

La musica nelle opere di Carmelo Bene

Carlo Alberto Petruzzi¹, Alessandro Zuppardo²

ABSTRACT

Carmelo Bene (1937-2002) remains one of the most innovative figures of the twentieth-century European avant-garde. While his contributions to theater and cinema are well-documented, the centrality of music to his creative process remains under-examined. The article argues that music was a foundational structural element – rather than a mere accompaniment – across Bene's multidisciplinary work. By examining selected sequences of his productions, the authors illustrate how Bene utilized operatic, symphonic, and popular fragments to create a complex web of intertextual references that prioritize rhythmic precision and intellectual abstraction over traditional emotional engagement.

RIASSUNTO

Carmelo Bene (1937-2002) è una delle figure più innovative dell'avanguardia europea del XX secolo. Mentre il suo operato in ambito teatrale e cinematografico è ben documentato, il ruolo centrale della musica nel suo percorso creativo è rimasto in gran parte inesplorato. L'articolo sostiene che la musica delle opere di Bene non sia un semplice accompagnamento, bensì un elemento strutturale essenziale della sua produzione artistica. Esaminando alcune sequenze significative delle sue produzioni, gli autori mostrano come Bene abbia impiegato frammenti di musica operistica, sinfonica e popolare per costruire una fitta rete di riferimenti intertestuali,

anteponendo il rigore ritmico e la complessità intellettuale all'impatto emotivo sullo spettatore.

PAROLE CHIAVE: Carmelo Bene; teatro italiano; cinema italiano; intertestualità; musica e cinema

Attore, regista teatrale e cinematografico e drammaturgo, Carmelo Bene (1937-2002) è stata una delle figure più innovative e controverse del teatro italiano ed europeo del secondo Novecento. Nel corso della sua quarantennale carriera, avviata nel 1959 con il debutto teatrale nel *Caligola* di Albert Camus e proseguita fino alla sua scomparsa, la sua produzione artistica ha attraversato molteplici discipline: dal teatro al cinema, dalla letteratura alla musica, con esperienze anche in ambito radiofonico e televisivo. Tuttavia, tra gli studi dedicati a Bene, la musica sembra ancora in parte trascurata, nonostante – come si cercherà di mostrare nel corso dell'articolo – questa abbia avuto un ruolo centrale nel suo percorso creativo. La musica, infatti, ricorre costantemente nelle sue opere cinematografiche e teatrali e, in qualche misura, anche nei suoi romanzi: già all'inizio di *Nostra Signora dei Turchi*, il suo romanzo d'esordio, compare un riferimento ad *Amado mio*.³

Nell'attesa che venga svolto uno studio sistematico delle musiche delle opere di Bene, finalizzato a evidenziare l'impiego peculiare dell'elemento sonoro nella composizione delle sue opere, l'articolo si limita a segnalare e commentare alcune sequenze della sua produzione teatrale e cinematografica in cui l'apporto musicale appare particolarmente rilevante.

Nel corso della sua carriera, Bene ha collaborato con compositori come Sylvano Bussotti che compose le musiche della prima versione del *Majakovski* (1960)⁴ e de *Il rosa e il nero* (1966)⁵, Gaetano Giani Luporini⁶ e Salvatore Sciarrino che creò la base musicale della *Lectura Dantis* (1981).⁷

Nel 1977, su invito di Francesco Siciliani, direttore artistico di numerose istituzioni italiane tra cui il Teatro alla Scala, il Teatro La Fenice, ed il Teatro San Carlo di Napoli, Bene iniziò a concepire una nuova forma espressiva che fondesse la sua voce recitante con musica sinfonica, inaugurando così la cosiddetta "stagione dei concerti". Questa fu inaugurata con il *Manfred* di Lord Byron e musiche di Schumann che debuttò a Roma all'Auditorium di Via della Conciliazione con l'Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia nel 1979⁸ e fu presentato al Teatro alla Scala l'anno successivo.⁹ Queste le parole di Bene relative al *Manfred*:

