



CARAVAGGIO E LA SUA SIGNIFICAZIONE

Una mostra di grande successo. Scoperte sulla sua vita. Altri libri in arrivo. Mina Gregori racconta le nuove verità sul celebre pittore

PINA BAGLIONI

IN DUE mesi ha messo insieme un pubblico da stadio: 80mila persone per la mostra di palazzo Pitti dedicata ai suoi quadri ritrovati. Nessun altro pittore continua a dividerne la critica come lui, sia per l'interpretazione della sua opera sia per l'attribuzione dei suoi quadri. Ma Caravaggio è questo: un pittore su cui quattrocento anni sembrano non pesare, che ha il passo di un uomo del nostro tempo. Che appassiona e divide come se la sua opera fosse ancora ciò che di più moderno c'è in circolazione.

Attorno alle opere che la mostra di Firen-

CONTINUA A PAGINA 56

Un giovane pittore

La riscoperta di Caravaggio, data per data

1913: Sulla rivista *L'Arte*, diretta da Adolfo Venturi, compare il saggio *Opere inedite di Michelangelo da Caravaggio*. A scriverlo è Roberto Longhi, un giovane studioso di ventitré anni. Snobbato dagli studiosi di tutto il mondo, improvvisamente Michelangelo Merisi da Caravaggio "rinascere" grazie alle pagine insuperate di Roberto Longhi che per primo coglie la rivoluzione naturalista e la struggente umanità del pittore lombardo.

1929-1943: Sono ancora di Longhi *Quesiti caravaggeschi*, del '29 e *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia* del 1943. Nel corso del decennio che anticipa la prima grande mostra, altri grandi connois-

ze assegna definitivamente al suo catalogo si sono giocate dispute feroci.

E anche la sua biografia è terreno di scontro: scontro qualche anno fa per un presunto atto di nascita milanese e non più bergamasco. Scontro sull'importanza da dare ai suoi rapporti ecclesiastici. Scontro sulla patente di "maledetto" che gli è stata affibbiata.

Ma chi fu realmente Caravaggio? Come siamo in grado oggi di leggere e capire i suoi quadri? Quale fu la novità che portarono? *Il Sabato* ha affrontato il caso con Mina Gregori. Docente a Firenze, organizzatrice della grande mostra fiorentina, è stata ribattezzata «la signora del Caravaggio». Un titolo che ormai neppure i nemici più accesi le contestano. La mostra fiorentina le ha dato anche una grande notorietà. Il 6 febbraio, invitata dal centro San Carlo di Milano a parlare di Caravaggio, ha raccolto l'applauso di una sala gremita da centinaia di giovani.

Una mostra su Caravaggio a cento anni dalla nascita di Longhi. Il fatto che sia proprio una sua allieva a curarla smentisce il mito del critico geniale che tarpava le ali a chi gli stava accanto?

Longhi era una persona che non sapeva manovrare e perciò ha penalizzato i suoi scolari. Ma da lui abbiamo imparato moltissimo. Gli allievi di Longhi hanno acquisito come studiosi una classe, un gusto e un'apertura davanti ai problemi il cui livello è stato riconosciuto non solo in Italia.

Come è avvenuto il suo incontro con Longhi?

All'università. Allora non immaginavo che colui che aveva scritto il *Piero della Francesca* fosse un professore universitario; già allora cominciai a notare il suo personalissimo metodo rispetto agli schemi soliti. Appresi che insegnava a Bologna e quindi decisi di iscrivermi là. Fu una scelta fondamentale per me: mi accorsi subito che Longhi possedeva la chiave per capire le cose. Le sue idee si fondavano sul presupposto che per avvicinarsi ad un'opera d'arte non occorre l'erudizione e che l'incontro doveva avvenire in termini di poesia. Appena laureata sono venuta a Firenze a lavorare

con lui per undici anni. Poi ho preso la mia strada.

Tutto molto facile quindi?

Per noi studenti non c'erano difficoltà. Certo Longhi si difendeva, come del resto tutte le persone molto occupate, molto ricercate. Era un uomo difficile; c'era tutta una serie di ostacoli da superare prima di arrivare a lui. Ma con noi era sempre molto disponibile, specialmente con chi giudicava particolarmente promettente.

Fu poi proprio Longhi a "resuscitare" il Caravaggio. Quarant'anni dopo lei realizza una mostra su questo pittore, carica di novità clamorose. Guardiamole una per una: intanto la mancanza di disegno preventivo.

