

# Il racconto è di scena. Un ricordo di Mauro Pagano

Santi Centineo

## Abstract

Nel 1988 moriva prematuramente lo scenografo Mauro Pagano, nato nel piccolo paese di Canneto sull'Oglio (Mantova) nel 1951. Con una rapidissima ascesa, arriva a collaborare con grandissimi registi, affermandosi per bellezza di segno e intensità narrativa nei maggiori teatri. Alla morte, la famiglia dona i bozzetti rimasti in proprio possesso al teatro del paese natio, che per l'occasione gli viene intitolato. Attraverso l'analisi di alcuni di questi disegni, la ricerca delle ascendenze e degli addensamenti narrativi, lo scritto intende analizzare le modalità dell'intento descrittivo, ipotizzando una collocazione di senso per il tipo di narrazione a esso sotteso.

## Parole chiave

Mauro Pagano, scenografia teatrale, bozzetto scenico, Ezio Frigerio, Luca Ronconi.



Mauro Pagano, bozzetto per *Tristan und Isolde* di Richard Wagner, regia di Michael Hampe, Opéra di Parigi, 1985.

## Introduzione

Mauro Pagano aveva un dono straordinario: disegnava come difficilmente un uomo sa fare, con una rapidità, precisione e prolificità da avvilitre chiunque si trovasse al cospetto di qualsiasi suo bozzetto scenico.

Il fatto che assai poco si sia pubblicato sulla sua figura artistica richiede di poterne parlare principalmente a partire dalle sue opere, che essenzialmente si trovano oggi nel fondo donato dalla famiglia al teatro a lui intitolato a Canneto sull'Oglio, oltreché ovviamente in tutti i teatri dove ha lavorato, essendo materiale acquisito.

Nasce in un piccolo centro del mantovano, Canneto sull'Oglio, nel 1951, e dopo i primi studi artistici, prende parte al sodalizio del *Canopo* insieme ad altri artisti cannetesi: con un fare un po' dada, un po' *bohémien*, lui e i pittori Sergio Borrini e Luciano Ugoletti, con lo scultore Fausto Scalvini, si riuniscono in una vecchia aula abbandonata. Pagano studia poi a Brera e si mantiene allestendo vetrine in via Montenapoleone, mentre arrivano, insieme a Ugoletti scenografo, le prime commissioni da costumista: *Anna Bolena* (regia di Aldo Signoretti) e *La Traviata* (regia di Federico Esposito) al Teatro Sociale di Mantova nel 1972. Frattanto prende a lavorare come collaboratore di Ezio Frigerio, che in quegli anni era all'apice della carriera, continuamente diviso tra Piccolo Teatro e Scala di Milano, quando non conteso dai teatri esteri. La collaborazione si spinge anche al cinema, quando nel 1976 Frigerio è uno degli scenografi del film *Novecento* di Bernardo Bertolucci. Inutile ricordare uno dei cast più sonnosi di sempre: Burt Lancaster, Robert De Niro, Gérard Depardieu, Donald Sutherland, Alida Valli, Stefania Sandrelli.

Sono anni di grande mestiere: Frigerio è amico dei più grandi registi, coreografi, direttori d'orchestra. E al suo studio Mauro Pagano incontra il regista Michael Hampe, che lo porta come assistente al teatro dell'Opera di Colonia. Due produzioni, *Un ballo in maschera* (del 1980) e *Il barbiere di Siviglia* (1981 e poi in tournée al Festival di Edimburgo e al Covent Garden di Londra), lo fanno apprezzare moltissimo, tanto che, nel 1983, Hampe lo vuole come scenografo per *Così fan tutte* al Festival di Salisburgo (fig. 1). Direttore è Herbert von Karajan. È il vero inizio: la Scala contratterà lo spettacolo e Pagano imporrà che la produzione venga ricostruita, adattandola alle dimensioni del palcoscenico scaligero. In parallelo, nel 1980 e nel 1982, mette in scena alla Piccola Scala di Milano anche *Albert Herring* di Benjamin Britten e *Il sosia* di Flavio Testi, per la regia di Virgilio Puecher (fig. 2), ma dopo il successo salisburghese,



Fig. 1. Mauro Pagano, bozzetti di scena e per i costumi di *Così fan tutte* di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Michael Hampe, Salzburger Festspiele, 1983.

le produzioni con Hampe saranno numerose: nel 1985 *Agrippina* di Georg Friedrich Haendel allo Schwetzinger Festspiele e a Köln; una distopica ambientazione per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi al Salzburger Festspiele e a Colonia; un superbo *Tristan und Isolde* di Richard Wagner all'Opéra di Parigi e a Köln (vedi immagine di copertina). Nel 1987 è la volta di *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart al Salzburger Festspiele (fig. 3), diretto da Karajan (nel cast Samuel Ramey, Kathleen Battle, Ferruccio Furlanetto e Anna Tomowa-Sintow) e de *L'italiana in Algeri* di Gioachino Rossini allo Schwetzinger Festspiele, all'Opernhaus Zürich e a Köln, mentre nel 1988 al Salzburger Festspiele, de *La Cenerentola* di Rossini.

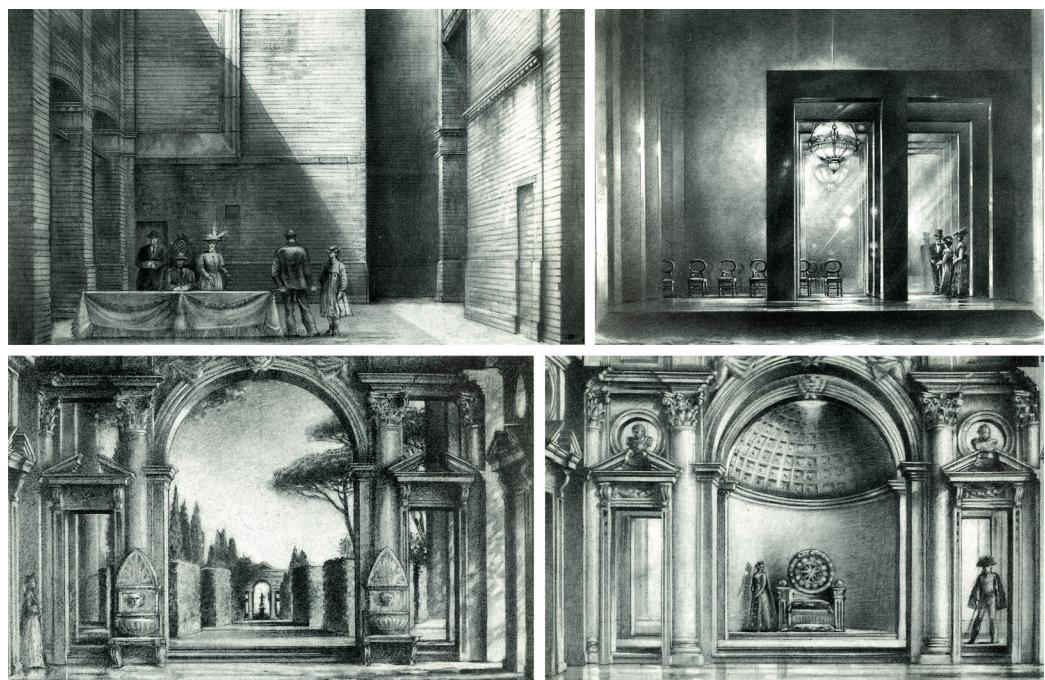


Fig. 2. Mauro Pagano: in alto, bozzetti per *Albert Herring* di Benjamin Britten, 1980, e *Il sossia* di Flavio Testi, regia di Virgilio Puecher, Milano, Piccola Scala, 1982; in basso, due bozzetti per *Agrippina* di Georg Friedrich Haendel, regia di Michael Hampe, Schwetzinger Festspiele, 1985.

### Mauro Pagano ed Ezio Frigerio

In questa fase della formazione artistica di Mauro Pagano, le ascendenze grafiche e composite rispetto a Ezio Frigerio sono molto evidenti. Proprio nel 1987, Frigerio firmava le scene di *Don Giovanni*, con Riccardo Muti alla direzione e Giorgio Strehler alla regia (fig. 4). Molti elementi ricorrenti fra le due scenografie, entrambe parti di allestimenti di altissimo livello, giustamente entrati nel repertorio operistico. Innanzitutto, il rimando a una classicità volutamente stanca, quasi manieristica, preludio di inquietudini visive, a incarnazione di quelle musicali (Mozart anticipa di oltre due secoli la serie dodecafonica nell'apparizione finale del Commendatore). Nell'allestimento di Pagano, i due elementi architettonici che inquadrano la scena rievocano quelli già utilizzati per *Così fan tutte*, conferendo una simmetria generale dell'impianto, contraddetta solo da alcuni elementi incorniciati fra essi. Nell'allestimento di Frigerio invece, tendenzialmente notturno, l'impianto è asimmetrico, e questa privazione di monumentalità, riconduce il senso dell'opera a una sorta di inquadramento borghese, in linea con quanto espresso da Mozart.

Anche in altre scenografie i termini del confronto sono evidenti, come nel caso dei sopra citati *Albert Herring* di Benjamin Britten e *Il sossia* di Flavio Testi, per la regia di Virgilio Puecher, (fig. 2): archi a sesto ribassato, mattoni in laterizio, riflessi sulle colonne traslucide, o sulle pavimentazioni, elementi nitidi in primo piano e sfumati nella bruma prospettica. Sono solo alcuni degli elementi ricorrenti fra i due scenografi, che per il resto si contraddistinguono per una manieristica asimmetria, Frigerio, o per un rassicurante impianto simmetrico, Pagano.

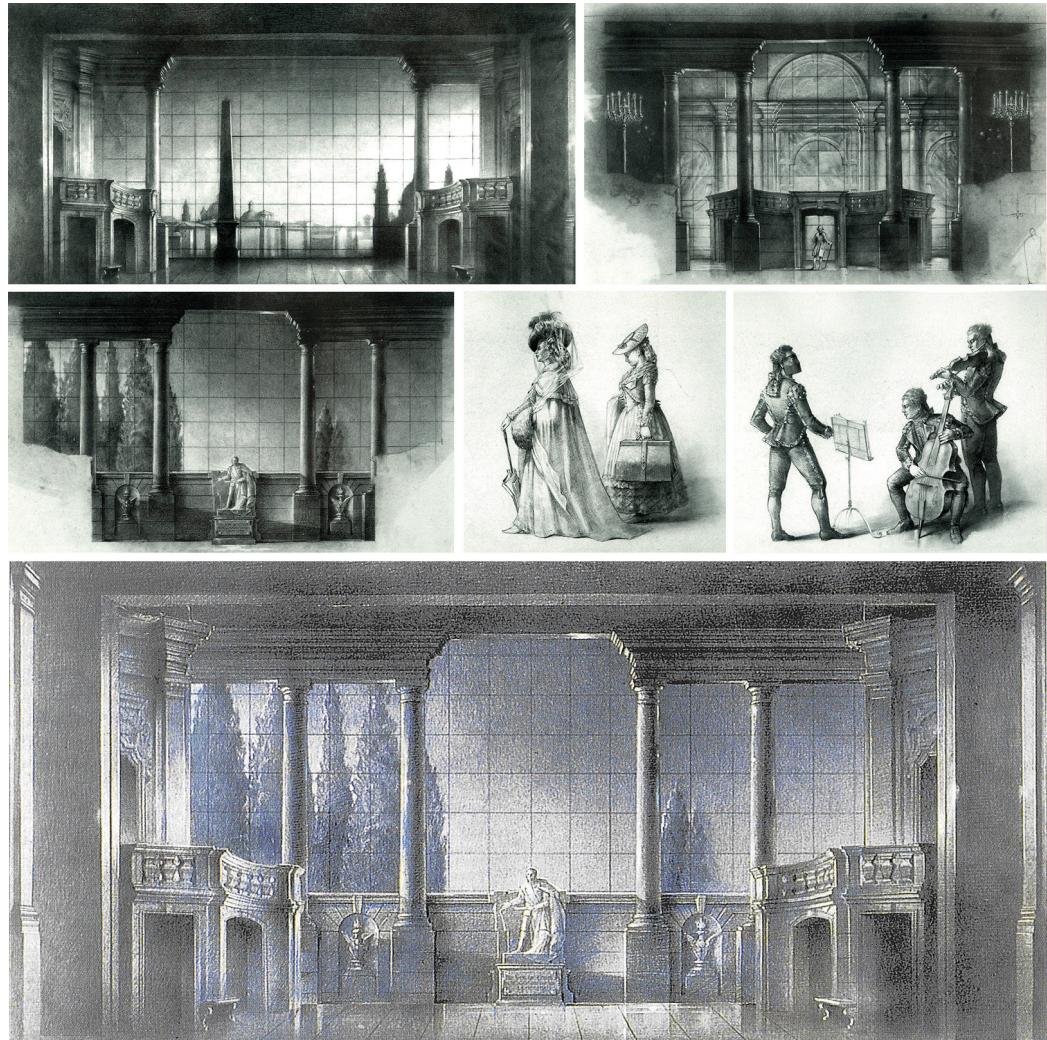


Fig. 3. Mauro Pagano,  
bozzetti di scena e per i  
costumi di *Don Giovanni*  
di Wolfgang Amadeus  
Mozart, regia di Michael  
Hampe, Salzburger  
Festspiele, 1987.

