scena all'esterno venendo incontro a chi la guarda è la lastra su cui il Cristo sta per essere adagiato per il lavacro e l'unzione funebre, pietra che poi sarà messa a sigillo del sepolcro.

L'abbandono del Cristo si legge non solo nella posizione delle membra, ma anche nel viso, quasi sereno nell'abbandono della morte, rappresentata come un riposo catartico e purificatore.... tutto il dolore è rappresentato nel volto dei vivi, che lo piangono.

Anche la tavolozza e le scelte cromatiche sembrano sottolineare la tragicità del momento : dalla terra arancio dell'abito di Nicodemo, ai marroni degli abiti, all'incarnato grigiastro e chiaro del corpo del Cristo, tutti sembrano sottolineare il disfacimento fisico, la comunione con la terra, mentre il manto di Giovanni e il lenzuolo funebre costituiscono le macchie contrastanti di luce e colore al centro della tela, quasi a rappresentare un elemento della futura vita nella resurrezione.

La luce è come in quasi tutte le opere di Caravaggio un elemento portante di tutta la tela, rappresentata in un interno scuro, illuminato solo da un punto luce che si concentra sul corpo morto del Cristo , sul volto di Nicodemo, sulla fronte di Giovanni e sulla spalla della Maddalena, creando un contrasto fortissimo con le zone di buio, per sottolineare la tragicità della scena di morte.

Caravaggio - Davide con testa di Golia - 1609-1610 - Galleria Borghese

La morte in quest'opera assume un duplice aspetto : quello della tragedia e della punizione e quello dell'espiazione. Si tratta infatti dell'opera che Caravaggio allegò, durante il suo ultimo soggiorno a Napoli (1609-1610) alla domanda di grazia inviata al Cardinale Scipione Borghese, e appare come un atto di

pentimento e contrizione , ma anche un'autoaccusa e una testimonianza di umiltà e pentimento.

Il giovanissimo Davide emerge da un fondale nero nel quale si perde metà della sua figura e contempla, senza compiacimento, senza spirito di vendetta, senza trionfalismo, la testa mozzata di Golia che è l'immagine stessa dell'orrore della morte, ma anche il volto del peccato e della degradazione umana.

Nel volto di Golia si riconoscono i tratti dello stesso autore che ha voluto rappresentarsi invecchiato rispetto all'uomo che contemplava il Martirio di San Matteo, segnato non solo dal tempo, ma anche dal peccato, con in volto la sorpresa e la rassegnazione, così come il peccatore si presenta al giudizio divino. Secondo un'altra interpretazione anche il giovane Davide sarebbe un autoritratto di Caravaggio , che avrebbe voluto così rappresentare le due fasi della sua vita: la gioventù pura, ignara e coraggiosa, seppur compassionevole e la maturità consapevole del castigo che spetta a chi ha peccato , ma anche pronta alla redenzione attraverso il pentimento e il perdono.

Dunque questa sorta di atto di umiltà e pentimento, inviato al suo protettore di sempre, Caravaggio lo avrebbe allegato alla domanda di grazia e a dimostrazione del reale pentimento scrive sulla lama della spada del Davide le lettere "H-AS OS" che stanno per HumiltAS Occidit Superbiam.

Come in tutti i quadri di Caravaggio anche in questo la vera protagonista non è la morte o il senso della stessa, ma la luce, sia quella fisica che sfiora e accende il volto e il corpo dei Davide e i lineamenti tragici della sua vittima, ma anche la luce della redenzione e della ritrovata fede.

Caravaggio - La morte della Madonna - 1604 - Louvre

Quest'opera può essere veramente definita la rappresentazione della morte: realistica , tragica , rappresentata in un ambiente misero dove intorno alla povera salma si raccolgono, non tanto in preghiera, quanto nel pianto persone del popolo, parenti o amici affranti per la tragica ineluttabilità della perdita.

In realtà l'opera era stata commissionata a Caravaggio per la Chiesa di Santa Maria della Scala, e quando fu presentata ai committenti venne rifiutata perché ritenuta volgare, materiale crudamente realistica e inaccettabile per l'esposizione su un altare in un luogo sacro.

La Madonna con una brillante veste rossa e capelli ramati , appare gonfia e terrea, con un braccio abbandonato, non composta e ieratica come richiesto dalla tradizione, e la veste , leggermente sollevata, mostra i piedi e le caviglie.

