PAOLO CALIARI

IL VERONESE

VERONA 1528 – VENEZIA 1588

Paolo Caliari detto il Veronese ebbe la sua formazione nella Verona di Giovanni Caroto, Antonio Badile e soprattutto Michele Sanmicheli, per poi trasferirsi e svolgere la parte centrale della sua carriera a Venezia, della cui scena artistica fu uno dei principali protagonisti insieme a Tiziano Vecellio e Jacopo Tintoretto. Guidò un’operosa bottega, assistito, tra gli altri, dal fratello Benedetto e dai figli Carlo e Gabriele, che portarono avanti l’attività dopo la sua morte.

Nella pittura del Veronese il disegno sarà sempre un valore centrale, mentre non lo fu nella coeva pittura veneziana, e così pure il trattamento del colore sarà diverso dalla tradizione autoctona: il Veronese, infatti, non farà mai del tutto suo il tonalismo (caratteristica di fondo della pittura veneziana del tempo), ma preferirà un uso del colore netto e vivace, con campiture ben definite e caratterizzate, in modo diverso dalla pittura tonale, da decisi cangiantismi.

Fuori dall'ambito veneziano forte fu l'influsso del Caliari sul bolognese Annibale Carracci e prima ancora sul fratello di questi, Agostino. Tramite i Carracci l'arte di Paolo Caliari diverrà una delle componenti di rilievo della ventura pittura barocca italiana.

Il Palazzo Ducale di Venezia conserva nelle sue stanze e lungo le sue facciate un imponente numero di opere d'arte, risalenti a varie epoche storiche, commissionate dai singoli dogi per tramandare la propria memoria o nel contesto di generali ristrutturazioni del complesso. L'apparato decorativo aveva principalmente funzioni celebrative nei confronti della storia della Serenissima Repubblica di Venezia, le cui massime magistrature qui avevano la propria sede: numerosi sono quindi le allegorie, i dipinti raffiguranti battaglie ed eventi storici, le tavole raffiguranti gesti devozionali nei confronti di santi e della Vergine.

GIUNONE VERSA I SUOI DONI SU VENEZIA 1553 PALAZZO DUCALE

La visione è di sotto in su, in quanto si trova posizionata sul soffitto. L'argomento del dipinto si richiama alla mitologia con Giunone, dea dell'olimpo greco, e dea in questo caso dell'abbondanza che versa i suoi doni sulla città di Venezia per celebrare il fatto che essa ha avuto dalla sorte dei doni particolari, come ricchezza e potere.

Venezia è impersonata da una dama che ha da un lato il leone simbolo di Venezia e dall'altra il globo, a sottolineare il potere veneziano su terre lontane.

Quello che maggiormente colpisce è il colore. La luce chiara mette in valore i timbri senza dare toni particolari. Sono colori abbastanza puri, poco mescolati dunque l'uno con l'altro. Più un colore è puro – più è saturo. Inoltre usa anche i complementari vicini tra loro ad esempio l'abito blu ed arancione della dea, due colori complementari che messi accanto si valorizzano a vicenda. Nella sua pittura fa anche un uso del nero molto limitato.

Pur risentendo della situazione coeva e volendo veicolare un preciso messaggio politico, mantiene un profondo messaggio spirituale: «soltanto le preghiere rivolte ai santi e alla Vergine e la loro intercessione, assieme naturalmente alla fede, alla purezza degli intenti e all'esemplarità delle opere e dei comportamenti, possono attrarre il favore di Dio, che dà senso e si appropria della violenza dei cristiani, ne determina il trionfo e lo inserisce in una prospettiva fortemente provvidenzialistica»

ARACNE (LA DIALETTICA) 1575 PALAZZO DUCALE

Aracne è un personaggio mitologico. La fanciulla era abilissima nel tessere, ne era tanto sicura, che sfidò la dea Atena a duello. Essa scelse come tema della sua tessitura gli amori degli dei; il suo lavoro era così perfetto ed ironico verso le astuzie usate dagli dei per raggiungere i propri fini che Atena si adirò, distrusse la tela e colpì Aracne con la sua spola.