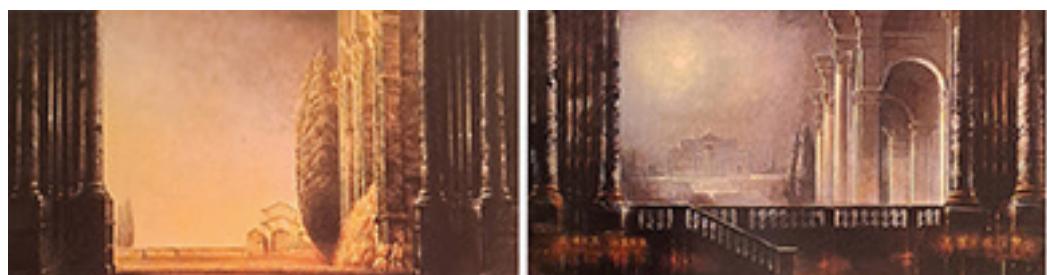


Fig. 4. Ezio Frigerio, due  
bozzetti per *Don Giovanni*  
di Wolfgang Amadeus  
Mozart, regia di Giorgio  
Strehler, Milano, Teatro  
alla Scala, 1987.

Quanto ai termini stilistici, sarà Luciano Ugoletti a esprimersi chiaramente: “È stato allievo, come detto, di Ezio Frigerio e ha mantenuto i suoi canoni scenografici. Ma a differenza di Frigerio, un grande scenografo contemporaneo piuttosto algido, freddo, nordico, Mauro inseriva nelle sue scenografie la solarità mediterranea, una dolcezza, un tocco di popolarità” [AA. VV. 2008, p. 33].

La testimonianza di Aldo Signoretti di come l'apporto di Pagano sia stato parte del merito di Frigerio, senza nulla togliere a quest'ultimo, è cosa nota e abbondantemente testimoniata, sia nel caso generale di molti altri scenografi, che nel caso specifico: “L'ho poi rivisto a Milano. Era assistente di Frigerio ed aveva collaborato per mettere in scena *Re Lear*, con Tino Carraro

protagonista, la regia di Giorgio Strehler, scene di Ezio Frigerio e costumi di Franca Squarciapino. Quando più tardi ho incontrato Mauro a Mantova gli ho detto di avere visto quello spettacolo e di avere ammirato anche gli stupendi bozzetti a colori appesi negli spazi del Piccolo di Milano. Gli ho chiesto di fare i complimenti a Frigerio e lui mi ha risposto: 'Va bene, ma quei disegni li ho fatti io.' " [1] [AA. VV. 2008, p. 18].

### La consacrazione

Non si può parlare di 'maturità' nel caso di Pagano. La morte prematura gli accorda solo una carriera di pochi anni, dal 1980 al 1988, sebbene intensissimi.

Del 1983 è la produzione di due opere di Richard Strauss: *Arabella*, per la regia di Gilbert Deflo, al Musiktheater im Revier a Gelsenkirchen, dove il tema della società borghese viene visualizzato attraverso un'elegantissima cifra decò, nobile, austera e inesorabile, che sfrutta la modularità della geometrizzazione stilistica per i cambi di scena, ai quali viene assegnata di volta in volta differente profondità; e *Capriccio*, regia di John Cox, al Théâtre Royal de La Monnaie a Bruxelles, dove sottilmente i protagonisti borghesi abitano una magione antica riarredata con gusto contemporaneo (fig. 5).

Dello stesso anno, altro incontro con il teatro straussiano, stavolta tragico, è *Elektra*, produzione dell'Oper der Stadt di Köln, regia di August Everding (fig. 6). Uno scenario postindustriale, non di desueta frequentazione per il contesto mitteleuropeo in cui prende vita, che anni dopo, nel 1994, Ronconi/Aulenti evocheranno per la produzione scaligera.

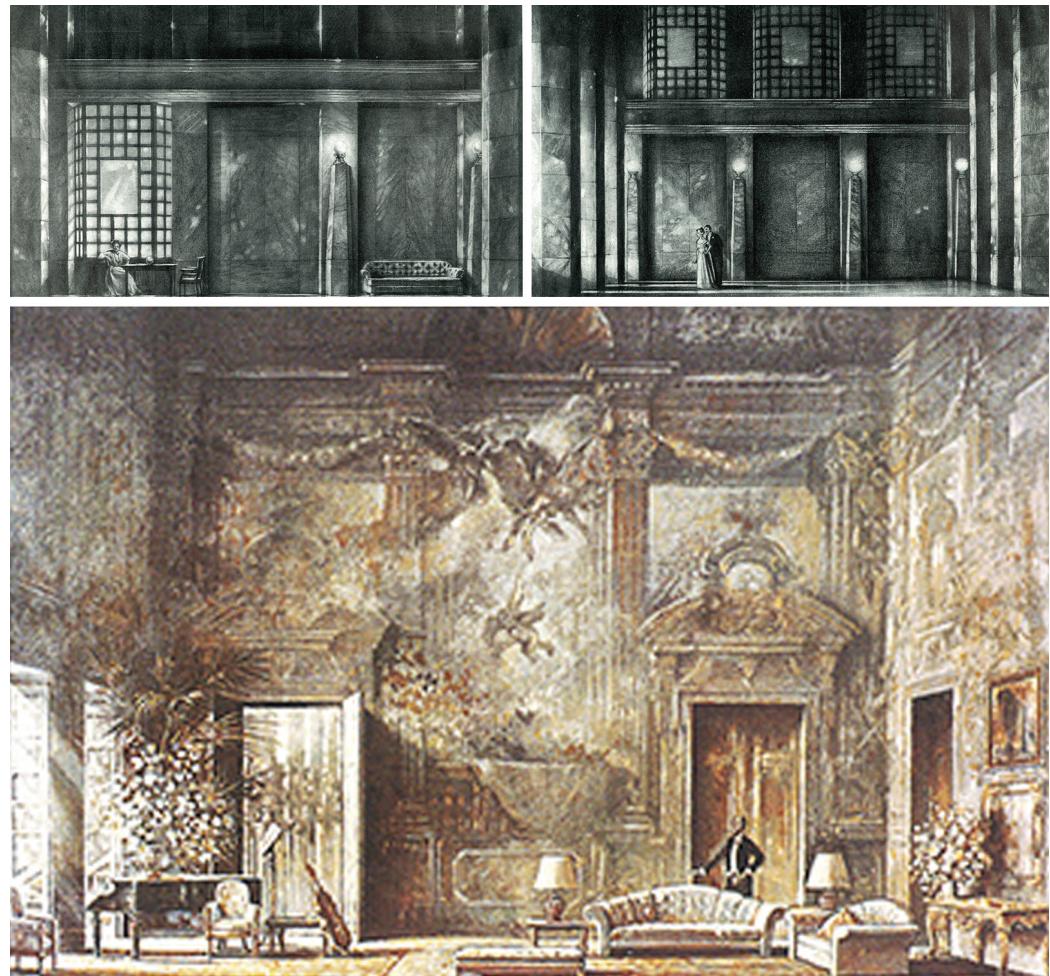


Fig. 5. Mauro Pagano: in alto, bozzetti di scena per *Arabella* di Richard Strauss, regia di Gilbert Deflo, Gelsenkirchen, Musiktheater im Revier, 1983; in basso, bozzetto per *Capriccio* di Richard Strauss, regia di John Cox, Théâtre Royal de La Monnaie, Bruxelles, 1983.

E infine, terzo e ultimo appuntamento con Strauss, *Der Rosenkavalier*, produzione del 1984 del Théâtre de la Ville de Paris, regia di Jean-Louis Thamin. Il letto, elemento metaforico di questa struggente e simbolista ‘non-vicenda’, occupa la centralità della scena, mentre elementi deco, del tutto simili a quelli già sperimentati per *Arabella*, fungono da fondale (fig. 6). Il 1984 è segnato da due scenografie per due opere decisamente più leggere: l’opéra-comique di Charles Lecocq, *La fille de Madame Angot*, al Théâtre du Châtelet de Paris per la regia di Jean-Claude Brialy e *Il pipistrello* (*Die Fledermaus*), operetta di Johann Strauss jr., al Teatro La Fenice di Venezia, per la regia di Giuliano Montaldo (fig. 7). Nella prima, la rappresentazione del verde, elemento sempre problematico in teatro, a un passo dal poco credibile, rifugia nell’espeditore utilizzato anche da Frigerio, ossia la commistione con elementi degli ordini architettonici. Nella seconda, tutta giocata in ambientazioni interne, come da libretto, si ha l’alternanza tra spazi schiacciati in avanti, e quindi giocati in una dimensione parallela al bocca-scena, e spazi sviluppati in profondità, dunque secondo una direttrice perpendicolare. Due produzioni a seguire (fig. 8), *Manon*, di Jules Massenet, del 1985 per lo Stadttheater Basel, regia di Jean-Claude Auvray, e *La sonnambula* di Vincenzo Bellini, del 1986 per il Teatro alla Scala di Milano, regia di Ermanno Olmi, affrontano il tema dell’alternanza di spazi interni ed esterni con una stilizzazione dell’ambiente interno, aperto sulla quarta parete e inglobato nella rappresentazione del contesto esterno. Si affaccia così nella poetica di Pagano il tema dell’interno nell’interno, preannunciato in alcuni primi suoi lavori e che negli ultimi, in particolare *Fetonte*,

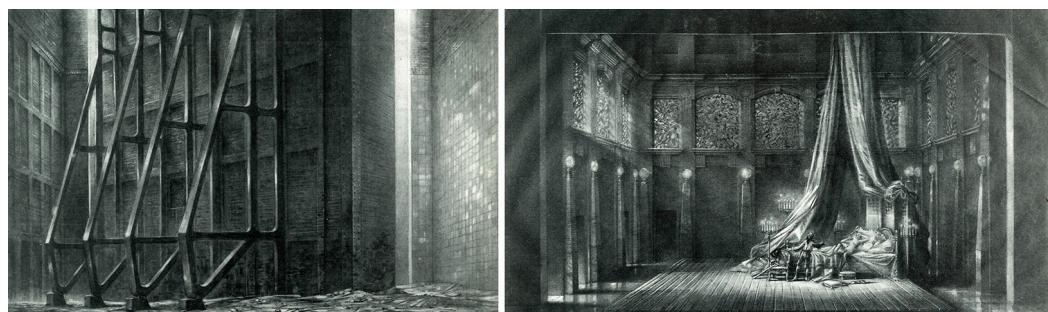


Fig. 6. Mauro Pagano: a sinistra, bozzetto per *Elektra* di Richard Strauss, regia di August Everding, Köln, Oper der Stadt, 1983; a destra, bozzetto per *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss, regia di Jean-Louis Thamin, Théâtre de la Ville de Paris, 1984.

