



Le Mostre

41

un progetto promosso da



<https://www.fondazioneaida.it>
fondazione@fondazioneaida.it

Fare scena

*Omaggio al Maestro Paolino Libralato,
scenografo realizzatore*

a cura di
Simone Azzoni

scritti di
*Simone Azzoni, Paolino Libralato, Elisabetta Peroni
e Luisa Spinatelli*

© Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2026
via Zara, 58 – 56028 San Miniato (Pisa)
Tel. 0571 462835
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-497-4



Fare scena

Omaggio al Maestro Paolino Libralato, scenografo realizzatore

artista in mostra Paolino Libralato

da un'idea di Roberto Terribile, Meri Malaguti

curatore Simone Azzoni

allestimento scenografico Luca Zanolli

enti promotori Fondazione AIDA ETS ICC, Provincia di Rovigo

fotografi e autori delle immagini Studio foto Libralato e Priamo Tolu

autori dei testi critici Simone Azzoni, Paolino Libralato, Elisabetta Peroni, Luisa Spinatelli

video ed editing video Francesca Marra

organizzazione Francesca Verzini, Francesca Pascale

ufficio stampa Lara Trivellin

si fregia inoltre del patrocinio non oneroso della Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte ETS

Si ringrazia per la concessione delle opere

Teatro alla Scala, Milano

Teatro dell'Opera, Roma

Teatro La Fenice, Venezia

Teatro Lirico, Cagliari

Fondazione Teatro Petruzzelli, Bari

Rossini Opera Festival, Pesaro

Atelier Antonia Sautter, Venezia

Atelier Andreatta Filippo, Trento

Dolce & Gabbana

Studio Matteo Corvino, Venezia

Peroni S.p.A., SILA S.p.A. e Mario Libralato per il supporto all'iniziativa attraverso **Art Bonus**

Fare scena

di Simone Azzoni

Nelle scenografie di Paolino Libralato, lo sguardo non si chiede dove sia il confine tra ciò che è costruito e ciò che è immaginato. Una pre-rappresentazione. Un attimo di sospensione, una soglia percettiva che appartiene da sempre al teatro ma che qui si fa materia, spazio, respiro. Questa mostra nasce da quel punto instabile, lo sviluppa in forma di spazio esperienziale. Toglie la scena dallo sfondo, frontale o laterale che sia. Ne fa racconto, architettura mentale, promessa di meraviglia.

La scenografia, intesa non come semplice apparato decorativo ma come costruzione consapevole di uno spazio narrativo abitabile, è qui il luogo in cui l'immaginazione prende corpo. A differenza di uno spazio virtuale o di una simulazione in realtà aumentata, la scena di Libralato non si sovrappone allo sguardo, ma lo accoglie. È fatta di peso, attrito, imperfezione; chiede al corpo dello spettatore di misurarsi con la scala, con la distanza, con il tempo della percezione. In questa presenza fisica risiede una qualità dell'esperienza che nessuna tecnologia immersiva può replicare del tutto: la scena non è un ambiente da attraversare con un dispositivo, ma un mondo che esiste realmente, qui e ora, e che proprio per questo rende l'illusione più potente, più credibile, più memorabile.

Il lavoro di Libralato affonda le radici in una artigianalità consapevole, mai nostalgica, che rivendica il valore del fare come forma di pensiero. Ogni scenografia è il risultato di un processo lungo e stratificato, in cui il disegno incontra la bottega, e la bottega diventa laboratorio di visioni. Qui il mestiere non è solo competenza tecnica, ma disciplina dello sguardo,

esercizio di pazienza, ascolto profondo della materia. C'è qualcosa di dichiaratamente barocco nel suo modo di concepire lo spazio scenico: non tanto come stile, quanto come attitudine. Il barocco di Libralato è un'arte dell'eccesso controllato, dell'accumulo che non soffoca ma amplifica, della complessità che invita a perdersi. Le sue scene non si offrono mai in un colpo solo; chiedono tempo, movimento, uno sguardo che accetti di essere guidato e, allo stesso tempo, ingannato.

L'illusione è infatti il cuore pulsante di queste opere. Non un trucco, ma una dichiarazione poetica. Le quinte si aprono su profondità inattese, le architetture sembrano proseguire oltre i limiti fisici del palco, le prospettive si dilatano fino a evocare città immaginarie, piazze infinite, interni che respirano come organismi vivi. Il trompe-l'oeil, qui, non è citazione colta, ma strumento vivo, capace di dialogare con la tradizione e di rinnovarla.

Non è un caso che, osservando alcune di queste scenografie, venga spontaneo pensare a Canaletto. Come nei suoi dipinti, anche in Libralato la precisione del dettaglio convive con una libertà compositiva che supera il dato reale. La città – reale o immaginata – diventa teatro essa stessa, macchina scenica pronta ad accogliere l'azione, a esaltare il dramma, a sostenere la musica.

Il rapporto con le grandi scale è uno degli elementi più riconoscibili del suo lavoro. Scale monumentali, rampe vertiginose, profondità che sembrano inghiottire lo spettatore: tutto concorre a costruire uno spazio che non teme la vastità, ma la governa. È una sfida continua tra misura e smisuratezza, tra controllo e abbandono. In questo senso, Libralato dimostra

6 una rara capacità di pensare la scena come architettura totale, in cui ogni elemento ha un peso specifico e una funzione narrativa.