Aracne, disperata, si impiccò, ma la dea la trasformò in un ragno costringendola a filare e tessere per tutta la vita dalla bocca, punita per l'arroganza dimostrata, nell'aver osato sfidare la dea.

Nella cultura occidentale il ragno, così come il tessere e di conseguenza la ragnatela, è simbolo del lavoro meticoloso, cioè dell’Industria.

VENEZIA TRA LA GIUSTIZIA E LA PACE 1575 SALA DEL COLLEGIO PALAZZO DUCALE

Nel quadro collocato sul soffitto sopra al tribunale della Sala del collegio il Veronese dipinse Pace e Giustizia intente a salire una ripida scala per consegnare i loro attributi ad una Venezia assisa in trono sul globo terracqueo. Venezia è divenuta oggetto di deferente omaggio, una distanza insormontabile la separa dalle due donne. Il leone pacificamente adagiato sulla gradinata assiste indifferente alla scena, come Venezi stessa che, simbolo imponente di un potere incontestato, anzi incontestabile, in atteggiamento regale lascia vagare lo sguardo in lontananza, al di là delle due Virtù.

RATTO D'EUROPA 1580 PALAZZO DUCALE

Carlo Ridolfi (Le maraviglie dell'arte, 1648) descrisse dettagliatamente la scena raffigurata in primo piano: "… Europa sedente sopra il mentito Toro, che le bacia amorosamente il piede, lambendolo con la lingua. Alcune delle sue donzelle le servono d'appoggio; altre l'ornano di fiori; et Amoretti le volan sopra spargendo fiori". Sulla destra, vista in lontananza, l'artista raffigura le fasi immediatamente successive dell'episodio mitologico, con Europa diretta verso il mare con il toro, quindi il suo raggiungimento delle acque, il saluto ed infine l'allontanamento.

Europa, era una giovane e bellissima principessa, figlia del re Agenore e di Telefassa sorella quindi di Cadmo, che viveva in Fenicia. Un giorno Zeus, dall'alto del Cielo, notò la bella principessa insieme alle sue ancelle sulla riva del mare, dove Europa amava bagnarsi e cogliere fiori. Zeus si innamorò subito di lei e per non intimorire le fanciulle assunse la forma di un toro bianco mettendosi a pascolare l'erba del prato. Le fanciulle, vedendolo calmo, lo presero ad accarezzarlo, addirittura Europa gli salì in groppa. Allora il toro spiccò un balzo e cominciò una lunga corsa, Europa era talmente spaventata che non aveva più voce per gridare, si teneva aggrappata forte al toro che dopo ore e ore di cammino arrivò nell'isola di Creta dove finalmente si tramutò in Zeus. Zeus dichiarò il suo amore ad Europa e fece scendere da Cielo le Ore, sue ancelle, e l'unione fu subito celebrata. Da Europa nacquero: Minosse, Radamanto e Sarpedonte

TRIONFO DI VENEZIA 1575 PALAZZO DUCALE

La tela centrale del soffitto della sala del Maggior Consiglio costituisce l'immagine più magniloquente della glorificazione di Venezia: raffigura Venezia incoronata e circondata da Onore, Pace e Felicità al cospetto di tutta la società veneziana, della nobiltà fino al popolo, sorvegliato, però, da armati a cavallo. Venezia è così rappresentata come protettrice delle arti dei deboli e della pace ed ispirata dalle più grandi virtù. Un potente slancio ascensionale conduce dai nervosi cavalli in primo piano verso l'empireo in cui è assisa Venezia, enfatizzando la prospettiva della possente architettura rappresentata, concepita come uno scenario teatrale dinamico e luminoso. Infatti il grande merito del pittore fu di dare forma concreta e vitale agli astratti ideali del mito autoreferenziale di Venezia.

ALLEGORIA DELLA BATTAGLIA DI LEPANTO 1572 GALLERIA DI ARTE

Basata sull'evento della battaglia di Lepanto, l'opera è divisa, come molti quadri votivi, in due parti.