Proposi a Siciliani una formula "nuova", inedita: sottrarre il *Manfred* all'operistica e riportarlo in *forma d'oratorio*. Mi sarei assunto da voce recitante tutti i "ruoli", come evocati dal se stesso-mago, accentuando così in parodia-patetica l'*eroismo* dell'autore, e asciugando il testo a poco più di un'ora, introducendo la *strumentazione fonica* in concerto per consentire alla magnifica musica di Schumann (affrancata dal servilismo delle scene) d'essere centrale per tutto lo spettacolo, giocando una fusione

sincrona e asincrona con gli armonici dell'orchestra, nel *dire* della voce solista.¹⁰

Agli stessi anni appartengono opere come *Hyperion* (1980)¹¹ di Hölderlin con musiche di Bruno Maderna, *Egmont* (1983)¹² di Goethe con musiche di Beethoven, *...Mi presero gli occhi...* (1983)¹³ con testi di Hölderlin e Leopardi e *Adelchi*¹⁴ (1984) di Alessandro Manzoni.

Per avvicinarsi al tema di Bene e la musica, può essere utile una testimonianza di Giani Luporini che, oltre alle opere sopra citate, compose le musiche dello spettacolo-concerto dedicato ai poeti russi (1980)¹⁵, del *Pinocchio* (1981)¹⁶, di una lettura dei *Canti* leopardiani (1997)¹⁷ e de *La figlia di Iorio* (1999)¹⁸.

Vorrei cominciare parlando della squisita sensibilità musicale di Carmelo Bene, che definirei un musicista della parola. Egli era particolarmente appassionato del melodramma, ed era capace di trascorrere nottate intere ad ascoltare e a confrontare le voci dei grandi cantanti lirici, studiando la loro emissione tecnico-vocale.

Amava molto Verdi, Bellini, Mozart, Bach, Mahler. Alla musica del Novecento si accostava con una certa circospezione. Ammirava Stravinski e Debussy; del primo lo colpivano il senso ritmico, la vitalità, elementi propulsori della sua stessa recitazione.¹⁹

In un'intervista, Giani Luporini discute poi del rapporto tra la voce di Bene e le musiche da lui composte per alcune delle sue opere.

Lui non faceva tanti discorsi. Lui diceva che [la mia musica] si adattava bene a quello che voleva. Perché, praticamente, non dovevano essere musiche come colonne sonore, nello sfondo. Ma dovevano essere musiche che dialogavano con la sua voce, con gli accenti della sua voce che è una voce portentosa; aveva una gamma di sfumature enormi. Per cui nasceva fra le mie musiche e la sua voce un contrappunto a due. Contrappunto è un termine musicale che vuol dire appunto punto contro punto cioè nota contro nota, in maniera da fare un dialogo e non una colonna di sfondo.²⁰

Nelle opere di Bene, l'elemento musicale non è concepito come un mero accompagnamento delle immagini: al contrario, l'elemento sonoro e musicale è complementare a quello visivo e sembra anzi acquisire significato proprio in relazione a questo: un'operazione che se non propriamente messa in evidenza, rischia di rimanere invisibile allo spettatore. Per gli interventi musicali nelle sue opere, Bene attinge sia a canzoni popolari che a brani del repertorio lirico-sinfonico, utilizzando spesso frammenti isolati, camuffandoli e rendendoli talvolta difficili da riconoscere.²¹ Tuttavia, il loro svelamento permette di chiarire la complessa rete dei rimandi intertestuali presenti nelle sue opere, aspetto che ad oggi, non è stato ancora compiutamente studiato dalla critica.

Discutendo di *Capricci* in un'intervista con Noël Simsolo, Bene sembra sconfessare apertamente un simile valore della musica nei suoi lavori.