Non possiamo dire che non disegnasse mai: può anche darsi che lo facesse. Non c'è dubbio però che ciò che si vede attraverso le radiografie conferma quanto affermavano le fonti contemporanee, e cioè che dipingeva direttamente dal modello vivo e non lo riprendeva col disegno. Spesso faceva delle incisioni sulla preparazione ancora fresca per fissare la posizione dei modelli e poi abbozzava con veemenza e rapidità col colore. Cominciava con la ripresa dal naturale, semmai la assestava, la modificava, ma in un secondo momento.

È l'opposto del metodo tradizionale...

Esattamente. Infatti la tradizione voleva che ogni giovane apprendista, come del resto il pittore già affermato, partisse con lo studio di modelli artistici, il proprio maestro o Raffaello o le statue antiche. E solo in un secondo momento procedesse alla verifica sulla natura. È chiaro che nella tradizione la base di partenza era l'idealizzazione. Per il Caravaggio il dato naturale è primario e sopravanza anche gli "assestamenti" apportati in un secondo tempo.

Le radiografie poi confermerebbero un altro elemento: Caravaggio ha replicato uno stesso soggetto. Alcuni studiosi non sono d'accordo.

È il caso del *Suonatore di liuto* con due esemplari, a San Pietroburgo e in una collezione newyorkese. Per analogia si perviene ad accettare come originali tutte e due le

seur si occupano del pittore: è il caso di Bernard Berenson, che più tardi si scontrerà con il Longhi, definendo Caravaggio «un cattivo pittore» e Walter Friedlaender, che per la prima volta comincia a parlare dei legami del Caravaggio con importanti personalità religiose.

1951: Roberto Longhi organizza a Milano *Mostra sul Caravaggio e i caravaggeschi* e propone nuove attribuzioni: tra gli studiosi esplode un'accessissima polemica. Lionello Venturi e Friedlaender si esprimono nettamente contro l'ampliamento del catalogo di Caravaggio. Nascono quindi due fazioni: gli "espansionisti" a favore di Longhi, e cioè Federico Zeri, Giovanni Testori, Mina Gregori e Giuliano Briganti e i "restrizionisti" che invece fanno capo ai "rivoltosi". L'anno dopo Roberto Longhi pubblica la monografia *Il Caravaggio*.

1970: Muore Roberto Longhi e intanto esce postuma la sua ultima monografia sul Caravaggio scritta nel 1968.

1985: Viene organizzata la seconda mostra "storica" sul Caravaggio con doppia sede di Napoli e di New York: si mette in moto tutta una



versioni del *Ragazzo morso dal ramarro*. Prima dei nuovi accertamenti si riteneva che il Caravaggio dipingesse sempre col modello davanti, perciò una certa situazione naturale era ovviamente irripetibile. Ma oggi sappiamo che ha ripetuto copiando un quadro già dipinto, magari su richiesta del committente, col consenso del proprietario.

Qualcuno ha detto che *Il Cavadenti* è troppo brutto per essere di Caravaggio. Anche questi sono pregiudizi: intanto perché non si è creduto possibile che il Caravaggio avesse dipinto un soggetto di genere. Ci sono degli errori, ma ci sono anche altre

serie di studi su alcuni metodi di esecuzione e sulla tecnica delle opere del Caravaggio, studi che si riveleranno fondamentali negli anni successivi per procedere alle nuove attribuzioni. Nel catalogo, le voci dedicate al Merisi sono "firmate" da Mina Gregori.

Negli anni che precedono e seguono la mostra escono intanto importanti monografie di studiosi non legati alla scuola longhiana, i cosiddetti outsider: è il caso di Mia Cinotti, Maurizio Marini e Maurizio Calvesi. Tra il 1987 e il 1989 Marini pubblica gli aggiornamenti di una importante monografia del '73, il primo corpus filologico sul Caravaggio. Nel '91 fa scalpore la raccolta di saggi di Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*: un'imponente analisi d'archivio fa emergere un Caravaggio assolutamente ortodosso, legato agli ambienti di san Filippo Neri e degli oratoriani e non meramente naturalista in pittura.