Il legame con il teatro dell'opera lirica è profondo e strutturale. Qui la scenografia non accompagna semplicemente la musica, ma la interpreta, la contraddice, la amplifica. Le scene di Libralato sanno essere solenni e fragili, opulente e austere, sempre in ascolto della partitura e della voce. È un dialogo serrato, fatto di equilibri sottili, in cui la scena diventa strumento musicale a sua volta.

Questa mostra non è pensata come una semplice retrospettiva, ma come un attraversamento. Bozzetti, modelli, materiali, frammenti di scenografie ricostruiscono il percorso di un artista che ha fatto della bottega un luogo mentale prima ancora che fisico. Un luogo in cui l'errore è parte del processo, e la ripetizione non è mai meccanica, ma ogni volta diversa, più consapevole.

In un tempo dominato dalla smaterializzazione e dalla velocità, il lavoro di Paolino Libralato ci ricorda che la scena è, prima di tutto, un atto di presenza. Fare scena significa assumersi la responsabilità dello spazio, costruire mondi che esistono solo per il tempo di uno sguardo, ma che in quello sguardo lasciano un segno duraturo. È un invito alla meraviglia, certo, ma anche a una forma di attenzione rara, quasi politica.

Alla fine del percorso, ciò che resta non è solo l'immagine di una scenografia, ma la consapevolezza di un pensiero che passa attraverso le mani. Un pensiero che sa essere colto e popolare, raffinato e concreto, capace di parlare a chi conosce i segreti del mestiere e a chi, semplicemente, si lascia sorpren-

dere. In questo equilibrio fragile e potente, Paolino Libralato continua, ostinatamente, a fare scena.

L'allestimento

L'esposizione delle scenografie di Paolino Libralato presso Villa Badoèr si configura come una vera e propria scenografia nella scenografia: le architetture palladiane accolgono altre architetture, dipinte o costruite, in un gioco di rimandi che moltiplica lo spazio e lo sguardo. L'illusione prospettica degli affreschi dialoga con l'illusione prospettica delle scenografie, creando una continuità sottile tra parete e palcoscenico, tra storia e finzione.

In alcune sale, il trompe-l'oeil delle scene si pone specularmente ai fori dei camini, trasformando elementi funzionali in aperture immaginarie verso altri mondi. I fondamenti prospettici dei boccascena trovano un'eco nelle finestre aperte sulla campagna veneta: lo sguardo passa dal dipinto al reale senza soluzione di continuità, come se la pianura diventasse essa stessa fondale teatrale.

Laddove le opere assumono una valenza installativa, l'allestimento ne asseconda la natura, come nel caso della tovaglia proveniente dal Museo Correr, che si distende nello spazio reale amplificando il dialogo tra oggetto e architettura. I "Canaletto" ricreano piccole scatole scenografiche, doppianti di stanza che riflettono e duplicano l'ambiente circostante, mentre i boschi dipinti si pongono in dialogo con la barchessa, aprendo l'abbraccio dell'architettura ad accogliere insieme reale e artificiale.

La mostra offre inoltre la possibilità di vedere la mac-

china teatrale, il retro della scena, il laboratorio del "fare scena": non solo l'incanto dell'illusione, ma anche la sua costruzione. Così, tra artificio e trasparenza, Villa Badoèr diventa luogo in cui il teatro si svela, rinnovando il proprio statuto di spazio di meraviglia e consapevolezza.

C'è un ragazzo da tenere d'occhio

di Elisabetta Peroni

8 **H**o avuto la fortuna, prima durante un ventennio in cui ho assistito all'attività di mio marito Michele, prematuramente scomparso nel 2000, e poi direttamente fino ad oggi, di conoscere la produzione industriale dei materiali per scenografia teatrale e l'umile artigianalità della loro lavorazione, attività di cui la famiglia Peroni si occupa da generazioni. È un lavoro ben più prosaico di quanto possa sembrare dall'esterno, ma è innegabile che ciò che facciamo viene reso suggestivo dalla maestria di chi utilizza i nostri materiali e i nostri manufatti per farne dei trionfi di arte visiva, spesso di dimensioni monumentali, che trasformano un palcoscenico in un mondo parallelo a quello reale e in cui si viene risucchiati, volenti o nolenti, quando si apre il sipario. Mi rendo conto, dovendo far mente locale, di come Paolino Libralato, indiscusso virtuoso della trasformazione dei materiali scenografici per mezzo della pittura, sia sempre stato presente nella storia di Peroni che io ho conosciuto. E di come mi sia impossibile pensare a questa storia senza citare l'opera personale sua e di pochissimi altri maestri che hanno mantenuto viva la tradizione della scena dipinta nell'epoca di turbinanti trasformazioni che abbiamo attraversato. «C'è un ragazzo trevigiano da tenere d'occhio. Beni Montresor gli sta affidando la pittura delle tele e del tulle delle sue scenografie e ne stanno uscendo cose sensazionali», così mi aveva detto Michele agli inizi degli anni '90. Avevamo quindi iniziato, dopo *Il flauto magico* di Verona del 1991, ad attendere gli appuntamenti: il *Falstaff* del 1993 e il *Werther* del 1996 di Genova, il *Faust* del 1997 della Scala, l'*Adelia* di Bergamo del 1997, *Die Feen* di Cagliari del 1998... finché Montresor concluse