Simsolo: In *Capricci* ci sono due scene emozionanti: quando la ragazza ritrova i suoi abiti e quando lei rinviene in una macchina dichiarando: Sono diventato un delinquente.

Bene: È quello di cui stavo parlando poco fa: la scena in cui la donna ritrova i propri indumenti ha per accompagnamento sonoro un brano del *Macbeth* di Verdi, cosa molto importante per il ritmo della scena. Ma se qualcuno pensa che, una volta riconosciuta la fonte della musica, si possano leggere intenzioni nascoste, si sbaglia di grosso. A contare non è la vicenda di Macbeth, bensì la visione e la musica la cui scelta è motivata dal suo ritmo.²²

Tuttavia, questa ricostruzione in cui l'uso delle musiche sembra essere finalizzato esclusivamente al ritmo delle scene, è contraddetta da un'altra intervista a Jean Narboni in cui, discutendo del suo primo film, *Nostra Signora dei Turchi*, Bene sembra invece confermare un certo interesse verso una densa trama di rapporti tra l'elemento visivo e quello musicale nelle sue opere.

Narboni: Quando lei si trucca davanti allo specchio si pensa anche a Welles...

Bene: Si sente la musica del *Terzo uomo*. L'idea è legata al fatto che questa scena giunge appena dopo quella del doppio. È il titolo del brano che importa, non la musica. Se la si ascolta e ci si dimentica del titolo, diventa inutile.²³

Il secondo lungometraggio di Bene, *Capricci* (1969), si apre con Bene che, seduto su di una poltrona, passa alcuni fogli di carta a Tonino Caputo che li incendia per poi gettarli in un caminetto. Una simile scena è difficilmente comprensibile senza fare riferimento alle scene iniziali della *Bohème* di Puccini dove, per riscaldarsi dal freddo il pittore Marcello ed il poeta Rodolfo decidono di bruciare nel caminetto il dramma di quest'ultimo. La musica corrispondente a questa scena dell'opera è utilizzata da Bene in questa sequenza anche se nel film, il rapporto tra Rodolfo e Marcello successivamente trascende in una lotta con falce e martello.

Anche nel film *Salomè* (1972) l'elemento musicale riveste un ruolo di rilievo. L'unico frammento della musica di Strauss – che nel 1905 aveva messo in musica il dramma di Oscar Wilde – a comparire seppure parzialmente è la *Danza dei sette veli*. Tuttavia, nella trasposizione di Bene, il momento che racchiude in sé tutto l'erotismo di cui è permeata l'opera – ovvero la danza che dovrebbe servire per incantare e sedurre Erode e che in ultima istanza porterà alla decollazione di San Giovanni Battista – ha inizio con Salomè già nuda che ripiega con cura veli colorati, come a segnalare che, in realtà, la danza è già terminata. Inoltre, della musica di Strauss riferita alla danza rimane solo un accenno delle note iniziali, e questa riduzione di un momento che era centrale sia nell'opera di Wilde sia nella versione successiva di Strauss avviene non solo musicalmente ma anche visivamente, negando la rappresentazione della danza vera e propria. Le scelte musicali di Bene chiariscono in modo esemplare le sue intenzioni. La scena che dovrebbe corrispondere alla "Danza di Salomè" è infatti sì brevemente introdotta dalla musica di Strauss ma si conclude sulle note di *Abat jour* cantate da Henry Wright. Questo è un chiaro riferimento a *Ieri, oggi e domani* (1963) di Vittorio De Sica ed in particolare alla famosa sequenza del film in cui Sofia Loren è intenta a spogliarsi ballando in modo provocante sulle note della canzone. L'uso che Bene fa della stessa canzone nel momento che dovrebbe rappresentare il culmine della tensione emotiva di *Salomè* mira a negare ogni valore all'evento, riducendolo implicitamente ad un

mero spogliarello – che viene comunque negato proprio nel momento in cui la danza vera e propria è letteralmente assente nel film.²⁴