1991: Il 12 dicembre si inaugura a palazzo Pitti *Caravaggio. Come nascono i capolavori*. Curata da Mina Gregori per il centenario della nascita di Roberto Longhi, la mostra segna un'ulteriore fase nella storia

degli studi caravaggeschi. Entra in scena tutto il meglio della diagnostica applicata all'arte e anche grazie alle radiografie fanno il loro ingresso ufficiale le nuove attribuzioni di Caravaggio: delle diciannove opere in mostra, nove sono di recente attribuzione. Tra i "nuovi", *I Bari di Fort Worth*, mai esposti in Italia e *Il Cavadenti* della Palatina di Firenze provocano le maggiori reazioni da parte della critica. La mostra fiorentina però sottrae un'opera ritenuta da sempre del Caravaggio: è *Il Narciso*, che entra invece nell'universo languido dello Spadarino. A Firenze fino al 15 marzo, la mostra andrà poi a Roma dal 26 marzo al 24 maggio presso la sede della Fondazione Memmo a palazzo Ruspoli.

1992: A marzo Ferdinando Bologna pubblicherà *L'incredulità del Caravaggio*. Ma le novità più interessanti verranno presentate in aprile. Maurizio Marini e Sandro Corradini stanno per dare alle stampe un saggio su una serie di documenti inediti relativi agli ultimi anni di Caravaggio.

Lei ha detto che di Caravaggio sappiamo ancora pochissimo, e il futuro ci riserverà molte sorprese. Quali per esempio?

Quella del Caravaggio è una filologia giovane, perché è cominciata nel nostro secolo. Restano da proseguire molte ricerche, come quella sui committenti: aver scelto e prediletto questo pittore significava sicuramente aver un gusto avanzato. Il rapporto con la Controriforma: ecco un altro tema che in questo periodo mi sta appassionando. Il modo cioè con cui il Caravaggio ha accolto le sollecitazioni del clima post tridentino e come le ha trasformate. Non c'è dubbio che la base pauperistica e quella ignaziana degli esercizi per visualizzare il luogo in cui si era verificato il fatto sacro, sono esperienze che vengono dall'ambito religioso e che il Caravaggio ha interpretato sfondando tutte le convenzioni create nel tempo.

Ponendosi contro?

Non esattamente: Caravaggio era un uomo profondamente religioso, anche se forse non praticante. E ha sempre meditato e ripensato ex novo i temi che doveva trattare; e questa è una tendenza di quegli anni. Si sentiva l'esigenza di tornare alle origini del cristianesimo e anche di rileggere i testi. Sia ben chiaro: non c'è nulla che non rientri nell'ortodossia. Il rifiuto dei suoi quadri in nome del decoro fu provocato dalla sua interpretazione radicale del pauperismo. La mancanza di decoro nei piedi sporchi e nudi dei pellegrini nell'omonima *Madonna* rappresenta questa esigenza del Caravaggio. Lasciate le convenzioni iconografiche della Controriforma, il Caravaggio arriva all'essenza dell'evento e dell'uomo: e per questo la sua pittura di soggetto sacro è universale e va al di là della situazione con-

tingente. Gran parte dei suoi quadri, dopo le opere giovanili, sono di soggetto religioso.

Ci sono due letture del Caravaggio che procedono parallele: quella della "scuola milanese", che coglie la questione religiosa attraverso l'osservazione

diretta del quadro. E quella "romana", che sovraccaricando la sua pittura di simboli fa del Caravaggio quasi un pittore da setta esoterico-religiosa. Lei cosa ne pensa?

Di me si dice con ironia che voglio conciliare l'inconciliabile. Sono molto utili tutti e due i metodi e tutti e due hanno un fondo di verità, se ne accettano i limiti. Oggi intendiamo reinserire Caravaggio nel contesto storico, ristudiando anche le correnti spi-

rituali. A patto però che si consideri sempre il Caravaggio come un pittore che esce da certi schemi e proprio per questo è vicinissimo all'uomo di oggi. I suoi protagonisti sono degli eroi moderni, eroi della malinconia e dell'insoddisfazione.

Secondo un'anticipazione riportata nell'ultimo numero del mensile 30Giorni, grazie al ritrovamento di lettere dell'epoca, alcuni studiosi hanno scoperto che il Caravaggio non fu condannato alla pena capitale, non fuggì da Roma e si mantenne sempre in contatto con papa Paolo V, che lo aveva destinato ad un "confino di lusso", e conosceva quindi tutti i movimenti del pittore.