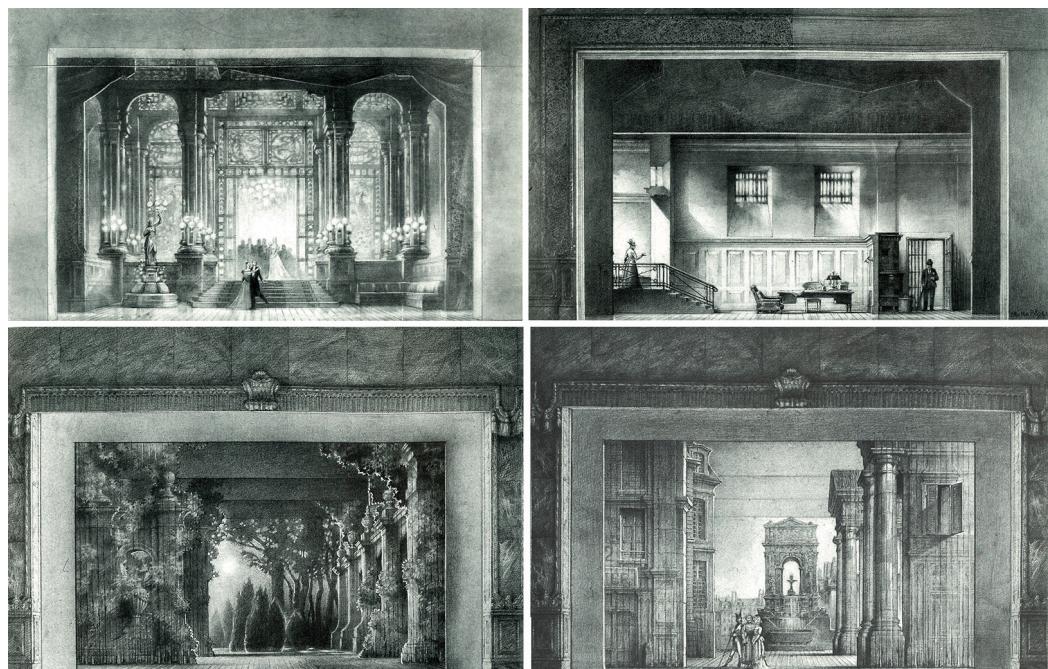


Fig. 7. Mauro Pagano: in alto, bozzetti per *Il pipistrello* di Johann Strauss, regia di Giuliano Montaldo, Venezia, Teatro La Fenice, 1984; in basso, *La fille de Madame Angot* di Charles Lecocq, regia di Jean-Claude Brialy, Paris, Théâtre du Châtelet, 1984.

troverà un'ulteriore declinazione, quello dello sfaldamento dell'interno, ridotto alla sua cifra essenziale, ossia una mera gabbia-contenitore. Escludiamo *Aida* da questo discorso, in quanto, come si sta per vedere, la dimensione intimistica dell'opera, pur presente, cede sempre il passo agli aspetti trionfalisticci del *colossal*.

### *Aida* al Teatro alla Scala

*Aida* [2] [3] segna l'incontro di Mauro Pagano con Luca Ronconi. Il regista ha già dato alla prosa alcune tra le migliori produzioni italiane di sempre ed è soprattutto l'artefice di una modalità di lettura dell'antichità che apre continue sorprese, anche in relazione a testi non troppo famosi, anzi molto spesso sono proprio questo repertorio meno frequentato a costituire pretesto per una messa in scena che occupa adesso, grazie alla visualità ronconiana, il ruolo di epicentro testuale della performance [Centineo 2024]. Lo spazio del lavoro e della fatica, la macchina vista come ordigno, rispetto al quale non solo si consumano le

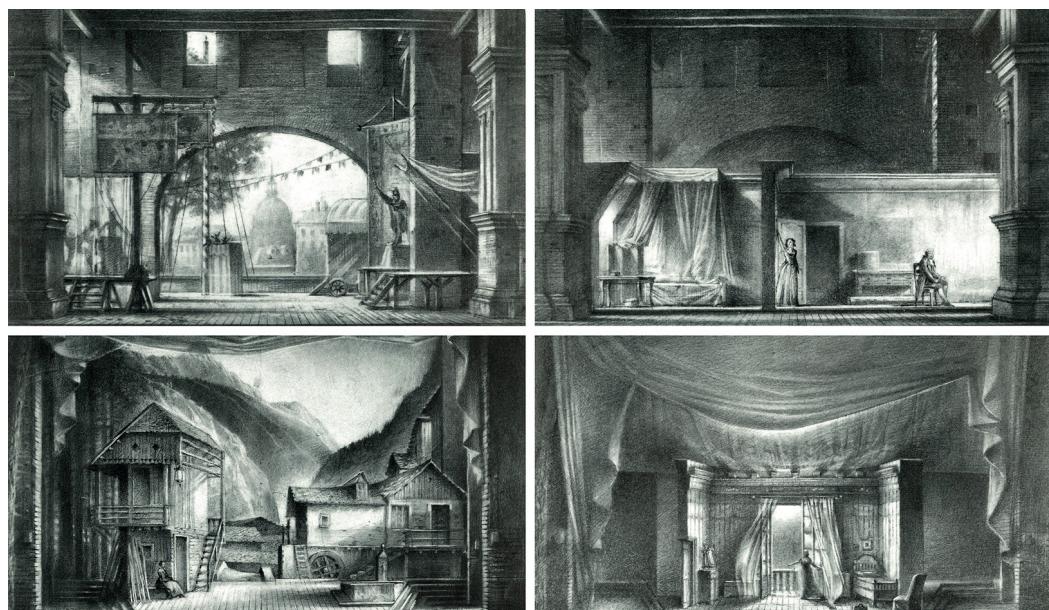


Fig. 8. Mauro Pagano: in alto, bozzetti per *Manon* di Jules Massenet, regia di Jean-Claude Auvray, Stadttheater Basel, 1985; in basso, *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini, regia di Ermanno Olmi, Milano, Teatro alla Scala, 1986.

maggiori tragedie sociali, ma anche si definisce una nuova visualità 'neo-barocca', il nuovo stupore, la nuova fatica, i cui segni restano impressi nella patina che il tempo inesorabile impone e compila.

Nel caso di *Aida*, le condizioni al contorno, quasi 'contrattuali', sono estremamente vincolanti, a cominciare da un cast stellare, famoso per le sue interpretazioni vocali, non certo per le doti di movimento attoriale: Luciano Pavarotti, Maria Chiara, Ghena Dimitrova, Piero Cappuccilli (che verrà sostituito da un emergente Juan Pons), Nicolai Ghiaurov. Dirige Lorin Maazel, costumi di Vera Marzot, e luci di Vannio Vanni. È il 7 dicembre inaugurale della stagione scaligera 1985/86, trasmesso in diretta in prima serata dal secondo canale della RAI. Pagano ha un ruolo centrale. Intanto perché buona parte dei cambi di scena sono a vista, secondariamente perché Ronconi non riutilizza un solo elemento scenico due volte, non in una logica di *colossal* cinematografico (seppure con *Aida*, opera non a caso protagonista delle stagioni dell'Arena di Verona, il rischio sia sempre in agguato), bensì in una concezione di Egitto in costruzione, colto in una fase, però, che antifilologicamente, sembra coincidere con la rovina e soprattutto con il disfacimento di un immaginario archeologico (fig. 9). Più che parlare di un allestimento unitario, che di fatto lo è per unità cromatica e materica, si dovrebbe far riferimento a quattro allestimenti per altrettanti atti.

Nel primo atto, Pagano rappresenta un deserto con arieti e macchine da guerra, poi il tempio di Vulcano che appare da sotterra per scomparire nel finale primo; nel secondo atto, gli appartamenti di Amneris con vasche da bagno, per arrivare poi alla scena del trionfo, di cui si sta per dire; nel terzo atto, l'unico a scena fissa, il tempio di Iside sulle sponde del Nilo; e infine nel quarto, la sala ipogea del giudizio che si trasforma in tomba.

Teoricamente, dunque, un allestimento fedele alle indicazioni del libretto di Antonio Ghislanzoni, senonché nella scena del trionfo le macchine che si mettono in moto affollano la scena a tal punto da non lasciare nemmeno spazio ai ballabili, che trovano scarne possibilità di insenatura fra le sculture, o ai protagonisti, assiepati in alto sulle rocce. Da lì i faraoni assistono alla costruzione del loro impero: obelischi che si sollevano, rochetti di colonne che vengono trascinati, statue ciclopiche che scorrono quasi in rassegna, persino brani di montagne che si aprono per far spazio al carro trionfale di Radamès, fino all'ultima apertura, in cui in un climax ascendente appare la Sfinge, vista dal basso, secondo le tanto care angolazioni desuete nelle distorcenti prospettive ronconiane.

Per riuscire a includere tutto il materiale scenico, Pagano si vede costretto a lavorare in scenoplastica: con grande abilità scenotecnica tutti gli elementi scultorei sono schiacciati, ma l'effetto tridimensionale è garantito dall'inganno pittorico delle lumeggiature. Una sintesi che si ripete anche nel terzo atto con il tempio di Iside, che si apre e chiude telescopicamente.

### Fetonte al Teatro alla Scala

La rarissima messa in scena dell'opera *Fetonte* [4] di Niccolò Jommelli nella stagione 1987-88 del Teatro alla Scala di Milano segna l'ultima collaborazione fra Pagano e Ronconi e vede ancora una volta la partecipazione di un cast stellare (Luciana D'Intino, Bernadette Manca di Nissa, Luciana Serra, Sumi Jo, Denia Mazzola, direttore Hans Vonk e costumi di Vera Marzot), guidato dalla predilezione del regista per titoli desueti (fig. 10). Il protagonista Fetonte viene chiamato a una sorta di prova iniziativa: solo dimostrandosi essere un semidio potrà convolare a nozze. Ma di mezzo si frappongono le invidie, le gelosie, la cattiveria gratuita degli altri dèi. Impavido, dopo che la folgore di Zeus avrà fatto imbizzarrire i cavalli, rovinerà in mare, disarcionato dalla guida del carro del Sole.

L'opera venne scritta da Jommelli per il nuovo teatro di Ludwigsburg, residenza estiva di Karl Eugen, principe elettore e duca di Württemberg, la cui sala era attrezzata per i più moderni e spettacolari effetti scenografici, quali quelli richiesti dal libretto, ad esempio la caduta di Fetonte del finale. Ma l'opera richiedeva anche una recitazione attiva e fuori dalle convenzioni, coniugando due modelli drammaturgici antitetici: da un lato l'apparato spettacolare barocco della *tragédie lyrique* francese, con cori, danze e meraviglie scenografiche; dall'altro il repertorio tematico classicistico dell'opera seria italiana, con un soggetto mitologico ovidiano arricchito da divagazioni erotico/politiche.