La sezione superiore mostra ciò che la critica più recente ha individuato come una rappresentazione della Vergine d'Adria (la Repubblica Serenissima), ammantata del mantello bianco della Fede, che è presentata al cospetto della Vergine del Rosario da San Pietro, San Giacomo, San Marco e Santa Giustina (riconoscibili grazie ai loro attributi iconografici, rispettivamente: le chiavi, le vesti di pellegrino con conchiglia e bordone, il leone, e il pugnale a simboleggiare il martirio). I santi, protettori delle forze componenti la terza Lega Santa, sono disposti a semicerchio nell'atto di rendere omaggio alla Vergine. Alle loro spalle è dipinto un gruppo di angeli, riuniti in coro di preghiera in suffragio della vittoria, dei quali uno fa capolino tra le nuvole scagliando saette sulle navi ottomane.

Nella parte inferiore, la cui divisione è resa chiara proprio dalla linea di nuvole, si svolge la battaglia vera e propria. Le navi sono illuminate da raggi di luce provenienti dal cielo soprastante, ad indicare come l'esito dello scontro fosse stato determinato da forze ultraterrene.

Tra le invenzioni più note del Veronese si annoverano le grandi scene corali dedicate ai banchetti evangelici, comunemente indicate come Le cene. Si tratta di tele di grandissimo formato, in cui l'episodio evangelico è di fatto il pretesto per mettere in scena le sontuose feste dell'aristocrazia veneziana del tempo.
Le scene sono affollatissime e in primo piano non vi sono le dramatis personae del racconto evangelico, che al contrario sembrano quasi essere ignorate, ma gli altri numerosi astanti, inseritivi per pura invenzione pittorica, senza alcuna aderenza al testo sacro: servitori, musici, buffoni, spettatori.
Il convivio generalmente si svolge in grandi loggiati, inquadrati da quinte architettoniche magistralmente riprodotte, che riecheggiano le realizzazioni di Andrea Palladio e la trattatistica di Sebastiano Serlio. Ovviamente, anche questi elementi architettonici sono del tutto incompatibili con i luoghi sacri in cui gli eventi raffigurati si sarebbero svolti per la narrazione evangelica.

CENA A CASA DI LEVI 1573 GALLERIE DELL'ACCADEMIA

Il tema doveva essere quello dell'Ultima Cena di Cristo, ma l'autore affrontò tale tematica da un punto di vista fortemente innovativo e particolare, visione che non fu apprezzata dall'organo della Santa Inquisizione, contattato dal priore della Basilica dei SS. Giovanni e Paolo

Chiamato ad esporsi di fronte al tribunale del Sant'Uffizio nel luglio 1573, il pittore difese strenuamente le proprie scelte di artista, analizzando la presenza e la disposizione di alcune figure contestate dall'organo religioso. Alla fine della contesa fu costretto a modificare il nome dell'opera, una scelta che comunque il pittore preferì alle modifiche richiestegli. Il nuovo titolo del dipinto divenne La cena a Casa di Levi, il quale ricalca un episodio del Vangelo secondo Luca in cui Matteo, o appunto Levi, prepara una grande festa nella propria dimora.

Attorno a Gesù, seduto al centro del dipinto e della grande tavolata, si muove una grande quantità di personaggi certamente non previsti nella canonica Ultima cena: vi sono animali e bambini che giocano sulle scale, paggetti e servi oltre che giullari e militari. Molte figure sono presentate completamente disinteressate alla presenza di Cristo alla tavola, infatti discutono tra di loro animatamente o gli voltano addirittura le spalle.
Anche l'ambientazione non ha nulla a che fare con una povera locanda, luogo dove generalmente era posta la tavolata nelle rappresentazioni pittoriche; qui la cena è spostata in un sontuoso palazzo in stile classico, ispirato dalle forme delle opere Palladiane.