L'ingresso di Iokanaan nel film viene rielaborato in chiave prettamente parodica e comica, presentandolo con indosso la divisa della nazionale italiana di calcio. Il suo arrivo è inoltre accompagnato dal *Valzer spensierato* di Alfredo Bracchi, una canzone del 1939 ("Se vuoi vivere senza pensieri, dalle donne ti devi guardar. Sono vipere dagli occhi neri, con uno sguardo ti sanno ingannar" che, evidentemente allude alle successive attenzioni che egli riceverà da Salomè – che saranno la causa della sua morte – ma che tuttavia sono restituite nel film in modo del tutto caricaturale e destituite di qualsiasi serietà.

In una scena di *Hommelette for Hamlet* (1987), Bene declama la *Chanson du petit hypertrofique* di Jules Laforgue – autore il cui *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* influenza a partire dal 1975 le varie edizioni dell'opera che Bene metterà in scena²⁵ – in cui un bambino è alla ricerca della madre che ha ormai perduto.

J' suis jaune et triste, hélas!
Elle est ros', gaie et belle!
J'entends mon coeur qui bat,
C'est maman qui m'appelle!
Non, tout le monde est méchant,
Hors le coeur des couchants,
Tir-lan-laire!
Et ma mère,
Et j' veux aller là-bas
Fair' dodo z'avec elle...
Mon coeur bat, bat, bat...
Dis, Maman, tu m'appelles?²⁶

I versi di Laforgue, recitati da Bene, sono accompagnati dalle note de *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, opera in cui il tema del figlio è assolutamente centrale e di cui può essere utile ricordare almeno brevemente la trama. Per vendicare la morte della madre, la zingara Azucena rapisce un figlio del Conte di Luna. Proprio nel momento in cui si appresta a bruciarlo è sopraffatta da una visione di sua madre che le ordina di vendicarla. In preda al delirio, la donna getta per errore tra le fiamme il proprio figlio invece del figlio del conte, che rimane così in vita. Condannata a vivere con il rimorso di aver ucciso suo figlio e di non essere riuscita a vendicare sua madre, Azucena cresce il bambino (Manrico) come se fosse suo. La musica della sequenza di Bene proviene dall'incontro tra Azucena e il conte di Luna (atto III, scena IV) in cui, sollecitata dalle pressanti domande del nobile, la donna rivela di essere stata abbandonata dal suo unico figlio e di essere ora alla sua disperata ricerca. Questo il testo del libretto dell'opera:

Giorni poveri vivea,
Pur contenta del mio stato;
Sola speme un figlio avea...
Mi lasciò!...m'oblìa, l'ingrato!
Io deserta, vado errando
Di quel figlio ricercando,

Di quel figlio che al mio core

Pene orribili costò!...
Qual per esso provo amore
Madre in terra non provò.²⁷

In questa scena troviamo quindi un testo di Laforgue in cui un figlio invoca la presenza materna, mentre il libretto di Cammarano appare come complementare, presentando una madre che piange la perdita del figlio e questo appare quanto più significativo se si ricorda che Bene aveva a sua volta perduto un figlio, Alessandro scomparso all'età di soli quattro anni.²⁸

In una precedente versione televisiva dell'*Amleto* (1976), Bene sublimava il tema della vendetta facendo nuovamente ricorso alle musiche del *Trovatore* di Verdi. Questa ha inizio con le note che introducono l'aria "Di quella pira" dove Manrico, il figlio della zingara Azucena, dopo essere stato informato che la madre è stata catturata e sta per essere giustiziata, giura di salvarla o almeno di morire insieme a lei ("Madre infelice corro a salvarti o teco almeno corro a morir"). Se messa opportunamente in luce, la citazione musicale crea un'implicita aspettativa, che è invece tradita da Amleto che, mostrando di non voler affatto vendicare il padre e reclamare a sé il trono, canta invece alcuni versi di una canzone napoletana *Ninuccia – La rosa di Toledo* ("Io non cerco gran cosa, io non voglio nu regno, ma vurria chella rosa, solamente addurà").²⁹