la strepitosa parabola che lo aveva reso uno dei più grandi scenografi e registi teatrali del pianeta. Ma la perizia magistrale di Paolino Libralato era ormai riconosciuta da tutti, i fondali compositi con le sagome in tela dipinta ed applicata su sfondi semitrasparenti di tulle realizzati per Montresor avevano lasciato il segno. La sua opera sarebbe proseguita ed avrebbe attraversato, di lì a poco, anche la trasformazione che avrebbe travolto la tradizione della scena dipinta all'italiana. Dopo quasi mezzo millennio di tecniche praticamente immutate e tramandate nei laboratori scenografici, l'arrivo della stampa digitale avrebbe annientato tutto. L'abbattimento dei tempi e dei costi e la perdita del gusto per la qualità avrebbero portato, in meno di un decennio, alla scomparsa di un'arte che da secoli veniva trasmessa dalla mano del maestro a quella dell'allievo. Ci fu una selezione impietosa a cui sopravvissero solo i migliori. Nella patria della scena dipinta, dove i pittori fino a un decennio prima erano centinaia, si contavano ormai sulle dita di una mano. Tra questi, Paolino Libralato. Nel tentativo di far comprendere lo scempio che si stava compiendo, Peroni organizzò nel 2006, all'interno di una fiera di settore e con la collaborazione di alcuni tra i principali teatri italiani ed europei, un'esposizione di fondali dipinti di particolare valore, tra cui alcuni dei maestri Paolino Libralato e Rinaldo Rinaldi, ormai epigoni di un'eccellenza italiana che si stava estinguendo. L'esposizione ebbe un grande successo, i visitatori furono migliaia ed era palpabile la loro meraviglia di fronte alle dimensioni, alla fantasia con cui i soggetti

9 erano stati concepiti e realizzati e all'illuminazione teatrale che li metteva in risalto. Le persone camminavano in mezzo a ciò che prima avevano visto solo a distanza su un palcoscenico e sui loro volti le emozioni si leggevano chiaramente. Quando però constatammo che la maggior parte dei commenti diceva: «Che belle queste stampe, sono davvero magnifiche!», capimmo che era finita un'epoca. Invece di mantenere viva la conoscenza di una grande tradizione italiana, avevamo pubblicizzato quanto si fosse perfezionata la tecnica della stampa digitale su grandi dimensioni... Fortunatamente non tutto sarebbe proseguito in quel modo, i migliori e più grandi dei nostri maestri pittori di scena contemporanei hanno potuto proseguire la loro opera fino ad oggi. Paolino Libralato avrebbe continuato a contribuire a produzioni altrettanto importanti di quelle degli anni precedenti. Robert Wilson, Ezio Toffolutti, Luisa Spinatelli avrebbero proseguito a portare il suo tulle e le sue tele dipinte nei teatri di tutto il mondo e a sbalordire le loro platee. Contribuendo, con ciò, a valorizzare anche il nostro lavoro e facendomi sentire privilegiata. In qualche modo i nostri maestri pittori hanno coinvolto anche noi nei loro percorsi, ci hanno condotti per mano in mondi da cui saremmo stati altrimenti esclusi, così come, in altro modo, hanno condotto gli spettatori. Grazie per avere riempito di colore, perizia, fantasia e vita i nostri supporti tessili, caro Paolino, e per aver mantenuto viva fino ad oggi una grande tradizione dei nostri avi che tutto il mondo ha ammirato. Grazie di tutto.

Febbraio 2026

Intervista a Paolino Libralato

10 *Ho letto che hai cominciato il 22 Febbraio 1982...*

Era una giornata uggiosa e umida senza sole, il mio professore Giuseppe Ranchetti dell'Accademia di Venezia mi ha accompagnato al laboratorio di scenografia. Non ero minimamente a conoscenza di come si svolgesse il lavoro in un laboratorio di scenografia questo tipo.

Le mie notizie giungevano e si perdevano nei film di Cinecittà, non sapevo che "qualcuno" realizzasse le scenografie. Avevo visto il Marco Polo di Montaldo al lido di Venezia mentre lo realizzavano ma non avevo una vera e approfondita conoscenza su cosa significasse realizzare una scenografia.

Il primo impatto, entrando in questo grande salone, dove giacevano delle enormi tele stese e inchiodate al tavolato pronte per essere dipinte, fu di meraviglia e sconcerto: era come essere stati catapultati in un tempo remoto, lontano, dove sentivo un odore e fatica antica, la colla di coniglio calda, le imprimiture a colla di farina, colori in polvere, strumenti molto poveri come stecche metriche in legno, canne da disegno con in punta un pezzo di carbone, insomma mi si stava svelando una bottega di scenografia era la La Bottega Veneziana.

Inutile dire che rimasi basito da questa povertà di attrezzatura, martelli, chiodi, colori in polvere, lunghi pennelli, grandi pezzi di tela. Il mio primo pensiero fu quello di non continuare, se non per qualche tempo questa esperienza lavorativa. Eravamo agli inizi degli anni ottanta dove tutto cominciava a muoversi: la tecnologia, la conoscenza, il lavoro era sempre più specializzato e meno improntato alla sola manualità. Questo luogo mi portava indietro nel tempo, sapeva

e odorava di antico. Di Bottega. Queste sensazioni dopo i primi giorni, cominciarono a far breccia in me. Le tele che si stavano preparando per il Teatro Regio di Torino (il *Dibuk* con le scene di Emanuele Luzzati) portavano con sé il piacere della scoperta di un nuovo modo di fare pittura.