Un artista come Caravaggio non poteva "fuggire" da Roma: era troppo conosciuto. In rapporto con i marchesi di Caravaggio, trovava sempre qualcuno, magari un Colonna o un Doria, imparentato con quella

CONTINUA A PAGINA 58



parti molto alte. Tra i quadri tardi, *Il Cavadenti* è il più facile da riconoscere. Morfologicamente ha delle caratteristiche simili, come la forma delle mani per esempio, ad altre opere della maturità. La resistenza a questa attribuzione fa concludere che non conosciamo il Caravaggio, non lo sappiamo leggere: l'ho capito di fronte alle fortissime reazioni contrarie che si scatenano ogni volta che si fa qualche proposta nuova. Una mostra come questa induce alla cautela e alle reazioni. E avere diciannove quadri appartenenti un po' a tutte le fasi del Caravaggio è già un bel risultato. E lo abbiamo ottenuto solo in nome di Roberto Longhi.



IL CASO CARAVAGGIO

famiglia, disposto a dargli una mano nei momenti di difficoltà. Va sdrammatizzato il mito che si è creato intorno al pittore; era un uomo che soffriva e che nei suoi quadri ha dipinto i poveri, uomini e donne che soffrono.

Quali sono i quadri del Caravaggio che la commuovono di più?

Amo in modo particolare *La caduta di san Paolo*, la seconda redazione conservata in Santa Maria del Popolo a Roma: è la più alta meditazione che il Caravaggio abbia fatto su un soggetto sacro. Ciò che è straordinario di questo quadro è che è fedelissimo al testo; non ci sono apparizioni miracolistiche, rispetto alla prima realizzazione in cui aveva fatto apparire Cristo sorretto dall'angelo. Come dice il testo, apparve soltanto una grande luce. Ma la cosa importantissima è che la luce e il fragore non sono stati visti né sentiti dal cavallo e dallo scudiero e il cavallo alza la gamba soltanto perché è caduto il suo padrone. E vuol dire che il miracolo è stato interiorizzato, avviene nel cuore dell'uomo. Il massimo di fedeltà al vero coincide con l'estrema interiorizzazione dell'evento.

Che tipo di interiorizzazione?

Un'esigenza di interiorità corrispondente a istanze che erano vive sia nel mondo cattolico che in quello protestante. Se nella Chiesa di quel tempo si rappresentavano aspetti istituzionali e trionfalistici, grande importanza ebbero però le esperienze degli oratori e dei grandi mistici rivolte ad una maggiore interiorizzazione e conoscenza dell'animo umano. Quanto ai significati attribuiti dal Caravaggio ai quadri religiosi, è necessario usare molta cautela perché questo è un campo in cui non avremo mai conferme certe. Insisto però sul fatto che il Caravaggio meditava profondamente sui testi sacri e che è dunque legittimo tentare di interpretare le simbologie anche se penso non debbano essere cercate troppo lontano dalla realtà visibile da lui rappresentata.

Proseguiamo con le opere del Caravaggio che lei predilige...

La Madonna di Loreto e La Morte della Ver-

gine. Nel primo caso è importante l'apparizione della Madonna: Caravaggio si appoggia al modello di una scultura antica, ed ecco che il simulacro diventa una donna vera. Questa trasformazione dell'immagine è un procedimento ignaziano. E poi ha rappresentato i poveri. Ma c'è una cosa che mi commuove particolarmente: è il modo come la Madonna tiene in braccio il Bambino e preme le dita nella sua carne: il Caravaggio vuole affermare la presenza reale di Cristo. E questa intenzione si nota anche nella *Deposizione* della Pinacoteca Vaticana e nella *Coronazione di spine* di Prato. Tra i temi cristologici altri due sono molto significativi perché trattano del Cristo presente sulla terra *post-mortem*. Uno è *L'incredulità di san Tommaso*, dove l'apostolo mette il dito nella piaga, l'altro è *La cena di Emmaus*. Qui Cristo è presente e benedice il pane. Questi temi corrispondono alla poetica del Caravaggio che non dipingeva che quello che vedeva. C'è una coincidenza di istanze di carattere artistico e religioso veramente straordinaria.