Un uso così distintivo dell'elemento musicale si ritrova anche in una sequenza di *Claro* (1975) di Glauber Rocha, in cui compare Bene. In questa, sulle note del *Casta Diva* dalla *Norma* di Bellini, Bene canta alcune battute dall'*Attila* di Verdi, in particolare, dal duetto tra Ezio e Attila del primo atto ("Avrai tu l'universo / resti l'Italia a me.")³⁰

L'elemento musicale risulta centrale anche in una delle opere meno conosciute della produzione di Bene, il cortometraggio *Ventriloquo* andato perduto nel 1972.³¹ Grazie al ritrovamento di un'intervista inedita del 1970 realizzata da Noël Simsolo, un critico francese, che è stata registrata nella stanza in cui Bene stava lavorando al montaggio del cortometraggio, è stato possibile ricostruire alcuni frammenti di dialoghi e della musica dell'opera.³² Il titolo del film deriva dal nono capitolo di *Controcorrente* di Joris-Karl Huysmans ed in particolare dalla descrizione di una delle amanti di Des Esseintes – il protagonista –, una ventriloqua. Grazie alla sua particolare abilità, durante i rapporti con Des Esseintes, questi è attratto dalla sua capacità di dare vita ad oggetti inanimati. Per eccitarlo ulteriormente, la donna arriva persino a fingere che suo marito sia fuori dalla stanza, mentre bussa alla porta e la insulta nel tentativo di entrare con la forza. Grazie all'intervista di Simsolo si è scoperto che per il film Bene aveva utilizzato parti del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi. Nonostante l'intervista riproduca soltanto alcuni frammenti dell'opera, appare comunque evidente che queste siano state scelte per la coincidenza tra la scena in cui, al termine dell'opera, Gilda bussa alla porta di Sparafucile, e quella di *Controcorrente* dove, nel tentativo di eccitare Des Esseintes, la ventriloqua finge che fuori della stanza in cui si sta consumando il rapporto, il marito della donna bussi con forza alla porta per farsi aprire dalla moglie. Un frammento dell'intervista permette di confermare come nel cortometraggio vi fosse un'assoluta corrispondenza di questi due momenti. La scena del rapporto sessuale tra Des Esseintes e la ventriloqua è accompagnata infatti dalle note di *Rigoletto* (con Gilda che bussa alla porta di Sparafucile) a cui si somma

l'ulteriore suono di alcuni colpi ad una porta, ad opera, evidentemente, del marito della donna. In questo caso non soltanto la musica aggiunge un ulteriore livello di lettura ma è stato lo stesso elemento musicale a permettere di chiarire, a più di cinquant'anni di distanza, alcune scelte artistiche di un cortometraggio che è ormai disperso.

Per concludere, la musica nelle opere di Bene non mira a coinvolgere emotivamente lo spettatore; al contrario, attraverso una stratificazione di riferimenti letterari, artistici e sonori, essa conferisce un ulteriore grado di complessità alla dimensione visiva. La sequenza dell'uomo che corre sul lungomare in *Nostra Signora dei Turchi* dimostra in modo esemplare come Bene concepisse la sonorità dei suoi film: il rumore dei passi dell'uomo che corre crea un ritmo regolare, che scandisce la voce di Ruggero Ruggeri mentre legge *Il trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo il Magnifico sulla musica de *Le quattro stagioni* tratte dai *Vespri siciliani* di Giuseppe Verdi.³³

Sebbene l'indagine sulla dimensione musicale dell'opera di Bene richieda ulteriori e più sistematici approfondimenti, il presente articolo propone alcuni elementi di analisi volti a chiarire l'uso della musica nella sua opera, cercando così di far emergere aspetti forse tra i meno conosciuti della sua produzione artistica.