Furono settimane di intenso lavoro, non si toccavano pennelli, ma si disegnavano tele, si lavorava come dei garzoni, si preparavano colori, colle, si inchiodavano tele e si preparavano per essere disegnate e finite dagli scenografi realizzatori. Confezionavamo orli sacche, *cintoni*, insomma, lavoro manuale per niente concettuale o vagamente artistico, molto faticoso direi. Passarono alcune settimane, poi terminata la scenografia, tornai all'Accademia per terminare l'anno in corso, ma durante le vacanze estive fui nuovamente contattato dal professor Ranchetti, che mi propose di seguirlo per lo spettacolo *Turandot* per il festival Pucciniano a Torre del Lago: scene regia e costumi di Silvano Bussotty.

Fu una esperienza folgorante, realizzammo muraglie cinesi. Una decorazione quasi cinematografica: decorate con draghi e Budda alti dieci metri usando per realizzarli; i cartapestai (quelli dei carri mascherati). In riva al lago di Massaciuccoli ci appariva una magica Pechino, sembrava una stampa cinese! Mi sembrava incredibile, cominciai a conoscere quel geniale ed eclettico compositore, regista, scenografo e costumista Bussotty, con il quale ebbi modo in seguito di realizzare con la Bottega Veneziana, diversi e memorabili allestimenti quali: *Eugenio Onieghi*, *Ulisse*, *Un ballo in Maschera*, *Così fan tutte*, *Benvenuto Cellini*, *La Gioconda*. E fu così che tra un fondale e l'altro mi in innamorai completamente di questo mestiere.

Rimasi in questa Bottega per circa sette anni e imparai tutta la bellezza, il gioco e la magia dell'arte di mettere in forma i sogni con la tecnica della scenografia.

Giovanni Soccol cosa vide in te?

Il primo anno all'Accademia di Venezia, nel corso di scenografia, fu un anno pieno di soddisfazioni: il corso mi si confaceva molto, era stimolante e io sentivo tutta la carica emotiva che mi offriva, fatta di conoscenza e curiosità.

L'anno successivo iniziò in sordina, con una situazione di disagio: cominciarono a scioperare i docenti, la scuola rimaneva "aperta", ma senza insegnanti. Uno dei principali docenti di scenotecnica se n'era andato in pensione e il posto era vacante. Svolgevo anche un'attività di produzione per un mercante d'arte di quadri in stile Settecento (questa attività mi fu propizia per la professione futura che andai a realizzare) e anche questo, seppur modesto impegno, ebbe un drastico calo nella produzione.

Quindi mi trovai a vivere un tempo sospeso: tutto era rallentato e non si vedevano soluzioni all'orizzonte, una stasi che mi procurava ansia per la futura collocazione lavorativa nell'ambito della materia scelta. Questo stato di cose si prorogò per diversi mesi portandomi a valutare il fatto di abbandonare l'Accademia... Un giorno, sconfortato da questa situazione (reviviscenza), sollecitato più volte dal mio docente di scenografia, il professore Giovanni Soccol, andai a trovarlo a casa nel suo studio e decisi di accettare l'offerta. Mi ricordo che ci andai con una piccola torta e una bottiglia di prosecco, proprio per

una sorta di brindisi di addio al corso. Appena il professore mi accolse rimasi rapito dall'ambiente... era uno studio di pittura! Sembrava di essere stato invitato da un pittore d'altri tempi: rimasi sbalordito dalla bellezza dello studio, i pennelli pulitissimi adagiati sopra stoffe bianche come strumenti chirurgici, tele, cavalletti, libri, mortai per macinare i colori in polvere, carte, pastelli e soprattutto dei veli bianchi di stoffa sottile sui soffitti rivolti a nord per catturare e diffondere una luce morbida adatta alla pittura. Insomma, una *Wunderkammer* delle meraviglie, un vero studio di pittura fermo nel tempo. Ma quello che mi aveva colpito furono anche gli odori di resine e oli, autentici profumi quasi antichi. Gli raccontai del mio stato d'animo, sconfortato da questa situazione di stallo; gli dissi che mi volevo ritirare dall'Accademia. Lui mi disse subito di stare tranquillo, che la situazione si sarebbe risolta e che aspettavano un nuovo docente di scenotecnica (materia fondamentale per il corso di scenografia), e che questo docente aveva da poco aperto un'attività di scenografia vicino a Venezia. Io intanto restavo sempre più rapito dalla visione di questo ambiente quasi fiabesco. Mi diede della bibliografia da leggere, interessantissima, sulla pittura e sulle tecniche pittoriche. Soccol fu fondamentale: averlo frequentato come professore titolare del corso di scenografia all'Accademia, ma soprattutto averlo conosciuto come vero pittore, mi ha stimolato attraverso la sua quasi segreta conoscenza tecnica nell'uso del colore. Aprì la bottiglia e tagliammo il dolce: l'idea di abbandonare la scuola mi stava lasciando, inondato com'ero da questa scoperta, quasi un novello Fortuny di nome Giovanni Soccol.

