

Raffaello: Lo Sposalizio della Vergine

Raffaello Sanzio: *Sposalizio della Vergine* (1503-04) olio su tavola, 170 x 117 cm - Milano, Pinacoteca di Brera

L'opera reca la firma di Raffaello sul fregio del tempio (sopra il porticato): RAPHAEL VRBINAS (leggi URBINAS).

La data è riportata sui pennacchi dell'arco: M DIII (1504)



Quando esegue questo dipinto **Raffaello** ha circa vent'anni. Ha appena compiuto la sua formazione presso il **Perugino** ed ha già realizzato le sue prime opere.

Lo Sposalizio è il capolavoro conclusivo del suo periodo giovanile. È firmato e datato 1504 sul fregio del porticato del tempio, e gli è stato richiesto dalla famiglia Albizzini, per la cappella di San Giuseppe, nella chiesa di San Francesco a Città di Castello, ora si trova a Milano al Brera.

L'opera di **Raffaello**, naturalmente, risente degli insegnamenti del maestro, come già aveva notato il Vasari, e precisamente si riferisce a due opere peruginesche: l'affresco con *La Consegna delle Chiavi* del Vaticano (fig.1) e la pala con *Lo sposalizio della Vergine*, conservato a Caen (fig.2).



Fig.1

Ma si tratta di un'influenza soltanto formale ed esteriore, perché Raffaello conquista presto la sua autonomia stilistica. Nel confronto tra le composizioni del Perugino e la tavola di Raffaello si possono rilevare somiglianze e differenze.

Nell'affresco vaticano Perugino dispone un gruppo di figure in primo piano, sullo sfondo di una piazza con un tempio ottagonale e due archi trionfali ai lati.



Fig.2

Lo stesso motivo il **Perugino** lo riprende e lo semplifica nella tavola di Caen.

Lo schema compositivo della tavola di **Raffaello** riprende l'affresco della *Consegna delle chiavi* per:

- la presenza dei due gruppi di personaggi a destra e a sinistra
- il tempio a pianta centrale nel fondo
- la prospettiva indicata dalla pavimentazione della piazza

Mentre si riferisce allo *Sposalizio* del **Perugino** per:

- la scelta dello stesso soggetto
- la forma centinata della tavola
- diversi personaggi e gli stessi atteggiamenti di alcuni di essi
- la porta aperta del tempio che lascia vedere il paesaggio in lontananza

Le differenze rispetto al maestro sono molto più numerose delle somiglianze. **Raffaello**, si riferisce all'opera di Caen, più che all'affresco di vent'anni prima, ma introduce alcune trasformazioni fondamentali:

La tavola di **Raffaello** è molto più piccola di quella di **Perugino**

I personaggi si invertono da destra a sinistra. La collocazione del gruppo delle donne a destra, nel dipinto del Perugino, e a sinistra, in quello di Raffaello, può essere posta in relazione con la posizione dei rispettivi altari nei quali dovevano essere collocate le opere, una situazione che forse comportava una diversa distribuzione dei gruppi maschile e femminile di fedeli

Nella tavola di **Perugino** i personaggi sono schierati su una linea e si affollano, mentre **Raffaello** li dispone secondo una curva, sembrano meno vicini tra loro e lascia vuoto lo spazio davanti al sacerdote. Nel modo in cui sono raggruppate le figure si scorge anche una 'misura di intervalli' più equilibrata rispetto al **Perugino**. Raffaello dispone le teste delle figure sono tutte allo stesso livello (isocefalia) allontanandone alcune dal gruppo in primo piano. Le diminuite proporzioni delle teste ne indicano la relativa distanza. Nello stesso tempo le figure meno vicine fanno cerniera fra il primo piano e lo sfondo, dove per ben quattro volte la scala umana interviene a definire le grandi distanze in una scena vastissima, contro un paesaggio che nel rettangolo della porta del tempio si perde nell'infinito, senza alcuna delle precisioni topografiche cui anche in questo caso il **Perugino** non vuole rinunciare.

Il sacerdote del **Perugino** è perfettamente diritto e costruito sull'asse centrale del dipinto. Appare fermo e rigido. Quello di **Raffaello** è sbilanciato verso destra, piega la testa e il busto e appare più sciolto e dinamico.

Sulla destra **Raffaello** introduce maggiore movimento nei singoli personaggi: San Giuseppe sta muovendo un passo avanti, il ragazzo che spezza il rametto assume una posa molto più naturale di quello del **Perugino**.

Ma le differenze più importanti si riscontrano nella costruzione dello spazio e nell'immagine del tempio al centro. Il tempio ottagonale del **Perugino**, massiccio e pesante, grava sulle figure, tende ad avvicinare e chiude lo spazio dello sfondo. E' come un fondale architettonico in uno spazio che ha una profondità determinata, composto da piani paralleli in successione.

Il tempio di **Raffaello** non è incumbente come quello di **Perugino**. E' molto più leggero, costituisce una sosta per l'occhio, dà respiro al quadro. Diventa un organismo aereo e armonioso. E' il centro visivo da cui si genera uno spazio circolare, infinito, molto suggestivo. L'effetto di rotazione è intensificato dal numero dei lati, che da 8 diventano 16, dal portico che circonda il cilindro centrale, più slanciato; e dalle sinuose volute di raccordo. Sorge su una gradinata più alta e sembra essere allontanato prospetticamente dal digradare delle lastre bicrome del pavimento.

Il tempio di **Raffaello** diventa il perno di uno spazio circolare, alle cui leggi si sottomette tutto ciò che c'è intorno, la piazza, il paesaggio e le figure: disposte a curve concentriche e gruppi.

Nelle forme e in alcuni particolari manifesta che **Raffaello** era a conoscenza degli studi che venivano condotti da **Bramante** e **Leonardo** sull'architettura a pianta centrale, rispondenti a un modello ideale di perfezione. Proprio in quegli anni **Bramante** alla costruzione del *Tempietto di San Pietro in Montorio* a Roma, ed è molto probabile che **Raffaello** si sia ispirato al progetto bramantesco, forse anche come omaggio all'amico e maestro **Bramante**, a cui doveva preziosi insegnamenti.