Note

¹ Carlo Alberto Petrucci (PhD, MBA) è un ricercatore attivo negli ambiti degli studi teatrali e cinematografici e del management culturale, con significative esperienze professionali maturate a livello internazionale nel settore del teatro d'opera. I suoi volumi più recenti includono *Carmelo Bene a Cannes* (2025), uscito nello stesso anno anche in edizione francese, e *Carmelo Bene: Una bibliografia* (2018), che ha ricevuto il Premio "Carmelo Bene" dalla Città di Campi Salentina. Ha tradotto in italiano scritti di Guillaume Apollinaire e dei fratelli Goncourt e curato la prima collana di libretti d'opera italiana in traduzione cinese.

² Alessandro Zuppardo è maestro del coro e direttore d'orchestra. È stato maestro del coro al Teatro Carlo Felice di Genova (1998), all'Oper Frankfurt (2003–08), al Teatro Verdi di Trieste (2010–11), all'Oper Leipzig (2011–17), all'Opéra National du Rhin – Strasbourg (2018–22), alla Státní Opera – Prag (2023–24). Ha collaborato inoltre con la Danish Royal Opera House – Copenhagen, Staatstheater Darmstadt, l'Opera di Montecarlo, l'Opera di Nizza, La Fenice di Venezia e l'Arena di Verona. Si è specializzato in repertorio liederistico come assistente di Dalton Baldwin all'Académie d'Été Musicale di Nizza e all'Accademia Marshall di Barcellona. Nel 2013 ha eseguito insieme al baritono Holger Falk l'incisione integrale delle melodie per voce maschile di Francis Poulenc per Dabringhaus & Grimm.

³ C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Bompiani, 2005 (1966), p. 13.

⁴ *Spettacolo-concerto Majakovskij*, Regia di C. Bene, Musiche di S. Bussotti. Protagonista solista C. Bene. Bologna, Teatro alla Ribalta, 1960.

⁵ *Il rosa e il nero*, di M.G. Lewis (versione teatrale n. 1 in «Il Monaco»). Regia di C. Bene. Scene di A. Braibanti e S. Vendittelli. Costumi di C. Bene. Musiche di S. Bussotti e V. Gelmetti. Fonici: P. Ketoff, E. Jezzi. Realizzatore tecnico: R. D'Angelo. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, S. Spadaccino, O. Ferrari, R. Rovere, R. Klein. Roma, Teatro delle Muse, 7 ottobre 1966.

⁶ Cfr. *infra*, pp. 3-4.

⁷ *Divina Commedia*, "Lectura Dantis" per voce solista. Musiche introduttive di S. Sciarrino. Voce solista: C. Bene. Flauto solista: D. Bellugi. Bologna, Torre degli Asinelli, 31 luglio 1981. A riguardo, cfr. A. Zuppardo, C. A. Petrucci, *La "Lectura Dantis" di Carmelo Bene a Bologna: intervista a Salvatore Sciarrino*, "Quaderni d'Italianistica", vol. 46, no. 2, 2025, pp. 231-240. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/47380>

⁸ *Manfred*, poema drammatico di Lord Byron. Versione italiana e riduzione di C. Bene. Musiche di R. Schumann. Regia di C. Bene. Protagonista C. Bene con la partecipazione di L. Mancinelli.