ULTIMA CENA 1585 PINACOTECA DI BRERA MILANO

Tutto lo spettacolare apparato scenografico delle Cene è ormai scomparso e protagonista chiaro della rappresentazione, come sottolineano anche gli effetti luministici, è Gesù. L'atmosfera è raccolta ed è percettibile l'intenzione dell'autore di stimolare, come vogliono le indicazioni del Concilio di Trento, il sentimento devozionale degli osservatori. Infine, l'accento è didascalicamente collocato sull'istituzione dell'Eucaristia, tema assai caro alla Controriforma.

NOZZE DI CANA 1563 LOUVRE PARIGI

Il dipinto mostra l'episodio della tramutazione dell'acqua in vino durante un matrimonio a Cana, contenuto nel Vangelo secondo Giovanni; la scena è ricca di particolari e mostra nella sua ambientazione una commistione di dettagli antichi e contemporanei.

L'architettura è certamente classica, caratterizzata da due vasti colonnati ai lati del dipinto; al centro si apre invece un cortile sormontato da una zona rialzata, cinta da una balaustra. Lo sfondo mostra un cielo azzurro macchiato da alcune nuvole bianche, nel quale si staglia una torre anch'essa in stile classico.

Al centro, in primo piano, si trovano dei musicisti intenti ad intrattenere i convitati; due di questi, l'uomo vestito di bianco con la viola da gamba e il personaggio con una tunica rossa e contrabbasso sarebbero secondo la tradizione Veronese stesso e Tiziano. Le vesti dei personaggi sono sontuose ed eleganti, dai colori brillanti e motivi ricercati; al centro della tavolata siede Cristo vicino alla madre, entrambi sono ritratti composti e calmi, il Gesù guarda fisso verso l'osservatore della tela.

PALA GIUSTINIANI 1551 CHIESA DI SAN FRANCESCO DELLA VIGNA

Costiuisce la sua prova d'esordio nella città lagunare.In questo dipinto, che raffigura la Sacra Famiglia e Santi, il Veronese si dimostra attento al mondo veneziano, come risulta dalle citazioni tratte dalla pala dipinta da Tiziano per l'altare Pesaro ai Frari; e tuttavia egli mantiene inalterato il proprio stile ormai consolidato, nell'uso del colore.

VILLA MASER

Di ville venete ce ne sono tante, quasi tutte belle, non tutte ben tenute, e molte si somigliano, ma la Villa Barbaro di Masèr è unica. I committenti furono due fratelli: Daniele e Marcantonio Barbaro, appartenenti alla aristocrazia veneziana, anche se la famiglia aveva radici triestine e manteneva interessi nel Friuli, difatti Daniele, un prelato assai colto, divenne anche Patriarca di Aquileia. Gli esecutori furono tre grandi artisti: Andrea Palladio per l'architettura, Paolo Veronese per gli affreschi ed Alessandro Vittoria per le sculture e gli stucchi nei cortili e nel parco attorno alla villa.
Masèr, un po' fuori mano rispetto agli itinerari consueti, è un paese agricolo a nord-ovest di Treviso (da cui dista circa 30 chilometri), vicino ad Asolo ed anche al fiume Piave. Il paese da una parte ha la pianura fertile, dall'altra colline boscose. La villa non è lontana dal paese, ed è costruita proprio al limite fra pianura e collina.
Così la descrive il Palladio:
“La sottoposta fabbrica è a Masera Villa vicino ad Asolo Castello del Trevigiano, di Monsignor Reverendissimo Eletto di Aquileia, e del Magnifico Marcantonio fratelli de' Barbari. Quella parte della fabbrica, che esce alquanto in fuori, ha due ordini di stanze, il piano di quelle di sopra è a pari del piano del cortile di dietro, ove è tagliata nel monte rincontro alla casa una fontana con infiniti ornamenti di stucco, e pitture. Fa questa fonte un laghetto che serve per peschiera: da questo luogo partitasi l'acqua scorre nella cucina e da poi irrigati i giardini che sono dalla destra, e sinistra parte della strada, la quale pian piano scendendo conduce alla fabbrica, fa due peschiere co i loro beveratori sopra la strada comune, donde partitasi adacqua il Brolo, il quale è grandissimo, e pieno di frutti eccellentissimi, e di diverse selvatichine. La facciata della casa del padrone ha quattro colonne di ordine Ionico: il capitello di quelle degli angoli da fronte da due parti, i quali capitelli come si facciano, porrò nel libro dei Tempij. Dall'una, e l'altra parte vi sono loggie, le quali nell'estremità hanno due colombare, e sotto quelle vi sono luoghi da fare i vini, e le stalle, e gli altri luoghi per l'uso della Villa”.