Il rifiuto dell'opera, lo scandalo sollevato dalla voce che l'autore avesse preso a modello per la sua Madonna il cadavere di una prostituta recuperato dal Tevere,

e la rissa nella quale Caravaggio uccise un uomo, provocarono la sua fuga da Roma.

Jean Louis David - Morte di Marat -1793-Musée Roiaux des Beaux Arts Bruxelles

Il neoclassicismo ha prodotto numerose rappresentazioni della morte, prevalentemente intrise di retorica, di eroismo, di spirito di sacrificio sociale e politico, invece questa morte di Marat ci vuole trasmettere prevalentemente il senso della pietà verso un amico cui l'autore dedica solo le parole "A Marat-David".

Il quadro è pervaso di poesia, ispirato al senso della luce del Caravaggio, con la parte superiore completamente immersa nel buio e una luce diffusa ma fortemente illuminante del corpo e delle poche suppellettili nella parte inferiore. Lo stesso braccio di Marat abbandonato a sfiorare il terreno è ispirato direttamente al braccio del Cristo nella Deposizione.

L'opera è anche ricca di richiami simbolici, che pur essendo tipici dello stile neoclassico, sono qui rappresentati dai piccoli e semplici oggetti quotidiani di cui si circondava Marat, nella semplicità quasi monacale della sua esistenza.

Una cassa di legno usata come scrittoio e piano di appoggio, una lettera non terminata, un assegno appena compilato, e poi uno a fianco all'altro, a terra, i due oggetti che rappresentano proprio la contrapposizione tra la vita e la morte,

tra il bene e il male, tra la violenza cieca e l'intelletto razionale: il coltello insanguinato lasciato dall'assassina, e la penna, ancora nella mano abbandonata della vittima.

Marat giace riverso nella vasca da bagno in cui passava, immerso in acqua calda, quasi tutta la sua giornata, a causa di una malattia della pelle di cui soffriva e per la quale cercava sollievo nei frequenti bagni. Carlotta Corday si fece ricevere con la scusa di inoltrargli una supplica e lo uccise pugnalandolo per realizzare una vendetta politica.

Il volto di Marat, reclinato sulla spalla e illuminato da una fonte di luce fuori campo, appare sereno, quasi sorridente, appagato e soddisfatto della propria vita, ma non rassegnato né sconvolto dalla morte: è questo un particolare tipicamente neoclassico, in cui l'eroe è sempre sereno anche nel momento dell'estremo sacrificio, quasi consapevole dell'utilità della propria morte come sublimazione di un destino inevitabile, ma sempre nobile.

Francisco Goya y Lucientes – Fucilazione (o “3 maggio 1808”) – 1814 - Prado

La grandezza di quest'opera, dipinta da Goya oltre i settant'anni, sta nell'aver illustrato lucidamente una morte collettiva eppure individuale, nell'aver fermato sulla tela il sacrificio involontario di un gruppo di uomini, che sono ritratti in un attimo prima e un attimo dopo il loro trapasso violento per mano dei fucili napoleonici.

Il fatto narrato è appunto la fucilazione di insorti spagnoli da parte di un plotone di soldati francesi che avevano invaso e occupato la Spagna agli ordini di Napoleone: la vicenda si svolge il 3 maggio 1808 (reale titolo del quadro) a Madrid e precisamente alla Montaña del Príncipe Pio.

I francesi rastrellarono fra la popolazione coloro che avrebbero fucilato per rappresaglia dopo aver soffocato nel sangue il tentativo di ribellione dei madrileni avvenuto il giorno precedente.

Sappiamo che la storia non coglie i particolari delle repressioni o delle vendette dei conquistatori verso i ribelli oppressi, ma solo la vicenda generale, solo il fatto che passa, appunto “alla storia”: qui, invece Goya ferma la tragedia della morte individuale pur nell'ambito di un fatto collettivo, fermando l'orologio della storia insieme alla vita delle vittime.

Il quadro è ambientato in un livido notturno dal cui sfondo emerge il profilo della città; i soldati sulla destra sono figure non identificabili, non hanno volto, sono ritratti di spalle, sono la rappresentazione simbolica della morte che sta arrivando.

Mentre i volti delle loro vittime sono rappresentati in molteplici reazioni, chi prega, chi piange coprendosi il viso, chi sembra paralizzato dalla paura e dalla consapevolezza della morte.