Orchestra e coro dell'Accademia di S. Cecilia diretta da P. Bellugi. Roma, Auditorium di Via della Conciliazione, 6 maggio 1979. Bellugi diresse poi anche una successiva versione dell'opera: *Manfred*, di Byron-Schumann, versione per concerto in forma d'oratorio. Regia e realizzazione video: C. Bene. Assistente alla regia: M. Fogliatti. Fotografia: G. Abballe. Montaggio: F. Biccari. Elaborazione elettronica per il colore: M. Taruffi. Direttore di scena: M. Contini. Tecnico video: M. Agrestini, S. Di Paolis. Tecnico audio: A. Bianchi. Voce recitante C. Bene. Altri interpreti L. Mancinelli (Astarte), A. Tammaro, S. Mukhametova, D. Di Domenico, F. Tasin, B. Ferracchiato, A. Picciau, A. Santi. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna. Direttore P. Bellugi. Direttore del coro L. Magiera. Produzione Rai, 1979 [trasmesso su Rai Due il 12.09.1983]. Per la collaborazione tra Bene e Bellugi, cfr. P. Bellugi, *Vorrei udire ancora quella voce*, in G. Costa (a cura di), *A CB*, Editoria & Spettacolo, Roma 2003, p. 81; P. Bellugi, "O Diotima": una storia personale. Da Carmelo Bene a Carlo Prospero, in "Antologia Viesseux", nn. 37-39, gennaio-dicembre 2007, pp. 307-309.

⁹ *Manfred*, poema drammatico di Lord Byron. Versione italiana e riduzione di C. Bene. Musiche di scena di R. Schumann. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direttore Donato Renzetti, 1 ottobre 1980. Per la collaborazione con Renzetti, cfr. A. Zuppardo, C. A. Petruzzì, *Il Manfred di Carmelo Bene al Teatro alla Scala: Intervista a Donato Renzetti*, in "Italica", vol. 102, no. 2, 2025, pp. 225-232. <https://doi.org/10.5406/23256672.102.2.05>

¹⁰ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 351.

¹¹ *Hyperion*, di B. Maderna, suite dall'opera (da F. Hölderlin) per flauto, oboe, voce recitante, coro e orchestra. Traduzione italiana, adattamento, di C. Bene. Orchestra e coro dell'Accademia di S. Cecilia diretta da M. Panni. Solisti: A. Persichilli (flauto), A. Lippi (oboe). Voce solista: C. Bene. Roma, Auditorium di Via della Conciliazione, 23 novembre 1980.

¹² *Egmont* (un ritratto di Goethe). Versione italiana ed elaborazione per concerto di C. Bene. Musiche di L. van Beethoven. Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia diretta da G. Albrecht. Voce solista: C. Bene. Roma, Accademia di S. Cecilia, Piazza del Campidoglio, 30 giugno 1983.

¹³ *...Mi presero gli occhi...*, da F. Hölderlin e G. Leopardi. Musiche di G. Giani Luporini. Voce solista: C. Bene. Torino, Teatro Colosseo, 3 novembre 1983.

¹⁴ *L'Adelchi* di A. Manzoni in forma di concerto. Regia di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Orchestra e coro della RAI di Milano; direttore E. Collina. Percussioni-live: A. Striano. Interpreti: C. Bene, A. Perino. Milano, Teatro Lirico, 23 febbraio, 1984.

¹⁵ *Spettacolo-concerto Majakovskij* (Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak). Regia di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Percussioni-live: A. Striano. Protagonista solista: C. Bene. XXXV Sagra musicale umbra, Perugia, Teatro Morlacchi, 21 settembre 1980.

¹⁶ *Pinocchio* (Storia di un burattino): due tempi di Carmelo Bene da Collodi. Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di scena di G. Giani Luporini. Strumentazione fonica: S. Maenza. Maschere di G. Gianese. Direttore di scena: M. Contini. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli con la partecipazione dei fratelli Maschera. Pisa, Teatro Verdi, 5 dicembre 1981.

¹⁷ *Voce dei Canti – Giacomo Leopardi* (spettacolo in forma di concerto). Musiche di G. Giani Luporini. Pianoforte live: S. Bergamasco. Voce solista: C. Bene. Roma, Teatro Olimpico, 5 giugno 1997.