Di quella edizione scaligera di *Fetonte*, autentico capolavoro musicale e scenico, rimane poca memoria e traccia, nonostante l'ampio fragore che suscitò la messa in scena. Erano gli anni in cui imperversava la filologia musicale, prassi scientifica e performativa che assomma in sé luci e ombre, e che difficilmente ammetteva incursioni eterodosse, quali quelle ronconiane. Ronconi ricorre infatti alla fusione di elementi iconografici barocchi, peraltro percepibili come 'caldi' (il Sole e i palmizi per una vicenda che si svolge in Africa) inseriti in una cornice contemporanea (di contro algida e schematica) che fa riferimento agli intrighi di potere e alle passioni umane, agitatrici di dinamiche incontrollabili, fuori da ogni simbologia mitologica. Questo schema, pertanto, si configura come una sorta di casellario che raccoglie, inquadra e cataloga gli elementi del dramma, quasi un bestiario dell'umana decadenza. Se esiste una 'teoria degli affetti', con fare quasi scientifico e autoptico, Ronconi li incasella, quasi una collezione di farfalle, li cataloga, con tutti i riferimenti visivi ascendenti e discendenti, e infine li ostenta crudelmente, non senza una punta di quel cinismo per il quale il regista è stato anche sicuramente famoso.

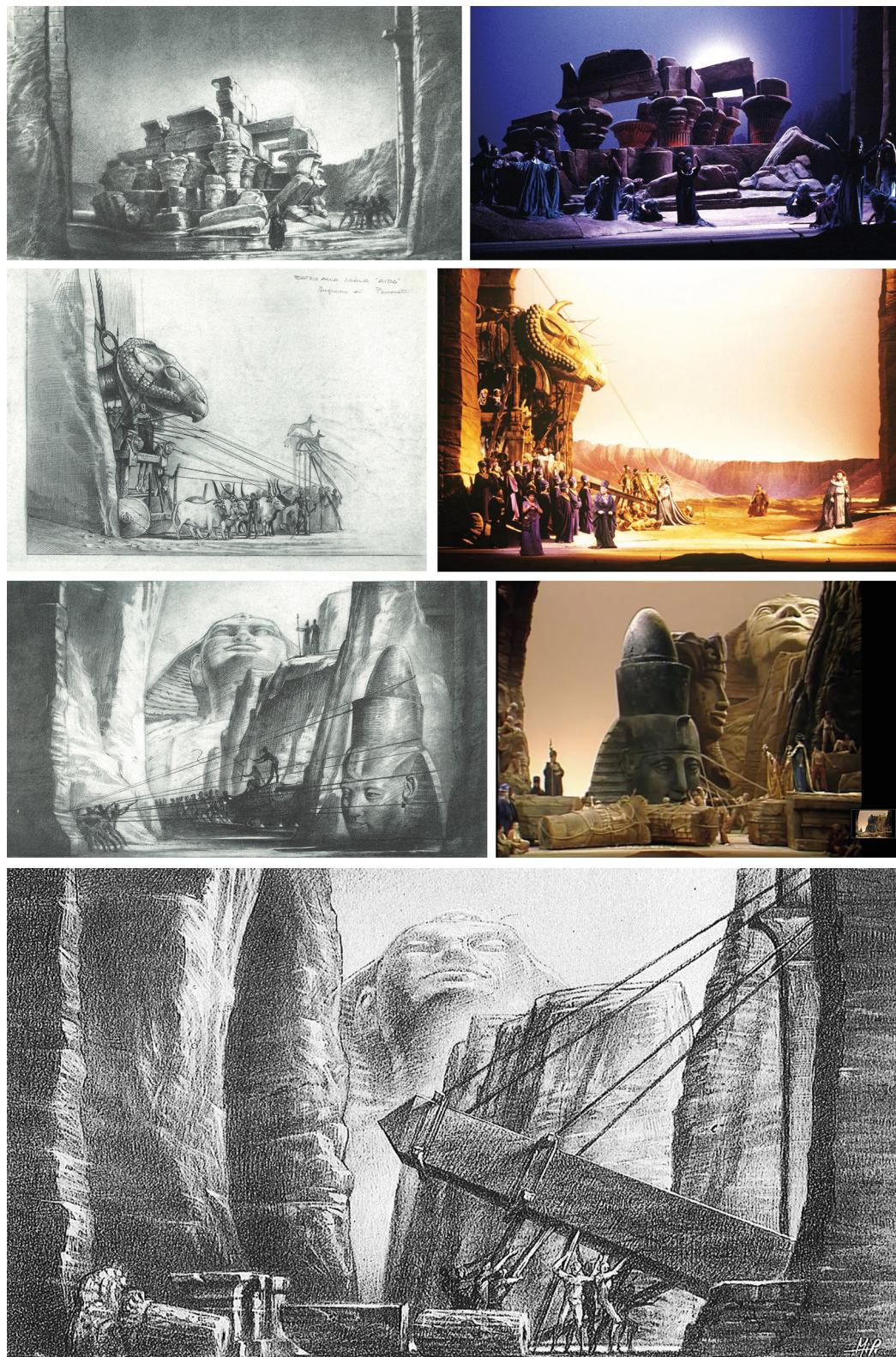


Fig. 9. In alto, confronto fra tre bozzetti di Mauro Pagano e tre foto di scena per *Aida* di Giuseppe Verdi, regia di Luca Ronconi, Milano, Teatro alla Scala, 1985.  
In basso, il bozzetto per la scena di apertura dell'opera.

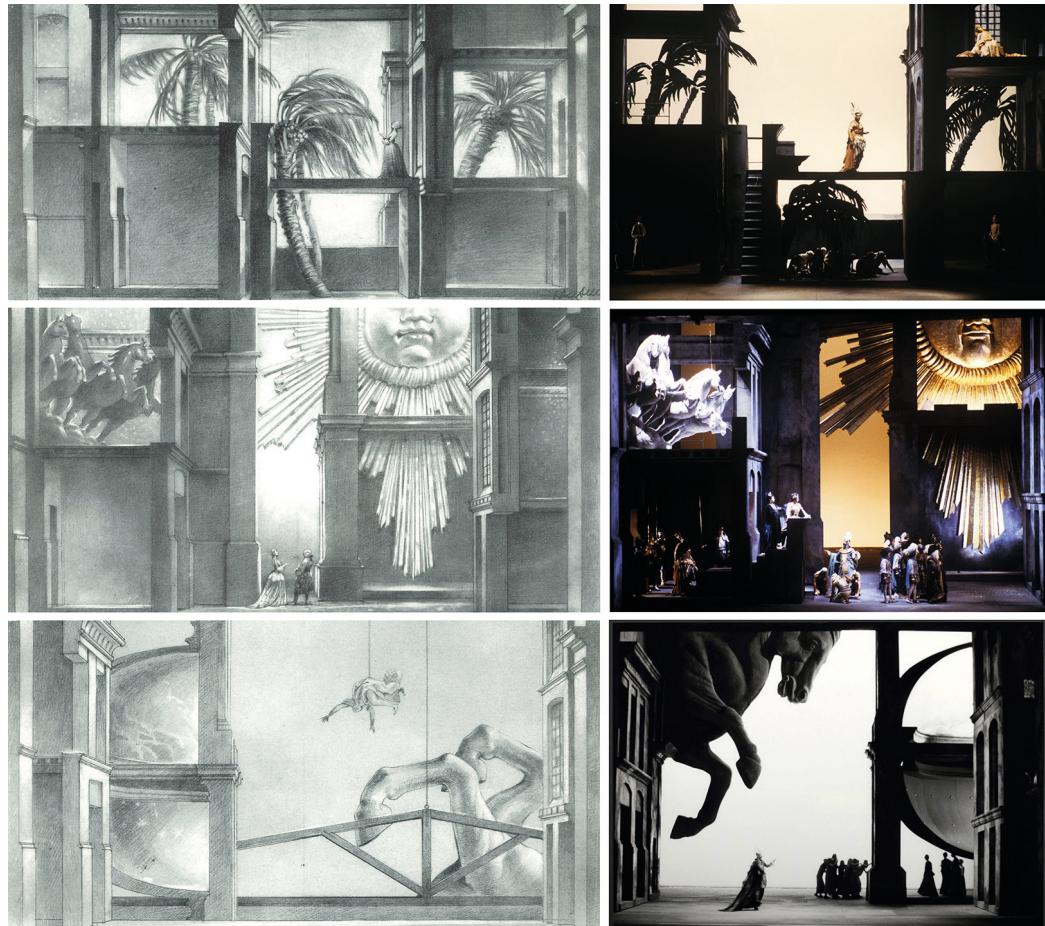


Fig. 10. Confronto fra tre bozzetti di Mauro Pagano e tre foto di scena per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, regia di Luca Ronconi, Milano, Teatro alla Scala, 1988.

### Conclusioni

Mauro Pagano (fig. 11) muore il 2 aprile 1988. Non si può dire cosa avrebbe prodotto se oggi fosse ancora vivo. Del resto, la storia non si fa con ipotesi di terzo grado. Eppure la domanda, per quanto scontata, è motivata dall'esplosività della sua ascesa e dall'altezza dei vertici artistici raggiunti, che in qualche maniera lasciano orfano il teatro. Di molti suoi lavori, alcuni dei quali passati rapidamente in rassegna in queste righe, non rimane sufficiente testimonianza. Negli anni '80 la documentazione degli spettacoli era esigua e ciò che più contava era il bozzetto. Questo è il principale motivo per cui i ragionamenti sin qui esposti sono stati condotti proprio a partire dai bozzetti, nei quali, a voler essere alquanto 'luterani', è individuabile, come dimostrato altrove [Centineo 2021], l'intento ricapitolativo del progetto.

In forza di ciò, infatti, il bozzetto assolve al contempo all'intento prefigurativo, figurativo e postfigurativo, nella misura in cui non è solo strumento privilegiato per la progettazione scenografica, ma anche punto di avvio performativo e strumento di rappresentazione. In taluni casi, e Mauro Pagano è la prova di questa ultima integrazione di valore, si spinge oltre i limiti dell'opera d'arte, che autografiamente esprime un principio di autorità visuale e un primordio generativo di concetto.

Attraverso il tratto estremamente chiaro e felice, Pagano esprime tutte queste idee. Oltre mille disegni sono stati donati dalla famiglia al Teatro di Canneto. Tra questi sono anche disegni tecnici, magari non definitivi, in quanto questi molto spesso sono rimasti in possesso dei teatri. Anche nelle prove, negli studi, traspare un'inaudita dedizione: molti bozzetti, per *Aida* per esempio, sono stati scartati. Eppure, quasi a malincuore, verrebbe voglia di vedere realizzata sulla scena quell'ipotesi, in quanto anch'essa compiuta e perfetta.



Fig. 11. Mauro Pagano.

La maggior parte dei disegni sono prodotti con il procedimento della matita su lucido, poi passata a eliocopia e rifinita manualmente.