SALA A CROCIERA

Veronese realizza per questa sala una complessa finta architettura con colonne, bassorilievi e nicchie con suonatrici, nella quale si aprono finte porte popolate di realistici personaggi (un paggio e una bambina) e ampi balconi con paesaggi simili a quelli reali fuori dalle grandi finestre.

SALA DELL’OLIMPO

La sala prende il nome dalle numerose divinità olimpiche dipinte al centro della volta a botte. All'interno di un ottagono, dolcemente assisi su troni di nuvole, appaiono Afrodite, Ermes, Artemide, Zeus, Ares ed Apollo, recanti ciascuno i corrispondenti segni zodiacali. Al centro, una figura femminile già identificata come la Sapienza divina, intenta a scacciare con il piede un drago, oggi ritenuta invece la dea del grano e dell'agricoltura Demetra. Completano la volta quattro comparti a monocromo, raffiguranti le forze che regolano le vita dell'uomo (l’Amore, la Fedeltà, l’Abbondanza e la Fortuna), e le quattro figure delle divinità simbolo degli elementi (Era l’Aria, Efesto il Fuoco, Rea o Cibele la Terra e Poseidone l’Acqua). Sui finti loggioni appaiono invece dei personaggi reali: da un lato Giustiniana Giustiniani, moglie di Marcantonio Barbaro, accompagnata dalla vecchia nutrice e dal figlio Alvise, al lato opposto si affacciano invece due figli più grandi, Almorò e Daniele.
Le lunette della volta ospitano due gruppi di divinità alludenti alle quattro stagioni.
Le pareti, scandite da colonne corinzie, presentano su ciascuno dei lati lunghi due paesaggi fluviali con rovine romane e un sovrapporta con figure monocrome che ricordano gli ignudi michelangioleschi della volta della Cappella Sistina. Due figure allegoriche, la Pace e, forse, per contrasto, la Discordia, occupano le nicchie ai lati dall'arco che conduce alla sala a crociera.

Giustiniana Giustiniani e la nutrice

La Pace e la Discordia

SALA DEL CANE
Sulla volta, in un'allegoria, tre donne si contendono le ricchezze della cornucopia. Sono Venezia, seduta da padrona sul mondo, a destra, l'Ambizione, al centro che vuole sottrarle i preziosi, e l'Invidia, a sinistra, che trama nell'ombra nascondendo un coltello.

TRIBUNALE DELL'AMORE

Sulla volta è rappresentato il Tribunale dell'Amore. La giovane sposa in ginocchio tra il marito, con una cinghia in mano, e il difensore sta per essere giudicata per la sua condotta. Il giudice seduto sulla nuvola è assistito dalla giustizia con un mazzo di fiori in una mano e una clava nell'altra pronta ad eseguire la sentenza, e da Venere, nuda, che si mette un dito sulle labbra pronta ad invitare alla prudenza la sposa. Un volo di putti che lanciano fiori, gigli, suggeriscono il lieto fine alla vicenda.

SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA 1567 GALLERIE DELL'ACCADEMIA

Questa pala era stata eseguita per l'altare maggiore della Chiesa di santa Caterina di Venezia, collegata all'omonimo convento.
La Madonna appare seduta su un alto podio, posto sull'ultimo gradino di una scalinata e porge il Bambino verso santa Caterina, che allunga la mano inanellata, simbolo del suo "sposalizio mistico".
Attorno a loro, una miriade di angeli ringraziano il Signore. Alcuni, sono seduti sulla scalinata, attenti nella lettura o intenti a suonare il liuto, altri sporgono fra le colonne dietro Maria, altri ancora sorreggono il manto di santa Caterina.
Nel cielo, fra le nuvole, svolazzano paffuti angioletti. Due di loro tengono una corona, forse per Maria, e la palma, simbolo di martirio, per la Santa. La scena si svolge lungo uno sviluppo diagonale, che culmina nel rosso dei drappi che avvolgono le colonne e nel movimento degli angioletti, che si staccano dalle nubi. Va sottolineata la capacità dell'autore nel rendere l'effetto serico delle vesti e la ricchezza delle decorazioni degli abiti di santa Caterina e degli angeli.