11

Dopo un mese e mezzo, mentre ero al secondo anno del corso di scenografia all'Accademia di Venezia, il professore Giuseppe Ranchetti mi prese in prova nel suo laboratorio di scenografia come garzone, o come si usava dire, "macinatore": colui che nei tempi andati frantumava in finissima polvere le terre che poi servivano per dipingere i fondali. Le mansioni non si esaurivano con questa pratica: stendevo e inchiodavo le grandi tele sul tavolato, le preparavo con imprimiture, le confezionavo con cintoni, orli e racche; in definitiva approntavo tutto il lavoro necessario per lo scenografo pittore. Queste erano le mansioni che per qualche tempo svolsi, ma che mi servirono per impratichirmi del lavoro. Dopo circa un anno divenni allievo collaboratore: rimasi per sei anni e mezzo all'interno di questo laboratorio chiamato "La Bottega Veneziana". Raccontare il lavoro di questi anni sarebbe molto stimolante, visto che in questo periodo collaborai ad almeno 65 spettacoli, la maggior parte d'opera lirica. Bussotti, Luzzati, Guglielminetti, Villagrossi, per citarne alcuni: ogni lavoro era una vera avventura, fatta di emozioni e fatica. Il tempo era sempre tiranno, non bastava mai. Ero diventato scenografo collaboratore, una sorta di "longa manus" di lui. Dipingevo su sue indicazioni pratiche: mi spiegava come voleva procedere e dove voleva arrivare per creare l'effetto e restituire il bozzetto in grande, pronto per il palcoscenico. A volte il dialogo era tra i più idiliaci: lui aveva un'innegabile apertura professionale nei miei confronti, anche per la mia passata frequentazione come ideatore di paesaggi settecenteschi ispirati a Zuccarelli, Ricci, Zais,

Diziani... tutti pittori paesaggisti. Era il tempo delle pastorali dell'Arcadia felice, ma anche di pittori-scenografi abituati a frequentare i palcoscenici veneziani del Settecento.

Questo lavoro, che per qualche anno continuai a frequentare, mi portava ad avere una sorta di scioltezza nel dipingere le scene: sentivo che realizzare in grande, ad esempio un bosco al chiaro di luna, non mi comportava nessuno sforzo; anzi, la pittura ingrandita usciva e scorreva dalla punta del pennello come l'acqua dal rubinetto.

Quello che posso descrivere in poche righe è ciò che il Poppi mi ha insegnato in questi anni con l'esempio dei tantissimi modi di fare un fondale; vorrei estrapolarne uno, dove anima, vita, poesia e bellezza danno restituzione a un bozzetto (in questo caso pittorico). L'esempio più significativo, che ancora oggi a volte segue le mie giornate di scenografo pittore, fu per uno spettacolo d'opera: il *Fidelio* per il Teatro Regio di Torino. Lo scenografo Paolo Bernardi aveva sognato una scena ispirata alle carceri di Piranesi, che raffiguravano maestose architetture carcerarie, sotterranei ombrosi e inquietanti, il tutto realizzato all'acquaforte. Ora si trattava di tradurre più di 2000 mq di quinte, spezzati, soffitti principali e fondali, rigorosamente tratti dalle 16 tavole delle *Carceri*, per creare una visione da incubo barocco.

Lo scenografo aveva pensato di amplificare questi ambienti frantumandoli in un vertiginoso labirinto architettonico. Bisognava disegnare le architetture e poi tentare di emulare questi segni il più possibile fedelmente, cogliendo la "firma di Piranesi" in migliaia di segni, distribuiti in vari chiaroscuri, grigi e neri profondi. Il lavoro era diviso in vari passaggi: chi dise-

gnava le architetture, chi sulle tele imprimeva di bianco e andava ad acquarellare con dei grigi più o meno tenui i volumi; poi si cominciava con un pennello sottile a rigare con un colore nero intenso sopra questi chiaroscuri fatti precedentemente. Nel mio recente passato avevo frequentato per alcuni anni uno studio di grafica a Venezia, dove con un torchio calcografico stampavo lastre in zinco e rame all'acquaforte; per questo avevo acquisito una discreta conoscenza nell'arte incisoria. Questa mia esperienza il prof. Ranchetti la colse per affidarmi la parte dell'intervento pittorico che emulasse la grafia di Piranesi. Ci volle quasi una settimana di prove per ottenere una parvenza di similarità con la mano di Piranesi: bisognava interpretare il più possibile vibrazioni, variazioni di segno, luci ed ombre che le *Carceri* suggerivano; era come copiare una firma. Il gesto doveva essere brioso, veloce, incisivo e soprattutto mantenere contrasti tonali che, dilatati su queste superfici, potevano risultare slavati e poco volumetrici. Io mi imponevo grande dose di entusiasmo e piena partecipazione per la responsabilità che sentivo verso questa scenografia. Una mattina, come al solito, ero concentrato a dipingere imponenti masse architettoniche; mi vide che dipingevo, arrivò Ranchetti, tenendo in mano il bozzetto. Contemplò ciò che andavo costruendo: linee e segni con una certa sicurezza, ma anche con una sorta di religiosa titubanza... Si avvicinò spazientito, vide da vicino gli ultimi segni fatti un attimo prima sulla tela, mi guardò con un'espressione che non faceva presagire nulla di simpatico. Mi tolse il bozzetto dalle mani e lo lanciò a metri di distanza, gridandomi che quell'approccio non era affatto corretto, che non andava bene, che mi stavo fossiliz-