Con un po' di nostalgia, ma anche di sincera ammirazione, riguardando a un ultimo bozzetto, quello per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi (fig. 12), non si può che riconoscere come in esso sia presente ancora una volta tutto il sommo magistero scenotecnico: quello di tempi passati, quando non occorreva 'aumentare la realtà', come si sarebbe

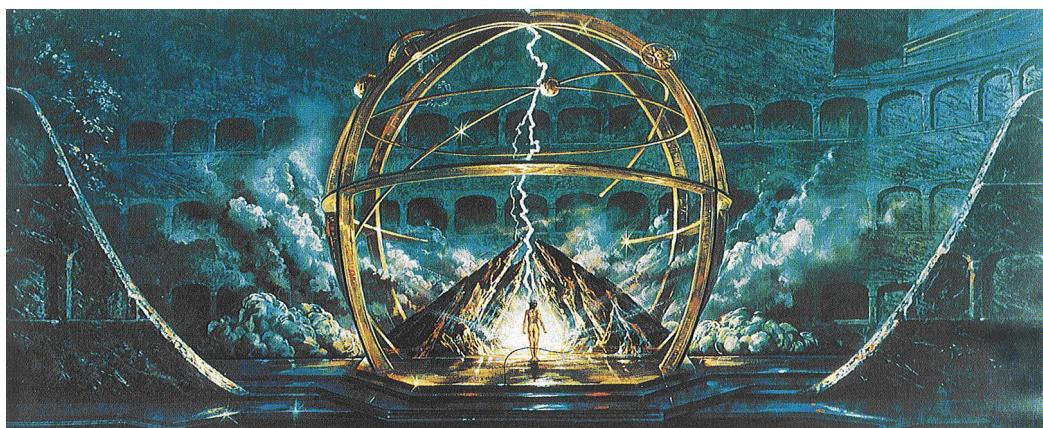


Fig. 12. Mauro Pagano,  
bozzetto per *Il ritorno  
di Ulisse in patria* di  
Claudio Monteverdi,  
regia di Michael Hampe,  
Salzburger Festspiele,  
1985.

fatto oggi, nel consolatorio tentativo di sentire più vicino un immaginario percepito come assai lontano e irraggiungibile, bensì, al contrario, quando con grande perizia necessitava ridurre un immaginario sconfinato a una forma di rappresentazione scenica sintetica che riuscisse a contenerlo tutto e a impadronirsene.

#### **Ringraziamenti e crediti**

Tutte le immagini dei bozzetti di Mauro Pagano pubblicate nel presente saggio provengono dall'Archivio custodito nel Teatro Mauro Pagano di Canneto sull'Oglio che si ringrazia sentitamente. Le foto di scena degli spettacoli di Luca Ronconi provengono dal sito <https://lucaronconi.it>, ovvero sono state estratte dal video disponibile su *Youtube* ([https://www.youtube.com/watch?v=ll\\_QmjDyuf8&t=5167s](https://www.youtube.com/watch?v=ll_QmjDyuf8&t=5167s)).

#### **Note**

[1] Nella testimonianza di Signoretti per errore i costumi di quella produzione sono attribuiti a Franca Squarciapino, oltretutto compagna di vita di Frigerio, che ha firmato numerosissimi altri spettacoli insieme al marito. Nella fattispecie però i costumi erano di Frigerio.

[2] *Aida*, video completo della recita del 7/12/1985, Teatro alla Scala di Milano, trasmesso da Rai2. [https://www.youtube.com/watch?v=ll\\_QmjDyuf8&t=5167s](https://www.youtube.com/watch?v=ll_QmjDyuf8&t=5167s).

[3] *Aida*, scheda tecnica dello spettacolo. <https://lucaronconi.it/scheda/opera/aida>.

[4] *Fetonte*, scheda tecnica dello spettacolo. <https://lucaronconi.it/scheda/opera/fetonte>.

#### **Riferimenti bibliografici**

AA. VV. (2008). *È del poeta il fin la meraviglia. Mauro Pagano, ricordi*, 1988-2008. Canneto sull'Oglio: s. ed.

Centineo, S. (2021). Immediata prefigurazione. Il bozzetto scenico tra schizzo manuale e prospettiva scientifica. In: *XY Digitale*, n. 1, pp. 44-61.

Centineo, S. (2022). Da industriale a classica. Il concetto di archeologia nel teatro di Luca Ronconi. In *Stratagemmi*, n. 45, pp. 59-72.

#### **Autore**

Santi Centineo, Politecnico di Bari, [santi.centineo@poliba.it](mailto:santi.centineo@poliba.it)

Per citare questo capitolo: Santi Centineo (2025). Il racconto in scena. Un ricordo di Mauro Pagano. In L. Carlevaris et al. (a cura di), *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 513-536. DOI: 10.3280/oa-1430-c783.

# The Tale on Stage. A Memory of Mauro Pagano

Santi Centineo

## Abstract

In 1988 the set designer Mauro Pagano died prematurely, born in the small town of Canneto sull'Oglio (Mantua) in 1951. With a very rapid rise, he gets to collaborate with great directors, establishing himself for his beauty of sign and narrative intensity in the major theatres. At his death, the family donates all his sketches, drawings and bozzettos to the Theatre of the native country, which thus was named after him for the occasion. Through the analysis of some of these drawings, the search for the models and the narrative intentions, the paper aims at analyzing the descriptive modalities, assuming a sense placement for the type of narrative underlying it.

## Keywords

Mauro Pagano, scenography, stage design, Ezio Frigerio, Luca Ronconi.



Mauro Pagano, bozzetto  
for *Tristan und Isolde* by  
Richard Wagner, directed  
by Michael Hampe, Opéra  
di Parigi, 1985.

## Introduction

Mauro Pagano had an extraordinary gift: he drew as hardly a man can do, with a speed, precision and prolificity to delight anyone who is in front of any of his scenic sketch.

The fact that very little has been published about his artistic figure requires us to be able to talk about him mainly from his works, that can be essentially found today in the fund donated by the family to the Teatro in Canneto sull'Oglio, and of course, in all the theatres where he worked, being acquired material.

Born in a small town of Mantua region, Canneto sull'Oglio, in 1951, and after the first artistic studies, takes part in the association of *Canopo* with other artists from Canneto: with a dada style, sometimes a little bohémien, with the painters Sergio Borrini and Luciano Ugoletti, with the sculptor Fausto Scalvini, they used to meet in an old abandoned classroom. Pagano then studied in Brera and maintains himself by setting up shop windows in via Montenapoleone, while arrive, together with Ugoletti, the first commissions as costume designer: *Anna Bolena* (directed by Aldo Signoretti) and *La Traviata* (directed by Federico Esposito), at Teatro Sociale of Mantua in 1972. Meanwhile he started working as a collaborator of Ezio Frigerio, who in those years was at the peak of his career, continuously divided between Piccolo Teatro and Scala di Milano, when not disputed by foreign theatres.

The collaboration also took off in the cinema, when in 1976 Frigerio was one of the set designers for Bernardo Bertolucci's movie *Novecento*. Needless to mention one of the most lavish cast ever: Burt Lancaster, Robert De Niro, Gérard Depardieu, Donald Sutherland, Alida Valli, Stefania Sandrelli.

These are years of great craft, Frigerio is a friend of the greatest directors, choreographers, conductors. And at his studio Mauro Pagano meets the director Michael Hampe, who brings him as an assistant to the Cologne Opera. Two productions, Verdi's *Un ballo in maschera* (1980) and Rossini's *Il barbiere di Siviglia* (1981, then touring at the Edinburgh Festival and Covent Garden in London), make him very much appreciated, so that in 1983, Hampe wants him as set designer for Mozart's *Così fan tutte* at the Salzburg Festival (fig. 1). Conductor was Herbert von Karajan. It's the real start: La Scala will contract the production, and Pagano required the scene to be rebuilt, adapting it to the dimensions of the stage. In parallel, in 1980 and 1982, he also staged at the Piccola Scala in Milan *Albert Herring* by Benjamin Britten and

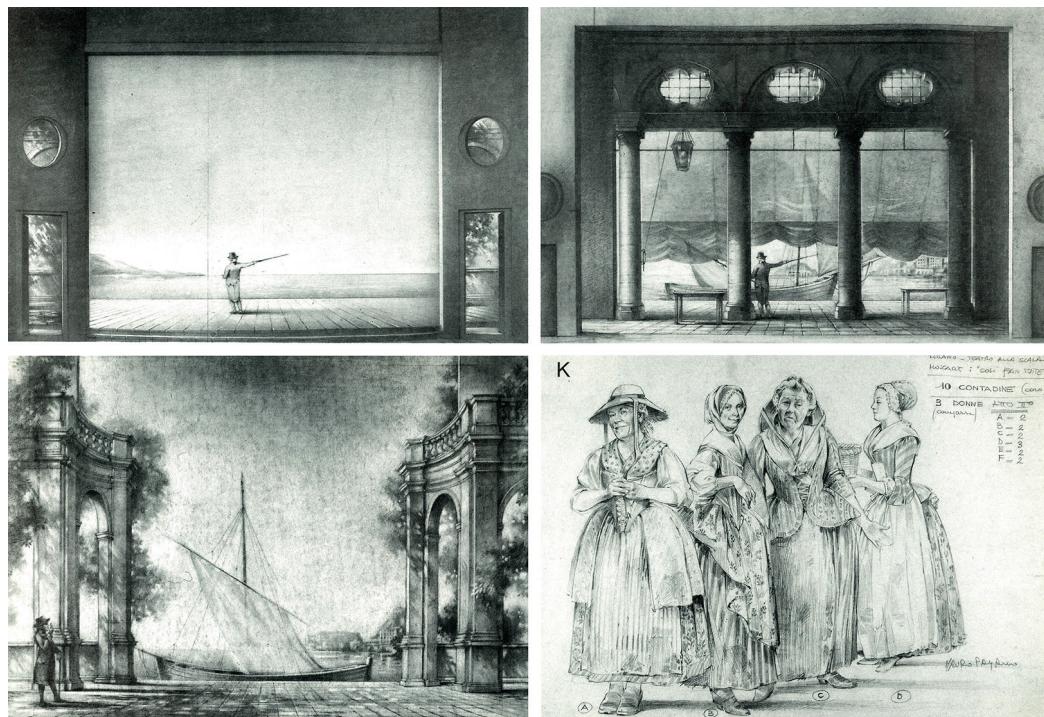


Fig. 1 Mauro Pagano, scene and costume bozzettos for *Così fan tutte* by Wolfgang Amadeus Mozart, directed by Michael Hampe, Salzburger Festspiele, 1983.

*Il sosia* by Flavio Testi, directed by Virgilio Puecher (fig. 2), but after the success of Salzburg, the productions with Hampe will be numerous: in 1985 Haendel's *Agrippina* at the Schwetzinger Festspiele and in Cologne; a dystopian setting for Monteverdi's *Il ritorno di Ulisse in patria* at the Salzburger Festspiele and in Cologne; a superb *Tristan und Isolde* by Wagner at the Opéra de Paris and in Cologne (look at cover image). In 1987 it is the turn of Mozart's *Don Giovanni* at the Salzburger Festspiele (fig. 3), conducted by Karajan (with Samuel Ramey, Kathleen Battle, Ferruccio Furlanetto and Anna Tomowa-Sintow); of Rossini's *L'italiana in Algeri* at Schwetzinger Festspiele, at the Opernhaus Zürich and in Cologne; and in 1988 at the Salzburger Festspiele, of Rossini's *La Cenerentola*.