LAMENTAZIONE SU CRISTO MORTO 1548 MUSEO DI CASTELVECCHIO VERONA

Il Veronese crea una composizione che già indica la via del manierismo. Lo spazio nella tela è diviso diagonalmente: da una parte si trova un affollato primo piano dove spicca il bianco corpo del Cristo sorretto sulle ginocchia dalla Madonna, come presente in numerose Pietà, dall'altra invece si trova uno spazio libero finno all'orizzonte dove si possono scorgere i luoghi della Pasqua, il Golgota, ove sono ancora presenti le tre croci, e più in lontananza la città di Gerusalemme. Il tutto è dominato da un cielo che si sta rischiarando di chiara ascendenza veneta. La tela è ritenuta il capolavoro giovanile del Veronese e per composizione e uso del colore, è avvicinabile alla pittura del Parmigianino.

IL TRIONFO DI MARDOCHEO 1556 CHIESA DI SAN SEBASTIANO VENEZIA

La decorazione di San Sebastiano prese avvio dalla sagrestia della chiesa. Conclusa questa prima parte, Paolo avviò (nel 1555) la decorazione del soffitto della navata, realizzando tre grandi teleri dedicati all'eroina biblica Ester, salvatrice del suo popolo in circostanze avverse e quindi testimone della forza salvifica della fede.

Si tratta in effetti di un mirabile saggio di abilità prospettica, co scorci arditissimi, perfettamente controllati dal pittore. L'effett illusivo dell'incedere dei cavalli (bellissimi) dà quasi la sensazione che essi stiano per precipitare nella sottostante navata. Il corteo si muove in una grandiosa quinta architettonica (tema che il Veronese riprenderà più volte in seguito) che rafforza la profondità prospettica del dipinto-

il Veronese praticò pure il ritratto individuale e anche in questo campo raggiunse risultati di notevole rilievo che lo collocano tra i maggiori ritrattisti del suo tempo.
Quelli del Veronese sono ritratti di particolare raffinatezza, caratterizzati dal frequente utilizzo del formato a figura intera, aspetto non comune nella coeva pittura veneziana. Le commissioni ricevute dal Veronese in questo campo non riguardarono i ritratti di Stato di funzionari pubblici del governo serenissimo (settore in cui fu molto attiva la bottega del Tintoretto) e che sono parte cospicua della ritrattistica lagunare del Cinquecento, bensì derivano dal più alto ceto borghese e aristocratico (veneziano e di terraferma) che in questi dipinti ha inteso far raffigurare il proprio benessere economico, la propria eleganza, ma anche la ricercatezza culturale dei suoi gusti. Anche a causa della particolarità della committenza e dell'estrema cura esecutiva che caratterizza la ritrattistica del Veronese, i ritratti a lui riferibili sono relativamente pochi, nell'ordine di una trentina (ancor meno quelli di autografia relativamente incontroversa).

LIVIA DA PORTO THIENE E ISEPPO DA PORTO 1552 UFFIZI E BALTIMORA

Ognuno dei due coniugi è raffigurato a figura intera in un dipinto a sé stante, ma è certo che i due ritratti costituissero dei pendants affissi alla stessa parete. Probabilmente i due quadri erano separati da una finestra, come suggerisce la speculare provenienza della luce in ognuno di essi. I personaggi sono collocati in una finta nicchia e sono lussuosamente vestiti. Sia Iseppo sia Livia sono accompagnati da uno dei loro bambini.