E poi la Morte della Madonna...
Spero che questo quadro venga restaurato nel prossimo futuro. È un'opera molto complessa: una studiosa americana, Pamela Askew, ha dedicato recentemente un libro a quest'opera. Vi sono degli aspetti sconvolgenti: per esempio la presenza anomala della Maddalena, poiché la giovane che piange in primo piano è sicuramente questa santa. E poi il bacile e ancora il vestito e la presentazione della Madonna, il cui corpo non è stato ancora composto. Lo scollo del vestito della Vergine appare slacciato, pur con grande pudore: è la Madonna che è madre. Ci sono altre cose bellissime, come questa Maddalena, vestita da popolana, seduta su

NATO intorno al 1571 nel cuore della Milano antica, Michelangelo Merisi da Caravaggio vive un'adolescenza dorata nella casa del marchese Francesco I Sforza da Caravaggio, dove il padre Fermo presta servizio come direttore dei lavori in muratura. Comincia a dipingere a tredici anni nella bottega del Peterzano ed entra subito in contatto con quella ventata di realismo portata dalla pittura lombarda che tiene conto dell'insegnamento di san Carlo Borromeo. Non appena i genitori muoiono, il giovane pittore vende il suo patrimonio e si precipita a Roma a cercare la fama: è il 1592. Si mette alle dipendenze del Cavalier d'Arpino che lo costringe a dipingere «fiori e frutta». Intanto il cardinal Francesco Maria del Monte, uno degli uomini più potenti e più colti della città, lo chiama nella

sua casa e gli offre protezione. Dipinge il *Concerto*, il *suonatore di liuto*, *La buona ventura*. La "consacrazione" avviene con il trittico su san Matteo. Nonostante il carattere turbolento (passa da una rissa all'altra, va anche in galera) è ormai lui il primo pittore di Roma. La *Sepoltura di Cristo*, la *Morte della Vergine*, la *Madonna di Loreto* provocano, per via della mancanza di «decoro», un «estremo schiamazzo» in tutta la città. Il 28 maggio del 1606, in occasione di una partita di pallacorda, accade l'irreparabile: Caravaggio uccide Ranuccio Tomassoni per via di un fallaccio.

Da quel momento in poi fino alla morte, cos'è accaduto? Il Caravaggio, per evitare la pena capitale che papa Paolo V gli ha inflitto, fugge da Roma. La sua via crucis di fuggiasco lo vede prima a Napoli, poi a Malta, dove chie-



de di entrare nell'Ordine dei Cavalieri. Ci riesce, ma poi viene scoperto e messo in prigione. Fugge e si nasconde a Siracusa, a Palermo e infine a Napoli. Improvvisamente viene a sapere che il papa lo ha perdonato e che la grazia è imminente. Passa allora nel presidio spagnolo in Toscana di Porto Ercole, in attesa che giunga la grazia. Ma una volta sbarcato, forse per errore, lo arrestano. Quando lo liberano, la nave carica del bagaglio e di alcuni quadri è ormai partita. Stremato dalla malaria, il pittore muore sulla spiaggia di Porto Ercole il 18 luglio del 1610, mentre cerca disperatamente di recuperare i suoi averi.

Questo almeno quanto abbiamo creduto fino a ieri. Ma i documenti conservati nell'Archivio segreto vaticano, ritrovati da monsignor Sandro Corradini e studiati insieme al caravaggista Maurizio Marini e allo storico dell'arte Vincenzo Pacelli, raccontano tutt'altro. Intanto che il povero pittore aveva colpito il papa non era affatto capitale ma un confino di tre anni dallo Stato

pontificio. E il soggiorno doveva avvenire prima a Napoli, poi a Malta e infine a Porto Ercole. Caravaggio dunque ubbidì scrupolosamente agli ordini del papa. C'è poi un altro documento illuminante: un *placet* di Paolo Vala richiesta del Caravaggio di entrare nell'Ordine di Malta. Cosa sia poi accaduto e perché Caravaggio fu costretto ad andar via da Malta, ancora non è chiaro. I documenti raccontano comunque che fu il gran maestro dell'Ordine ad aiutarlo a scappare. Si scopre ancora che Caravaggio, già garantito della remissione del bando, nel corso del viaggio da Napoli a Porto Ercole viene sbarcato a Palo, già terra del papa, e messo in prigione perché lo si crede ancora bandito. Per ottenere la libertà, sborsa una somma di danaro e quindi riparte per Porto Ercole, sperando di recuperare il suo prezioso bagaglio. Quando finalmente arriva a destinazione, aggredito dalla dissenteria, muore. Non sulla spiaggia e non senza aver notificato le sue generalità. E con tanto di santa sepoltura.