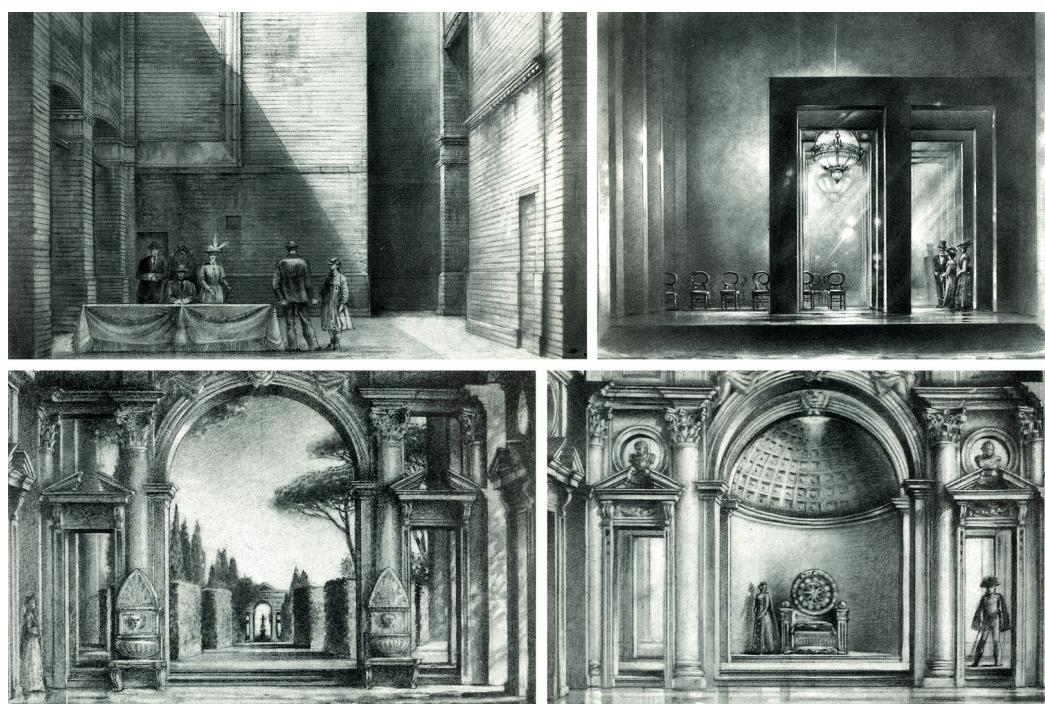


Fig. 2. Mauro Pagano:  
above, bozzettos  
for *Albert Herring* by  
Benjamin Britten, 1980,  
and for *Il sosia* by Flavio  
Testi, directed by Virgilio  
Puecher, Milano, Piccola  
Scala, 1982; below, two  
bozzettos for *Agrippina*  
by George Friedrich  
Haendel, directed  
by Michael Hampe,  
Schwetzinger Festspiele,  
1985.

### Mauro Pagano and Ezio Frigerio

In this step of the artistic training of Mauro Pagano, the graphic and compositional comparison with Ezio Frigerio is unavoidable. In 1987, Frigerio designed the set of Mozart's *Don Giovanni*, conducted by Riccardo Muti and directed by Giorgio Strehler (fig. 4). Many elements recurred between the two sets, both parts of high-level productions, rightly entered in the opera repertoire. First of all, the reference to a classicism deliberately tired, almost manneuristic, prelude of visual worries, embodiment of musical ones (Mozart anticipates more than two centuries the dodecafonic series in the final appearance of the Commander). In the setting by Pagano, the two architectural elements that frame the scene recall those already used for *Cosi fan tutte*, conferring a general symmetry of the plant, contradicted only by some elements framed between them. In the setting by Frigerio, on the other hand, the installation is asymmetrical, and this deprivation of monumentality brings back the sense of the opera to a kind of bourgeois framing, in line with what Mozart expressed.

In other settings, the terms of comparison are also evident, as in the case of *Albert Herring* by Britten and *Il sosia* by Testi, mentioned above and directed by Virgilio Puecher (fig. 2). Low-level arches, red bricks, reflections on the translucent columns or on the floor, clear elements in the foreground and shaded in the perspective deepness: these are just some of the elements that come between the two scenographers, which otherwise are distinguished by an asymmetrical mannerism, Frigerio, or for a reassuring symmetrical plant, Pagano.

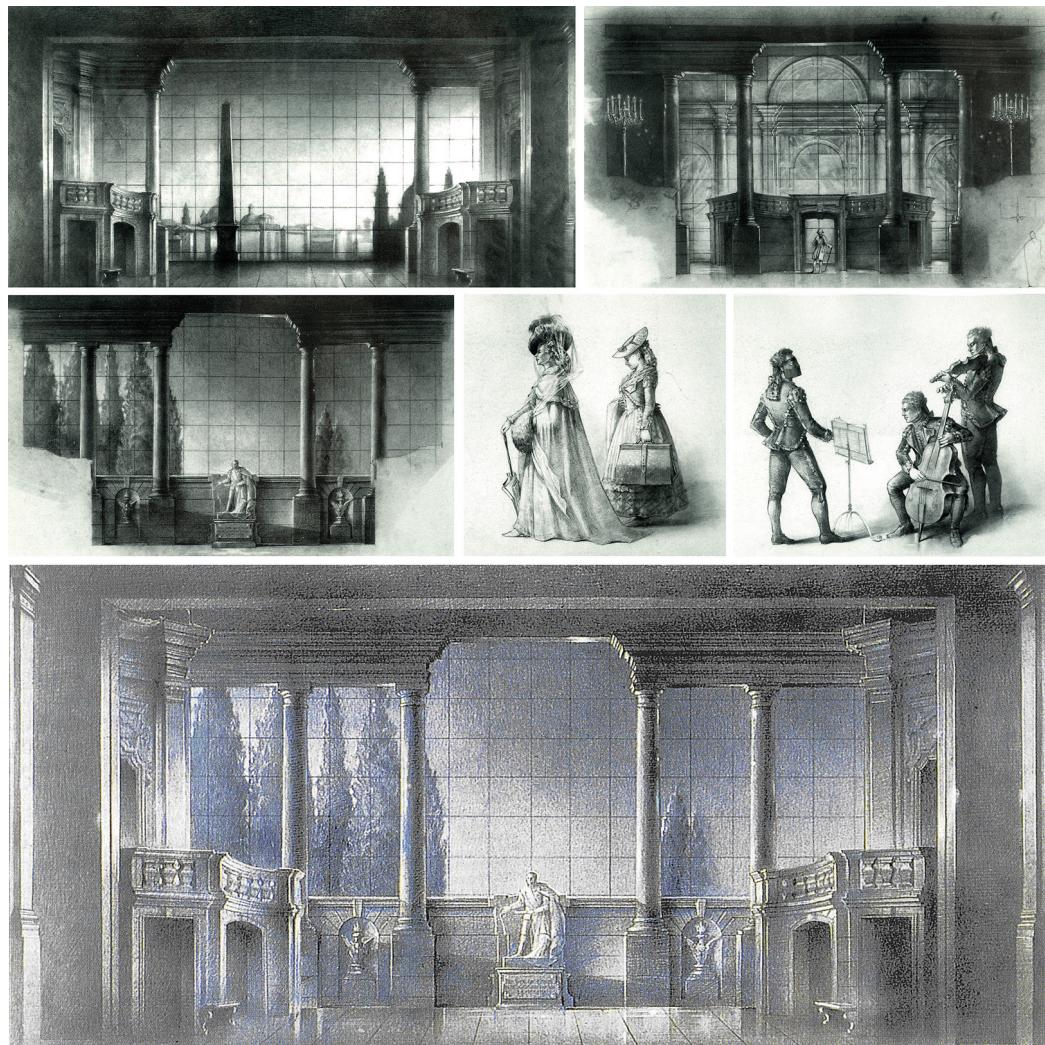


Fig. 3. Mauro Pagano,  
scene and costume  
bozzettos for *Don  
Giovanni* by Wolfgang  
Amadeus Mozart, directed  
by Michael Hampe,  
Salzburger Festspiele,  
1987.



Fig. 4. Ezio Frigerio, two  
bozzettos for *Don Giovanni*  
by Wolfgang Amadeus  
Mozart, directed by  
Giorgio Strehler, Milan,  
Teatro alla Scala, 1987.

With reference to the stylistic terms, it will be Luciano Ugoletti to express clearly: "He was a pupil, as I said, of Ezio Frigerio and kept his scenographic canons. But unlike Frigerio, a great contemporary scenographer rather harsh, cold, Nordic, Mauro inserted in his sets the Mediterranean solace, a sweetness, a touch of popularity" [AA. VV. 2008, p. 33].

The testimony of Aldo Signoretti that the contribution of Pagano was part of the merit of Frigerio, without taking anything away from him, is well known and abundantly testified, it usually happens both in the general case of many scenographers, that in the specific case: "I saw him again in Milan. He was assistant to Frigerio and had collaborated to stage *Re Lear*, with Tino Carraro starring, the direction of Giorgio Strehler, scenes by Ezio Frigerio and

costumes by Franca Squarciapino [sic]. When I met Mauro later in Mantua, I told him that I had seen the show and also admired the beautiful colour sketches hanging in the spaces of the Piccolo in Milan. I asked him to compliment Frigerio and he replied: 'All right, but those drawings have been made by me.' [I] [AA. VV. 2008, p. 18].

### The consacration

We can not speak of 'maturity' in the case of Pagano. His premature death only gave him a few years' career, from 1980 to 1988, although very intense.

In the 1983 two operas by Richard Strauss were designed by Pagano: *Arabella*, directed by Gilbert Deflo at the Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen, in which the theme of bourgeois society is displayed through a very elegant deco figure, noble, austere and inexorable, which uses the modularity of the stylistic geometrization for changes of scene, to which different depth is assigned from time to time; and *Capriccio*, directed by John Cox, at Théâtre Royal de La Monnaie, Bruxelles, where the bourgeois protagonists subtly live in an old mansion refurnished with contemporary taste (fig. 5).

The same year, another encounter with the straussian theatre, this time tragic: *Elektra*, production of the Oper der Stadt in Cologne, directed by August Everding (fig. 6). A post-industrial scenario, not of old frequentation for the Central European context in which it takes place, that years later, in 1994, Ronconi/Aulenti evoked for the production of the same opera at Milan La Scala.

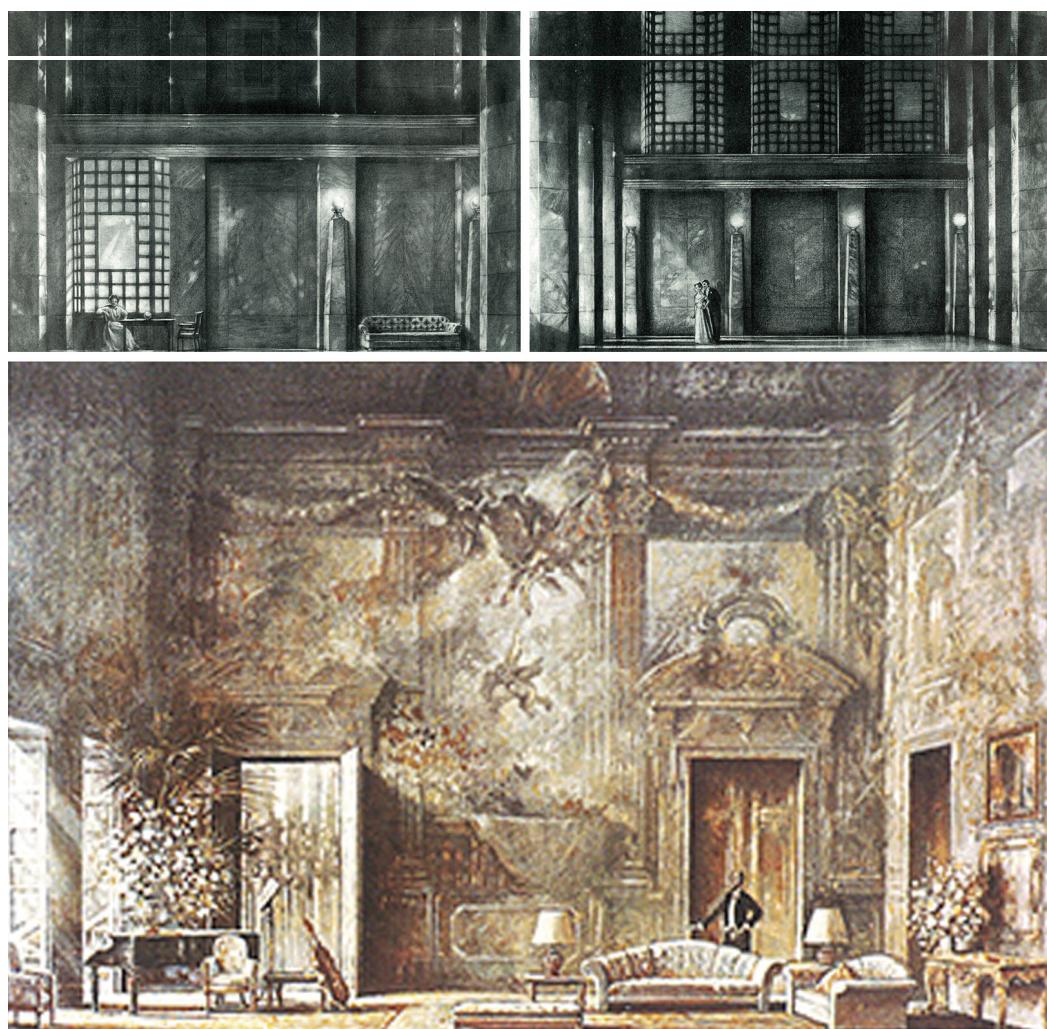


Fig. 5. Mauro Pagano:  
above, two bozzettos  
for *Arabella* by  
Richard Strauss,  
directed by Gilbert  
Deflo, Gelsenkirchen,  
Musiktheater im Revier,  
1983; below, a bozzetto  
for *Capriccio* by Richard  
Strauss, directed by John  
Cox, Théâtre Royal de La  
Monnaie, Bruxelles, 1983.