Efficacissima è la resa materica dei tessuti, delle pellicce, dei gioielli (notevole è il particolare della finta testa in oro della pelliccia di mustela imbracciata da Livia) che, unitamente alla caratterizzazione psicologica dei personaggi fa di questi pendants uno dei più significativi esempi di ritratto coniugale del Cinquecento.

LA BELLA NANI 1560 LOUVRE

Sconosciuta è l'identità della donna effigiata: taluni ipotizzano che possa trattarsi della moglie del Veronese, Elena Badile, altri che la nobildonna del dipinto possa essere individuata in Giustiniana Giustinian, già ritratta ad affresco nella villa di Maser. Indipendentemente dall'identità della donna, il ritratto è un saggio dei canoni di bellezza muliebre della Venezia del Cinquecento, al punto che alcuni studiosi hanno messo in dubbio che si tratti di un vero e proprio ritratto, individuandovi piuttosto una figura idealizzata. In questo caso il Veronese si è avvalso di un fondo nero che dà maggior risalto alla carnagione chiara e ai capelli biondi della dama. Il suo atteggiamento mostra modestia, ma la ricchezza dei suoi abiti e ancor più dei suoi gioielli, che il Veronese riproduce con abilità di orafo, ne sottolineano l'altissimo lignaggio.

le vicende veneziane dell'ultimo scorcio del Cinquecento rendono opportuna la scelta di toni diversi. Nel 1576 Venezia, infatti, è colpita da una spaventosa pestilenza che miete parte rilevante della popolazione cittadina. Allo stesso tempo sempre più chiare sono le avvisaglie del declino della potenza adriatica della Serenissima a causa dell'espansionismo turco, fenomeno che la vittoria di Lepanto ha solo rallentato, ma di certo non fermato. In questo clima di lutto e inquietudine la pittura gioiosa e dal colore vivacissimo, stigma per tanti anni dell'arte del Veronese, non ha più posto.
Gli ultimi dipinti del Veronese, infatti, sono caratterizzati da atmosfere cupe, frequenti sono le scene notturne e di gran lunga prevalenti sono le raffigurazioni di tema religioso. In queste opere Paolo si uniforma pienamente alle indicazioni conciliari tridentine: i suoi quadri di tema sacro del nono decennio del XVI secolo hanno chiari intenti edificanti e di stimolo alla meditazione sull'esempio dei santi e dei martiri.

CROCEFISSIONE 1580 CHIESA DI SAN LAZZARO DEI MENDICANTI VENEZIA

In quest'opera, dallo schema compositivo volutamente semplice, quasi medioevale, il Veronese comunica tutta la drammaticità dell'evento, mettendo in pieno risalto il sangue versato dal Crocifisso ed evidenziandone la funzione salvifica. Il disegno si fa meno definito e si attenuano i contrasti cromatici, quasi avvicinandosi alla pittura tarda di Tiziano. Nel cielo corrusco solcato da consistenti nubi, risalta su uno sfondo plumbeo il corpo di Cristo a cui fanno corona una schiera di cherubini che introducono nella raffigurazione un accento di forte misticismo, in linea anche con il clima della riforma tridentina. Ai piedi della croce le figure dei due dolenti sono rese con notevole intensità, particolarmente quella di Giovanni nella posa un po' scomposta e nell'efficace contrasto chiaroscurale.

SAN PANTALEONE CHE GUARISCE UN FANCIULLO 1587 CHIESA DI SAN PANTALEONE VENEZIA

Pantoleon di Nicomedia era di famiglia agiata, ricevette un'educazione classica e imparò l'arte medica. Fu chiamato ad esercitare la professione medica alla corte dell'imperatore Massimiano, dove incontrò Ermolao che lo fece convertire. Costretto ad una professione di fede pubblica, fu per questo torturato. Prima di morire decapitato, chiese perdono a Dio per i suoi peccati e quelli dei suoi persecutori e mentre lo faceva si sentì una voce dal cielo che decretò che il suo nome non sarebbe stato più Pantoleon bensì Pantalaeemon, cioè "colui che ha pietà di tutti".