zando nel tentativo di copiare esattamente, o quasi, ogni singolo segno, virgola, puntino. Con questo metodo non saremmo stati in grado di rispettare le consegne (tema fondamentale per questo mestiere), ma soprattutto avremmo prodotto una fredda e poco vibrante traduzione delle *Carceri*: una brutta copia, una scenografia priva di brio e vivezza nell'interpretazione, insomma una pittura prodotta con molta maestria e poca arte. Poi mi prese il pennello e cominciò a dipingere con foga e determinazione la grafia di queste incisioni, dicendomi che anche se non avessi colto perfettamente tutte le linee, l'importante era trovare un proprio alfabeto, una propria scrittura, un gesto veloce come appariva in Piranesi. Bisognava liberare la mano con sicurezza e scioltezza per catturare il più possibile la poetica di queste incisioni. Fu una lezione formidabile, molto importante per me, perché questo episodio ha seguito e tuttora continua a seguire le mie giornate nell'arte della scenografia dipinta.

Appresi così cosa voleva significare dare vita, forza ed espressione nell'ingrandire un bozzetto di scena, che fosse di Piranesi, Luzzati o altri: tutti avevano e hanno in comune l'arte della restituzione, l'arte di saper guardare dentro al bozzetto, di cogliere quel lato a volte molto celato che, una volta liberato nell'atto dell'ingrandimento, diviene il cuore e l'anima della scena dipinta. Noi non siamo delle macchine: ingrandiamo un'idea, un progetto che parte da un foglio di carta, da un'idea, un sogno non nostro. È lo scenografo bozzettista che ci indica il percorso, e noi questa narrazione la rendiamo scena per uno spettacolo di balletto, opera o eventi di varia natura. Questo atto di ingrandimento passa per un filtro quasi

14 magico, fatto di conoscenza tecnica, ma anche e soprattutto di amore incondizionato per questo mestiere del *fare scena*.

Bob Wilson, un dialogo a distanza...

Mi trovavo nei laboratori scaligeri Ansaldo, dove si realizzavano le scenografie per il Teatro alla Scala. Il direttore Angelo Sola mi propose un intervento per un fondale dipinto per *Il ritorno d'Ulisse in patria*, con regia e costumi di Robert Wilson.

Il nome lo riconobbi subito: era Bob, Bob Wilson. I ricordi ritornavano a un allestimento, credo fosse il 1985, per *Medea*, quando ancora ero un allievo scenografo in Bottega Veneziana in Veneto. Con questa offerta che il Teatro alla Scala mi propose si aprì un nuovo "dialogo" con un grande maestro del teatro internazionale.

Questo direttore delle scenografie scaligere mi informò – visto che anni prima anche lui aveva realizzato in prima persona un fondale pittorico per Wilson – del progetto e soprattutto delle esigenze interpretative che Wilson, per sua poetica, richiedeva agli scenografi realizzatori.

In cuor mio mi sentivo, per la responsabilità che mi veniva data, preoccupato ma contemporaneamente elettrizzato per questa nuova avventura. Mi sentivo attratto dal progetto: era un grande fondale tratto da un quadro di paesaggio modificato, di un pittore romantico americano, Cole Turner. Visto il bozzetto me ne innamorai subito: un paesaggio con frasche e lontananze nebbiose che si fondevano con l'orizzonte. Era un tema da me sempre amato. Aveva però questo bozzetto una cromia decisamente for-

zata: tutti i colori tonali di queste fronde romantiche erano stati cambiati in una sequela di infiniti toni di verde, un verde smeraldino accessissimo, quasi si pensava a un errore di stampa.

Era questa "ironia" che riscattava e proponeva una visione decisamente contemporanea! Produssi il fondale, di metri 16x10, nei tempi stabiliti. Il maestro Bob lo contemplava nella penombra della platea durante le prove luci. Un'interprete lo vide così assorto nell'osservazione del fondale che le venne voglia di chiedergli che cosa ne pensasse: lui rispose che era affascinato, che gli sarebbe piaciuto portarselo, a fine spettacolo, a New York. L'ultimo lavoro per il maestro Wilson fu nella primavera del 2024 per il Teatro della Pergola di Firenze: una visione onirica. «I sipari di Bob Wilson sono ben più che delle introduzioni, sono porte magiche per l'opera che va a svolgersi»: così la presentazione della critica si accingeva ad accogliere la prima mondiale di *Pessoa – Since I've Been*. Mi trovai di fronte a una restituzione abbastanza impegnativa: il Maestro mi richiedeva un fondale che definirei quasi "non fondale". Il fondale di *Pessoa* era ispirato a un quadro del pittore portoghese Santiago Ribeiro, ripulito da informazioni surrealistiche che fluttuavano sospese su uno sfondo che chiamerei cielo-mare, il tutto abbracciato da un nero profondo. Tutti gli spessori tipici di una pittura ad olio rendevano il lavoro impegnativo: bisognava creare effetti di spessore, ma anche morbidezze e velature. Oltre a questo, si poneva un problema interpretativo: dovevo pensare a un cielo, a un mare, rendere un'idea di naturalismo anche se non apparivano chiaramente nuvole e onde. Dovevo far percepire una visione non ben definita. C'erano delle

"nuvole": il movimento vorticoso poteva portarmi a pensare al Tiepolo, a un pittore fiammingo, a Fattori, a Cézanne... Lo stesso avveniva con il "mare". Mi accorsi che ormai avevo acquisito innumerevoli esperienze, molti anni di attività, e proprio questo bagaglio mi venne in aiuto, con tutta la sintesi che il fondale richiedeva. Pennellate che non dovevano descrivere un cielo-mare, ma un grande sogno visivo, che portava l'osservatore a pensarlo, ma non a vederlo. Fu una bellissima esperienza questo *Pessoa* e, quando fui presente alle prove in teatro, assaporai pienamente questo lavoro che appagava Bob Wilson e, come scrissero, "si animava in modo progressivo a ricostruire la composizione del quadro". Grazie Maestro Wilson per avermi reso partecipe di questa formidabile avventura!