And finally, third and last appointment with Strauss, *Der Rosenkavalier*, production of 1984 of the Théâtre de la Ville de Paris, directed by Jean-Louis Thamin. The bed, metaphorical element of this poignant and symbolist 'non-mutual', occupies the center of the scene, while deco elements, quite similar to those already experienced for *Arabella*, serve as a backdrop (fig. 6).

Two sets were created in 1984 for two much lighter operas: the opera-comique by Charles Lecocq, *La fille de Madame Angot*, at the Théâtre du Châtelet de Paris, directed by Jean-Claude Brialy and *Die Fledermaus*, an operetta by Johann Strauss jr., at the Teatro La Fenice in Venice directed by Giuliano Montaldo (fig. 7). In the first, the representation of green, always problematic element in theatre, a step from the not credible, shelters in the technic used also by Frigerio, that is the mixture with elements of architectural orders. In the second, all played in internal settings, as from the text, there is an alternation between spaces crushed forward, and then played in a dimension parallel to the boccascena, and spaces developed in depth, so according to a perpendicular line.

Two productions to follow (fig. 8), *Manon* by Jules Massenet, 1985 for the Stadttheater Basel, directed by Jean-Claude Auvray, and *La sonnambula* by Vincenzo Bellini, 1986, Milan Teatro alla Scala, directed by Ermanno Olmi, address the theme of alternation between indoor and outdoor spaces with a stylization of the interior environment, open on the fourth wall and

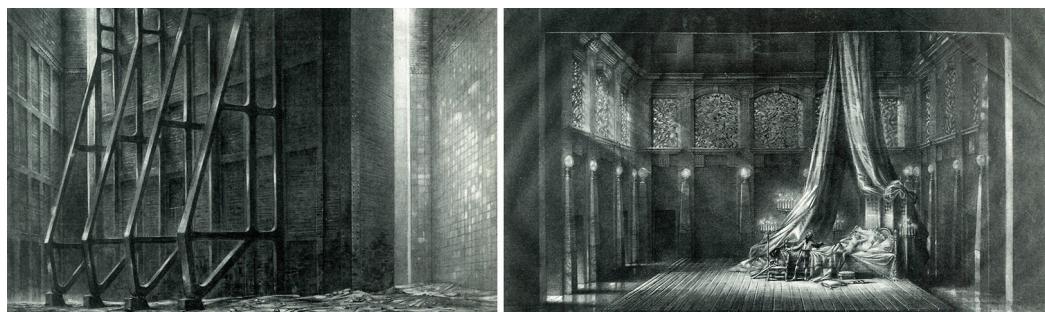


Fig. 6. Mauro Pagano:  
on the left, bozzetto for  
*Elektra* by Richard Strauss,  
directed by August  
Everding, Köln, Oper  
der Stadt, 1983; on the  
right, bozzetto for  
*Der Rosenkavalier* by Richard  
Strauss, directed by Jean-  
Louis Thamin, Théâtre  
de la Ville de Paris, 1984.

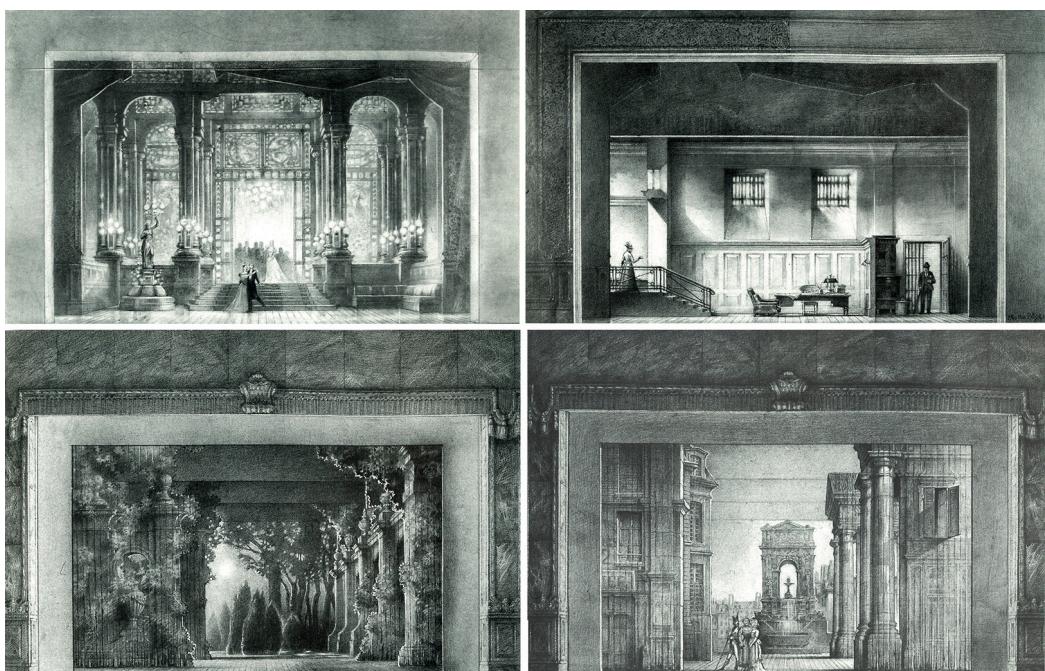


Fig. 7. Mauro Pagano:  
above, bozzettos for *Die  
Fledermaus* by Johann  
Strauss, directed by  
Giuliano Montaldo,  
Venezia, Teatro La Fenice,  
1984; below, *La fille de  
Madame Angot* by Charles  
Lecocq, directed by  
Jean-Claude Brialy, Paris,  
Théâtre du Châtelet,  
1984.

incorporated in the representation of the external context. Thus, in the poetics of Pagano, the theme of the interior in the interior is seen, as announced in some of his first works and that in the last ones, especially *Fetonte*, will find a further declination, that of the deconstruction of the interior, reduced to its essential figure, the one of mere cage-container. We exclude *Aida* from this discourse, since, as we are about to see, the intimistic dimension of the opera always gives way to the triumphalistic aspects of the colossal production.

### *Aida at La Scala*

*Aida* [2] [3] marks the meeting of Mauro Pagano with Luca Ronconi. The director has already given theatre some of the best Italian productions ever and is above all the architect of a mode of reading antiquity that opens continuous surprises, even in relation to texts not too famous. Indeed, it is often this less popular repertoire that provides a pretext for a staging that now occupies the role of textual epicenter of the performance, thanks to its visuality [Centineo 2024]. The space of work and fatigue, the machine seen as a dangerous device, against which not only are consumed the major social tragedies, but also a new 'neo-baroque' visuality can be defined, the new wonder, the new fatigue, whose signs remain imprinted in the patina that inexorable time imposes as a counter.

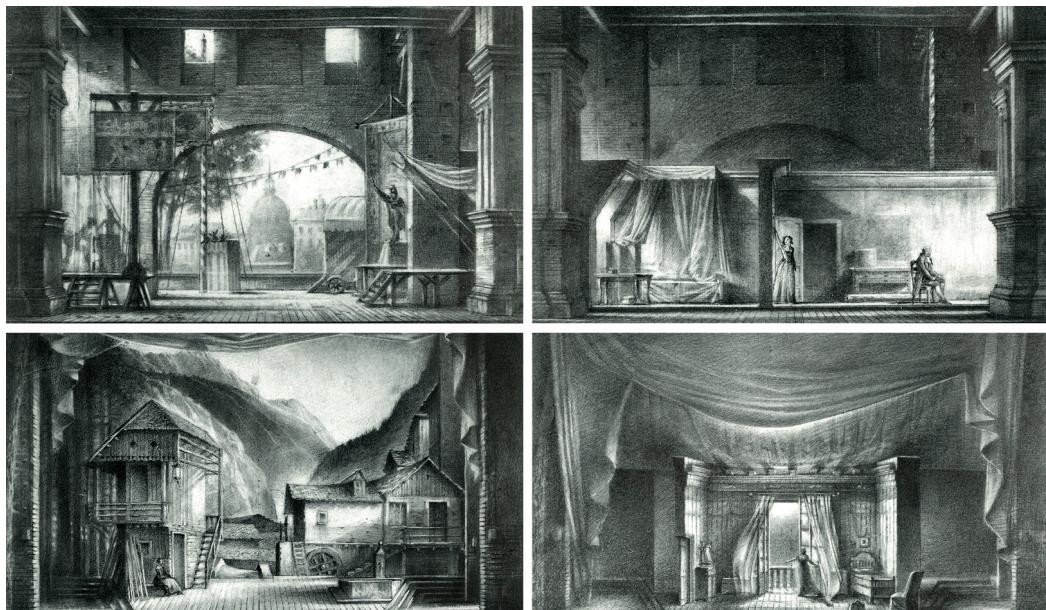


Fig. 8. Mauro Pagano:  
above, bozzetti for  
*Manon* by Jules Massenet,  
directed by Jean-Claude  
Auvray, Stadttheater  
Basel, 1985; below, *La  
Sonnambula* by Vincenzo  
Bellini, directed by  
Ermanno Olmi, Milan,  
Teatro alla Scala, 1986.

In the case of *Aida*, the conditions surrounding it, almost 'contractual', are extremely binding, starting with a stellar cast, famous for its vocal performances, certainly not for the actorial movement skills: Luciano Pavarotti, Maria Chiara, Ghena Dimitrova, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov. Lorin Maazel directs, Vera Marzot costumes and Vannio Vanni lights. It is the inaugural December 7 of the 1985-86 La Scala season, broadcast live on prime time by RAI Channel 2.

Pagano has a central role. Meanwhile, because most of the scene changes are visible, secondly because Ronconi does not reuse a single stage element twice, not in a logic of cinematographic colossal, although with *Aida*, opera protagonist of the seasons of the Arena di Verona, the risk is always lurking, but in a conception of Egypt under construction, caught in a phase, however, that antiphilologically seems to coincide with the ruin and especially with the disintegration of an archaeological imaginary (fig. 9).

Rather than talking about a unitary set-up, which is in fact the case for chromatic and material units, we should refer to four sets for as many acts. In the first act, Pagano represents a desert with rams and war machines, then the temple of Vulcan that appears from the ground to disappear in the final first; in the second act, the apartments of Amneris with bathtubs, to get later on to the scene of triumph, of which we are about to speak; in the third act, the only fixed scene, the temple of Isis on the banks of the Nile; and finally in the fourth, the hypogea of the judgment that turns into a tomb.