Ma la figura centrale in piedi, l'unica vestita con una camicia bianca che pare emanare luce, e che è il solo particolare illuminato del quadro, sembra alzarsi fiera contro le armi che stanno per ucciderla, e, sollevando le braccia sembra accogliere la morte con quelle che possiamo immaginare parole di ribellione e riscatto.

Possiamo quindi definire il quadro un'operazione di verità che si sofferma sui sentimenti dell'ultimo istante di vita delle vittime per denunciare la violenza della guerra e, ancor più, della guerra che opprime altri e che li rende schiavi e vittime innocenti.

A. Bocklin - L'Isola dei Morti - 1880-1886 - 5 versioni

Di questa inquietante opera l'autore ha eseguito cinque versioni: la prima nel 1880 su commissione, soddisfece talmente l'artista che volle tenerla per sé, tale versione si trova oggi a Basilea al Kunstmuseum; recatosi a Firenze, dopo qualche mese, ricevette una seconda commissione ed eseguì la seconda versione dell'opera che si trova oggi a Metropolitan Museum di New York.

La terza versione che, per la prima volta porta le iniziali dell'autore su una camera sepolcrale dell'isola, verrà acquistata cinquant'anni dopo la sua realizzazione, nel 1933, da Adolf Hitler che la collocherà nella sede della Cancelleria del Reich; con la caduta della città fu sequestrata dall'esercito sovietico e rimase alcuni anni a Mosca prima di essere restituita a Berlino dove si trova tutt'ora.

Spinto dal successo del quadro e, probabilmente dal bisogno di denaro, Bocklin ne eseguì una quarta versione per la collezione Thissen-Bornemitz, che andò distrutta durante il bombardamento della Berliner Bank in cui era conservata.

Di tale opera rimane solo una fotografia.

Nel 1886 Bocklin eseguì una quinta versione per il Museo Kunst di Lipsia, dove si trova tutt'ora.

Il quadro appare chiaramente come una visione onirica in cui la metafora del traghettatore Caronte porta un'anima appena trapassata all'isola dei morti. Tuttavia, tale versione tardo romantica e goticeggiante dell'immagine ci appare un po' superficiale, soprattutto quando si confrontano le diverse versioni, e, in particolare il cielo ora notturno, ora cupo e temporalesco, ora chiaro come dopo un temporale estivo, le stesse rocce dell'isola hanno dettato curiosità fra critici e ammiratori: alcuni hanno riconosciuto i Faraglioni di Capri, altri il Cimitero Inglese di Firenze, o il Castello Aragonese di Ischia e infine l'isola di San Giorgio davanti alle Bocche di Cattaro in Montenegro. In realtà ciò che colpisce di più la fantasia è l'atmosfera quasi ipnotica che la luce del quadro e la desolazione ispirano; inoltre l'immagine è evocativa di un silenzio senza fine e di un luogo di non ritorno: dunque sonno ipnotico e sogno da incubo, solitudine, desolazione e silenzio, proprio le caratteristiche che gli antichi greci e romani attribuivano all'al di là, agli Inferi, al mondo della morte e dei morti. Quindi al di là dei sepolcri che si intravedono del quadro e della piccola bara trasportata dall'imbarcazione è, in realtà, l'atmosfera generale ad evocare l'idea stessa della morte.

Otto Dix - Trittico della guerra - 1929-1932 -

Spinto dall'ossessione dei suoi fantasmi, l'autore esegue quest'opera, a lungo pensata attraverso un numero infinito di schizza, disegni, bozzetti, ben 11 anni dopo la fine della Grande guerra a cui aveva partecipato e nel corso della quale era stato ferito e decorato.

L'opera si sviluppa attraverso quattro pannelli, una sorta di omaggio all'iconografia sacra rinascimentale e un ritorno alla tradizione pittorica del passato celebrativa soprattutto delle storie di Cristo e della Crocifissione.

Il contenuto dei pannelli infatti si sviluppa come le storie della Crocifissione: il pannello di sinistra una rappresentazione della salita al Golgota solo che i protagonisti sono tutti condannati al sacrificio, essendo soldati in marcia per

la guerra, le armi si ergono contro un cielo livido e rossastro, come croci e sullo sfondo il monte del sacrificio si staglia fra strati di nebbia.