Come hai conosciuto Jerome Savary?

Durante l'estate del 1992 ricevetti una telefonata: era lo scenografo veneziano Ezio Toffolutti, che conobbi durante la firma del *Flauto Magico* al Teatro Filarmónico. Lo andai a trovare a Venezia, nel suo studio, dove mi parlò di un progetto per Parigi, al Théâtre National de Chaillot. Si trattava di un'opera di Carlo Goldoni per il duecentesimo anniversario della morte, *I Rusteghi*, con la regia di un personaggio a me già conosciuto, Jérôme Savary. Toffolutti mi svelò l'intero progetto: era un bel modellino realizzato con un sapore fortemente tradizionale, ma possedeva un'ironia tutta veneziana. Lo scenografo era veneziano, Goldoni pure, e le scene – con mia grande gioia – erano totalmente ispirate a Canaletto. Ezio, parlando della scena, mi disse che avevano sentito dire

15 che ero un appassionato di vedutismo canalettiano e che sarebbe stato molto curioso vedere come avrei interpretato la pittura di Canaletto traducendola in scenografia per questo spettacolo. Qualcuno mi diceva che tutto è già scritto e che certe situazioni nella vita poi si avverano. Anni prima, proprio nelle vicinanze dello studio di Toffolutti, frequentavo uno studio-bottega dove muovevo i primi passi come incisore, pittore e decoratore. In quel periodo cominciai a essere attratto da Canaletto e mi fu proposto di copiare alcuni quadri raffigurati su cartoline turistiche. Imparai moltissimo da questa "malsana" pratica: copie di qualità mediocre, ma sufficienti per essere vendute come souvenir veneziani. Il primo quadro che copiai fu una veduta di un campo veneziano, Campo Santa Maria Formosa, di 50x70 centimetri. Fu per me l'inizio di un percorso di apprendimento e di conoscenza non solo tecnica, ma anche di un'esplorazione che non avevo mai affrontato prima. Copiare da una piccola riproduzione significava osservare in profondità, rubare con la pupilla ogni vibrazione cromatica e innumerevoli dettagli architettonici. Mi accorgevo che la mente si nutriva di infinite informazioni: osservavo tutto diversamente. Ecco perché mi trovavo ora davanti al modello della scenografia: un modello tridimensionale, con tutta la sua scenotecnica ben orchestrata. C'era un enorme sipario, quasi un ciclorama, che avvolgeva l'intero boccascena e oltre, arrivando a coprire lo spazio delle barcacce. La rappresentazione era proprio Campo Santa Maria Formosa, il Canaletto che anni prima mi aveva introdotto nel mondo del vedutismo e della buona tecnica pittorica. Questo sipario era fisso e presentava due tagli verticali, distanti tra loro

16 una quindicina di metri: la “finestra” così ottenuta veniva fatta salire e scendere nei cambi di scena e nelle chiusure d’atto. C’erano altri elementi pittorici all’interno della scena, ma l’apoteosi si dichiarava nel fondale: un vero ciclorama che rappresentava, per me, il capolavoro di Canaletto. Era la vista dell’intero bacino di San Marco, disseminato di un vero e proprio compendio nautico: barche da carico, gondole, galeazze e vascelli. Mi misi all’opera con tutta la felicità per questo sogno che mi veniva offerto. Solo il sipario sfiorava i trecentottanta metri quadrati, il ciclorama superava i quattrocento. A pensarci, ero partito da un quadretto di cinquanta per settanta centimetri e ora mi trovavo a gestire superfici pittoriche sconfinite. *I Rusteghi* di Parigi, con la regia di Jérôme Savary, fu un trionfo: le scenografie ispirate a Canaletto furono un abbraccio strepitoso per il pubblico parigino, e la regia contribuì a raccogliere e far sbocciare quell’ironia che mi aveva colpito alla prima vista del progetto. *I Rusteghi* cominciarono un lungo cammino: furono prodotte repliche ridotte per vari teatri parigini, francesi e tedeschi, ma fu anche e soprattutto l’inizio di una lunghissima frequentazione professionale – e non solo – con Ezio Toffolutti e Jérôme Savary. Seguì una serie memorabile di produzioni: *Cenerentola* per l’Opéra Garnier, *La Périochole* e *L’importanza di chiamarsi Ernesto* al Théâtre de Chailot, *Don Chisciotte*, *La Mascotte* per l’Opéra di Montpellier, *Josephine Baker* per l’Opéra Comique, *La Vedova Allegra* e infine *Tartarin de Tarascon*. Questi sono i titoli più importanti e significativi di oltre vent’anni di spettacoli realizzati per Ezio e Jérôme: anni di grandi lavori e fatiche che riuscirono a far rivivere ancora una volta la buona arte del “fare scena”.