Theoretically, therefore, a setting faithful to the indications of the libretto by Antonio Ghislazoni, but in the scene of triumph the machines that start crowded the scene to such an extent that they do not even leave room for the ballads, who find little possibility of creeping among the sculptures, or to the protagonists, crammed high on the rocks. From there the pharaohs witness the construction of their empire: cyclopean statues that almost run in review, even stretches of mountains that open up to make room for the triumphal chariot of Radamès, until the last opening, in which in an ascending climax appears the Sphinx, seen from below, according to the so-called outdated angles of the distorted perspectives, very common in Ronconi's visuality. To be able to include all the material, Pagano is forced to work according to a 'scenoplastic method': with great scenic skill all the sculptural elements are compressed, but the three-dimensional effect is guaranteed by the pictorial deception of the light. An effort of synthesis, also repeated with the temple of Isis in the third act, which opens and closes as a telescope.

### **Fetonte at La Scala**

The rare staging of Niccolò Jommelli's opera *Fetonte* in the 1987-88 season at La Scala in Milan marks the last collaboration between Pagano and Ronconi and once again sees the participation of a stellar cast (Luciana D'Intino, Bernadette Manca di Nissa, Luciana Serra, Sumi Jo, Denia Mazzola, director Hans Vonk and costumes of Vera Marzot), driven by the director's predilection for old-fashioned titles. The protagonist Phaethon is called to an initiatory test: only by proving that he is a demigod can he marry. But envy, jealousy and the free wickedness of other gods are in between. Fearless, after the lightning of Zeus has made the horses to be wild, he will ruin in the sea, thrown from the driving of the chariot of the Sun. The opera was written by Jommelli for the new theatre in Ludwigsburg, summer residence of Karl Eugen, elector prince and duke of Württemberg, whose hall was equipped for the most modern and spectacular scenographic effects, such as those required by the book, For example, the fall of Phaethon in the finale. But the opera also required an active acting and out of the conventions, combining two antithetical dramaturgical models: on one side the spectacular apparatus of the French lyric tragedy, with choirs, dances and scenic wonders; on the other hand, the classical thematic repertoire of Italian opera seria, with an Ovidian mythological subject enriched by erotic/political divagations.

Of that edition scaligera of *Fetonte* [4], authentic musical and scenic masterpiece, little memory and trace remains, despite the large noise that aroused the staging. These were the years in which the music philology was raging, a scientific and performative practice that brings together lights and shadows, and that hardly allowed heterodox incursions such as those of the Ronconi's.

Ronconi uses the fusion of baroque iconographic elements, however perceivable as 'warm' (the Sun and palms for an event that takes place in Africa) inserted in a contemporary frame (against, cold and schematic) that refers to the intrigues of power and human passions, agitators of uncontrollable dynamics, out of any mythological symbology. This scheme, therefore, is configured as a kind of case book that collects, frames and catalogs the elements of the drama, almost a bestiary of human decadence. If there is a 'theory of affections', in a scientific and autoptic way, Ronconi frames them, almost a collection of butterflies, catalogs them, with all the visual references ascending and descending, and finally shows them cruelly, not without a touch of that cynicism for which the director was also certainly famous.

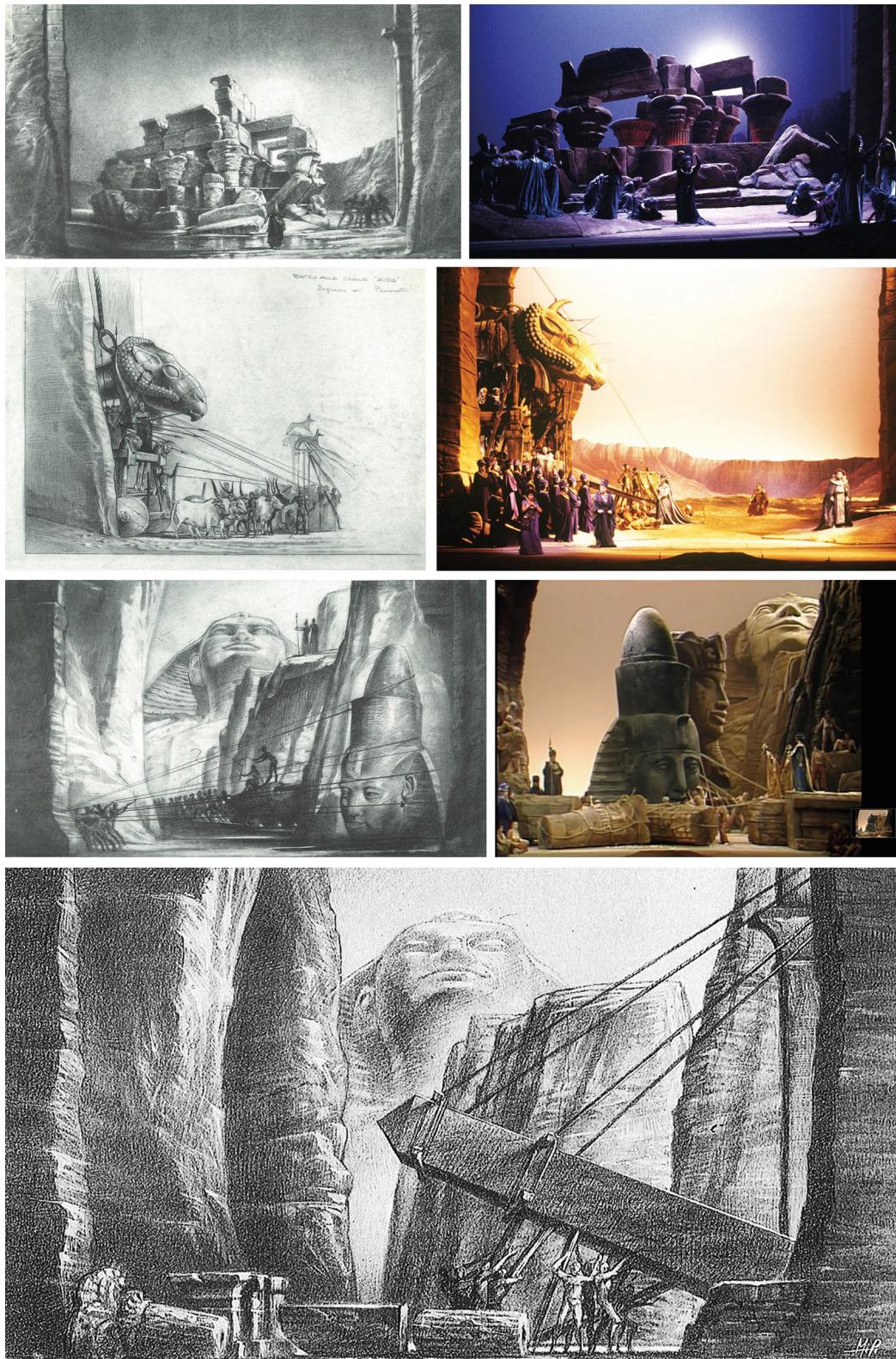


Fig. 9. Above, a comparison of three sketches by Mauro Pagano and three photos of the staging of *Aida* by Giuseppe Verdi, directed by Luca Ronconi, Milan, Teatro alla Scala, 1985; below, the bozzetto of the opening scene of the same production.



Fig. 10. Comparison between three sketches by Mauro Pagano and three photos of the scene of *Fetonte* by Niccolò Jommelli, directed by Luca Ronconi, Milano, Teatro alla Scala, 1988.

## Conclusions

Mauro Pagano (fig. 11) died on 2 April 1988. It is impossible to say what he would have produced if he were still alive today. History is not made with third-degree hypotheses. Yet the question, however obvious, is motivated by the explosiveness of its ascent and the height of the artistic summits reached, which in some way leave the theater orphaned. Of many of his works, some of which are briefly reviewed in these lines, there is not enough evidence. In the 1980s, the documentation level of the productions was insufficient and what mattered most was the sketch.

This is the main reason why the arguments presented here were conducted precisely from the sketches, in which, to want to be somewhat 'Lutheran', the recapitulative intent of the project can be identified, as demonstrated elsewhere [Centineo 2021]. In this way, the sketch fulfills at the same time the prefigurative, figurative and postfigurative intent, in the measure that it is not only a privileged tool for scenographic design, but also a performative starting point and a representation instrument. In some cases, and Mauro Pagano is the proof of this last integration of value, he goes beyond the limits of the work of art, which autographely expresses a principle of visual authority and a concept-generating primordium.

Through the extremely clear and happy hatch, Pagano expresses all these ideas. Over a thousand drawings have been donated by the family to the Teatro di Canneto. Among them, technical drawings, perhaps not definitive, as the original copies very often remained in the possession of the theatres. Even in the sketches, in the studies, there is



Fig. 11. Mauro Pagano, a portrait.

an unheard of dedication: many sketches, for *Aida* for example, have been discarded. Yet almost that hypothesis might be realized on the scene, as accomplished and perfect! Most drawings are produced with the pencil on tracing paper, then passed to heliocopy and finished manually.



Fig. 12. Mauro Pagano, a bozzetto for *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, directed by Michael Hampe, Salzburger Festspiele, 1985.

With a little nostalgia, but also of sincere admiration, but also of sincere admiration, regarding to one last sketch, that for *Il ritorno di Ulisse in patria* by Monteverdi (fig. 12), we can only recognize that in them is present the highest scenotechnical magisterium: that of past times, when it was not necessary to 'augment reality', as would be done today, in the consolatory attempt to feel closer an imaginary perceived as far away and unreachable. On the contrary, when he had to reduce a boundless imaginary to a form of synthetic scenic representation that could contain everything and take it over.

#### Acknowledgements and credits

All the images of Mauro Pagano's sketches published in this essay come from the Archive kept in the Teatro Mauro Pagano in Canneto sull'Oglio, which I would like to thank very much. The photos of the stage of Luca Ronconi's shows are taken from the site <https://lucaronconi.it>, or extracted from the video available on youtube ([https://www.youtube.com/watch?v=ll\\_QmjDyuf8&t=5167s](https://www.youtube.com/watch?v=ll_QmjDyuf8&t=5167s)).

#### Notes

- [1] In the testimony of Signoretti by mistake the costumes of that production are attributed to Franca Squarciapino, besides companion of life of Frigerio, who has signed numerous other shows of Frigerio. In this case the costumes were by Frigerio.
- [2] *Aida*, full recording of the performance from December 7, 1985, Teatro alla Scala in Milan, broadcast by Rai2. [https://www.youtube.com/watch?v=ll\\_QmjDyuf8&t=5167s](https://www.youtube.com/watch?v=ll_QmjDyuf8&t=5167s).
- [3] *Aida*, technical details of the production. <https://lucaronconi.it/scheda/opera/aida>.
- [4] *Fetonte*, technical details of the production. <https://lucaronconi.it/scheda/opera/fetonte>.

#### Reference List

- AA. VV. (2008). *È del poeta il fin la meraviglia. Mauro Pagano, ricordi*, 1988-2008. Canneto sull'Oglio: s. ed.
- Centineo, S. (2021). Immediata prefigurazione. Il bozzetto scenico tra schizzo manuale e prospettiva scientifica. In: *XY Digitale*, n. 1, pp. 44-61.
- Centineo, S. (2022). Da industriale a classica. Il concetto di archeologia nel teatro di Luca Ronconi. In *Stratagemmi*, n. 45, pp. 59-72.

#### Author

Santi Centineo, Politecnico di Bari, [santi.centineo@poliba.it](mailto:santi.centineo@poliba.it)

To cite this chapter: Santi Centineo (2025). The Tale on Stage. A memory of Mauro Pagano. In L. Carlevaris et al. (Eds.), *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 513-536. DOI: 10.3280/oa-1430-c783.