Il pannello centrale rappresenta il momento della crocifissione ma la croce è un palo inclinato a cui è crocifisso un soldato di cui non rimane che uno scheletro,

polverizzato dalla violenza delle esplosioni, mentre in basso non resta che un groviglio di corpi maciullati e decomposti dentro una trincea, unica presenza vivente il soldato con la maschera antigas a metà tra lo spettro della guerra e la maschera della morte, mentre il paesaggio è uno sfondo di rovine spettrali, con un arco architettonico semidiroccato omaggio agli sfondi delle madonne rinascimentali.

Il pannello di destra ci ricorda invece la deposizione con soldato che si aggira per il campo di battaglia tentando di sorreggere quello che ci appare già come un cadavere.

Infine nell'ultimo pannello in basso riconosciamo pietosamente composto il Cristo nel sepolcro, solo che al posto di Cristo Dix pone nella tomba il corpo del soldato ucciso.

Interessante infine la scelta cromatica formata da una tavolozza limitata di bruni, di grigi di sanguigni, che donano all'insieme una cupezza di ineluttabilità e di tragedia.

P.Picasso - Guernica – 1937 - Thissen Bornemitza – Museo Reina Sofia-Madrid

Nel 1937 Picasso fu invitato a realizzare una grande opera che rappresentasse la Spagna all'Esposizione Universale di Parigi e, proprio mentre si accingeva a realizzarla giunse la notizia del bombardamento di Guernica il 26 aprile del 1937 ad opera dell'aviazione tedesca, alleata di Franco.

La distruzione di Guernica sconvolse il mondo perché fu il primo bombardamento a tappeto di un obiettivo non militare: la città basca infatti era

un simbolo di tradizione ed indipendenza , era la città sacra per eccellenza dei Baschi, la città i cui fino all'800 tutti re castigliani prima e spagnoli poi andavano a giurare di mantenere e difendere l'indipendenza della cultura, e la sua distruzione fu il frutto di una decisione presa a tavolino, di un attacco sperimentale che rase al suolo la città provocando migliaia di morti soprattutto fra donne e bambini.

Sulla scia di questa grande emozione Picasso decise di rappresentare questa tragedia per esporla al mondo : del suo progetto rimangono 45 fra disegni e bozzetti e l'intera opera fu progettata e realizzata in meno di due mesi.

L'opera di chiaro stile cubista è scomposta in immagini, e frammenti di immagini, mescolate e sconvolte proprio come le macerie di una città bombardata, le persone e gli animali sono dilaniati, mutilati con espressioni mute di disperazione e di terrore, lo stesso colore non colore , tutto narrato in bianco, grigio e nero, non fa che enfatizzare la tragicità dell'evento e la sua inaudita violenza.

Gli elementi dell'opera sono (dal centro a sinistra) un cavallo impazzito dalla paura con un oggetto nella bocca spalancata che pare una bomba e un toro che simboleggia non solo la Spagna, ma il combattimento leale, viso a viso, ovvero il contrario della codardia di un bombardamento aereo su una città inerme.

Sulla sinistra vediamo una donna sconvolta che stringe ancora fra le braccia il figlio morto e in basso un uomo morente, un braccio staccato dal proprio corpo, che stringe in pugno una spada spezzata (anche questo un richiamo alla lealtà dei combattimenti cavallereschi all'arma bianca); sulla destra si vedono tre figure che fuggono disperate da case in fiamme.

Sul tutto campeggia un simbolico lampadario con una lampadina a filamento , che , pur essendo accesa, non illumina la scena, ma appare come un simbolo tragico di ciò che rimane della normalità della vita quotidiana dopo la tragedia distruttiva della morte violenta. La lampada appare come una citazione ed un omaggio a " I mangiatori di patate" di Van Gogh, ed è affiancata da un braccio che regge una torcia, forse simbolo di speranza e di redenzione.

Nel suo complesso l'opera, attraverso le immagini spezzate e discontinue, le espressioni sconvolte e le inquadrature da diverse e contemporanee angolazioni, tipiche del cubismo, esprime un senso della morte assolutamente tragico e violento.

Si racconta che durante l'Esposizione Universale un alto ufficiale tedesco davanti alla maestosa e sconvolgente opera (è alta 3metri e mezzo e lunga 8 metri), abbia chiesto all'autore, in quel momento presente:

“ E' lei che ha fatto questo?”-

E Picasso gli abbia risposto: “ No signore, siete stati voi!”