Nella pagina precedente, «Morte della Madonna», Parigi, museo del Louvre.
Fu rifiutata dai committenti per via dei piedi nudi degli apostoli e la presentazione "indecorosa" del corpo della Vergine.
Sotto, «Incoronazione di spine», Vienna, Kunsthistorisches Museum.
È una delle diciannove opere presenti nella mostra di Firenze

una sedia da balia e che piange asciugandosi le lacrime col grembiule. Questi elementi di genere vengono inseriti in un quadro tragico e questo contribuisce a renderne la verità. Va ancora notato che gli apostoli hanno i piedi nudi (che alludono alla povertà) e così la Madonna. E la cosa fece scandalo. Tutto è anomalo rispetto alla

tradizione antichissima relativa all'iconografia di questo tema. **Perché fu rifiutato?** Solo per una questione di decoro, e non perché non fosse rispondente all'ortodossia. Le simbologie che vi sono presenti erano ben diffuse nella letteratura sacra. Per esempio la presenza del bacile: la Maddalena doveva lavare il corpo della Madonna; ma era stata la Maddalena a lavare e a profumare i piedi di Cristo in casa di Levi. Posso notare anche che spesso si trova il bacile nel tema della nascita della Madonna. Il Caravaggio si muove nel mondo dei simboli, epperò riesce lo stesso a far sì che i suoi dipinti si possano leggere al di fuori di queste simbologie per darci una rappresentazione soprattutto umana dei temi trattati.

tradizione antichissima relativa all'iconografia di questo tema.

Perché fu rifiutato?

Solo per una questione di decoro, e non perché non fosse rispondente all'ortodossia. Le simbologie che vi sono presenti erano ben diffuse nella letteratura sacra. Per esempio la presenza del bacile: la Maddalena doveva lavare il corpo della Madonna; ma era stata la Maddalena a lavare e a profumare i piedi di Cristo in casa di Levi. Posso notare anche che spesso si trova il bacile nel tema della nascita della Madonna. Il Caravaggio si muove nel mondo dei simboli, epperò riesce lo stesso a far sì che i suoi dipinti si possano leggere al di fuori di queste simbologie per darci una rappresentazione soprattutto umana dei temi trattati.

E come è possibile che si scrivano libri sull'incredulità del Caravaggio, sul suo scetticismo?

Sta parlando, penso, del libro di Ferdinando Bologna. Ma anche lui credo che stia attenuando il suo atteggiamento, il suo punto di vista. Continuare a vedere il Caravaggio fuori dell'or-

todossia è un punto di vista di ispirazione politica. Ma non è la verità. Quando io e Calvesi abbiamo parlato per la prima volta del legame con la spiritualità dell'ambiente lombardo del Borromeo, abbiamo scatenato le ire dei longhiani di sinistra. Io sono lombarda e conosco bene quale fu l'influenza della riforma di san Carlo in Lombardia. Sono convinta che le più importanti esperienze del Caravaggio sono quelle degli anni giovanili trascorsi in Lombardia.

Torniamo alla mostra: cosa rappresenta? Un giro di boa rispetto a settant'anni di studi?

Ne sono convinta: il successo della mostra credo che derivi anche dal taglio "concreto", da un'indagine che entra nel vivo, che cerca di spiegare come sono andate le cose. Questa concretezza attrae. Io non nutro una fiducia cieca nella tecnica: la tecnica mi serve per saperne di più. Ed è un atteggiamento dogmatico rifiutare questi utili strumenti. Qualcuno, precisamente Giovanni Agosti del *Manifesto*, ha scritto con ironia che questo metodo è positivista: è una critica gaglioffa, soprattutto perché fatta da un giovane.

L'accelerazione impressa da Caravaggio alla pittura può invenire paragonata a quella impressa da Masaccio?

Entrambi ricominciano da capo: negli affreschi del Carmine di Masaccio ci sono delle coincidenze dal punto di vista morfologico: Masaccio esce dagli schemi gotici e cerca la forma come la cerca Caravaggio. Anche con degli errori: nel seguito masaccesco verranno poi accademizzati certi suoi punti di partenza, certe sue formulazioni morfologiche. In Masaccio la ricerca della forma a confronto con la natura è molto simile a quella del Caravaggio.