Paolino Libralato Pittore scenografo

Nel 1990 per la mia professione fu l’anno della svolta. Già da qualche anno frequentavo laboratori di scenografia dove si realizzavano scene di opere e balletti. Ero un pittore e mettevo il mio bagaglio tecnico a disposizione dei vari progetti. L’occasione si propose quando mi dissero che il Maestro Beni Montresor mi stava cercando per un suo spettacolo: il *Flauto Magico* per l’ente lirico Arena di Verona al Teatro Filarmonico, spettacolo commissionatogli per omaggiarlo della sua lunga attività svolta all’estero e per il ritorno sulle scene in Italia. La sua fama mi era giunta da persone del nostro mestiere, come una figura di uomo di spettacolo altamente professionale, con esigenze sceniche molto accurate fin nei minimi dettagli, dai particolari decorativi di un costume, all’arredo di scena, alle luci di questa.

L’incontro ebbe luogo in una giornata di fine estate nella sua casa in collina a Bussolengo vicino a Verona. Mi fece vedere l’intero progetto di questo *Flauto*. Ebbi subito un impatto interessante nel vedere il modello, atto dopo atto, con il susseguirsi dei cambi di scena, questi tutti a vista. Era come sfogliare un libro di illustrazioni dove tutto era chiaro e scorrevole. Fondali, quinte e spezzati stavano al loro posto con grande rigore progettuale, con la visione unitaria di tutto lo spettacolo, dando la sensazione di una dolce poesia.

Il gioco della fiaba e dell’emozione erano racchiusi in quel grande modellino di legno e cartone appoggiato sopra al tavolo nel suo studio. Io mi sentii subito

coinvolto per la bellezza del progetto e per il gioco che si doveva realizzare; ero carico di entusiasmo e di tanta voglia di fare. Subito Montresor mi spiegò le sue esigenze di realizzazione. Doveva essere un *Flauto* tutto dipinto, con fondali traforati, quinte, soffiati e spezzati, tutto rigorosamente dipinto su tela. Ai due lati del palcoscenico e per tutta la profondità, due grandi pareti di specchio raccoglievano e amplificavano attivamente le scene. Il pavimento era di materiale plastico semi trasparente, completamente illuminato dal suo interno. Quindi era un trionfo, non dell’ombra o della penombra (filone caro alla tradizione operistica) ma della luce e della gioia. Un racconto fiabesco dove costumi e scene ben dialogavano all’interno di questo involucro magico.

Ma cosa dovevo dipingere su queste scene che sarebbero andate dentro a questo contenitore fatto non di legno, di velluti, di polistiroli, ma di un materiale di natura completamente diversa e per certi aspetti inusuale? Il maestro aveva realizzato il modello disegnando alberi, rocce, templi e palazzi in bianco e nero. Tutto però doveva dare l’impressione, doveva convincere lo spettatore che si sarebbe trovato di fronte ad una grande opera di oreficeria a sbalzo. Tutti questi elementi dovevano sembrare d’argento, d’oro. Dovevano “brillare” di una luce propria come ad esempio l’argento lavorato a sbalzo e sfiorato da una luce radente. Luci ed ombre dovevano essere dipinte sfiorando l’iperrealismo, ricostruire pittoricamente il momento in cui questi “oggetti” venivano inondati da una forte luce, bloccare questo attimo sulla tela.

Mi resi subito conto che il lavoro non era per niente semplice. L’entusiasmo c’era ancora ma cresceva anche una forte sensazione di paura e di angoscia nel

17 pensare di realizzare questo *Flauto Magico* con problematiche mai sperimentate fino ad allora nella mia professione di pittore scenografo. Dare ad una roccia, ad un albero l’impressione di lucentezza metallica non era semplice, anche perché la verità del modello si spiegava solo in parte. Misure, sezioni, movimenti, tutto era ben specificato nel progetto, le forme delle rocce, lo stile dei palazzi, le silhouettes delle fronde... quello che mancava era questa magia di luce sopra a tutto ciò. Il lavoro questa volta non era solamente una ricopiatura (che è pur sempre un’interpretazione sfido qualsiasi macchina a farlo!) ma dovevo creare una tecnica pittorica capace di soddisfare questa esigenza e onorare i tempi di consegna, visto che la superficie da trattare era all’incirca duemila metri quadrati e il tempo a disposizione al massimo tre mesi. Quel giorno portai a Beni Montresor anche un mio book dove raccoglievo le fotografie di tutti i lavori realizzati in quegli anni. I temi trattati erano i più disparati, era un raccoglitore molto eterogeneo di esperienze pittoriche. Ad un certo punto si soffermò su di una foto. Era una grande testa (venticinque metri quadri) del fauno di Benvenuto Cellini riprodotta su della tela nera e copiata di sana pianta da una foto. Questa testa aveva subito, nell’essere fotografata, l’effetto abbagliante del flash, ed essendo di materiale metallico rifletteva molto la luce. Nel realizzare questo ingrandimento non feci altro che trasportare questi effetti sulla superficie scura della mia tela. La difficoltà del mio lavoro stava nel grado di perizia tecnica con la quale andavo a ricopiare quell’evento di luci. Lo informai delle mie paure e dubbi sulle mie reali capacità tecniche di affrontare un tale lavoro. Tutto questo mi affascinava, ma mi