¹⁸ *Gabriele d'Annunzio – Concerto d'autore* (Poesia da «La figlia di Jorio»), da G. d'Annunzio. Riduzione di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Scene di T. Fario. Costumi di L. Viglietti. Voce solista: C. Bene. Roma, Teatro dell'Angelo, 26 ottobre 1999.

¹⁹ G. Giani Luporini, *Carmelo Bene: una voce polifonica*, in R. Maenza (a cura di), *Il sommo Bene*, Calimera, Kurumuny, 2019, p. 151.

²⁰ *Carmelo Bene Musica e Teatro: Intervista con Gaetano Giani Luporini*, 1 marzo 2019, disponibile al seguente indirizzo: <https://www.spreker.com/episode/carmelo-bene-musica-e-teatro-intervista-a-gaetano-giani-luporini--16877485>, ultimo accesso 15 luglio 2026.

²¹ Questo aspetto è stato notato anche da Salvatore Sciarrino. Cfr. A. Zuppardo, C. A. Petruzzì, *La "Lectura Dantis" di Carmelo Bene a Bologna: intervista a Salvatore Sciarrino*, cit., p. 237.

²² N. Simsolo, *Entretien avec Carmelo Bene*, in "La Revue du Cinéma", Paris, n. 235, janvier 1970, pp. 99-104, ora in C. Bene, *Contro il cinema*, Roma, minimum fax, 2011, pp. 61-62.

²³ J. Narboni, *Carmelo Bene: Nostra Signora dei Turchi*, in "Cahiers du cinéma", Paris, n. 206, novembre 1968, pp. 25-26, ora in C. Bene, *Contro il cinema*, cit., p. 27. Bene non era estraneo dal fornire in informazioni volutamente fuorvianti in relazione alla sua vita e delle sue opere. A riguardo cfr. C.A. Petruzzì, *Biografia e biografismo in Carmelo Bene*, in ID., *Carmelo Bene: un recupero della memoria scritta e orale*, Tesi dottorale discussa alla University of Reading nel

marzo 2024, pp. 95-109, disponibile al seguente indirizzo: <https://centaur.reading.ac.uk/120142/>, ultimo accesso 3 agosto 2026.

²⁴ L'assenza di un elemento tradizionalmente centrale nelle varie riscritture di Bene ritorna anche in altre opere della sua produzione. Nella versione a stampa di *Lorenzaccio* (1986), l'episodio intorno a cui è costruita l'opera, ovvero l'omicidio del Duca Alessandro da parte di Lorenzo, è ridotto a sole due battute da cui è significativamente rimossa ogni descrizione dell'assassinio che è invece espressa tramite i puntini di sospensione (C. Bene, *Lorenzaccio*: versione italiana e riduzione da A. de Musset, in ID., *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1304). Discutendo questo aspetto di *Lorenzaccio*, Nicola Savarese ha affermato che "Il teatro sta nell'intervallo!" (*Bene in cucina*: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene, Bari, Edizioni di Pagina, 2019, p. 117). A riguardo dell'opera teatrale, cfr. C. A. Petrucci, "Lorenzaccio" di Carmelo Bene: *Dalle fonti alla messinscena*, in "Mimesis Journal, 9(1), 2020.

²⁵ A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, Edizioni ETS, 2004, p. 69.

²⁶ J. Laforgue *Œuvres Complètes*, Lausanne, Age D'homme, 1986 (Son giallo e triste, ahimè! / Lei rosa, bella e gaia! / Il mio cuor fa toc-toc, / è mamma che mi chiama! // Perfidi, tutti quanti. / Tranne il cuor dei tramonti, / tra-la-là! / e mamma, / e voglio andar là in fondo / a far con lei la nanna... / Il mio cuor fa toc, toc, toc... / Di', tu mi chiami, Mamma? (J. Laforgue, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 35). La sequenza, nell'opera di Bene è disponibile al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=3jYKqNHxZ5c> (45:18), ultimo accesso 3 agosto 2026.

²⁷ L. Baldacci (a cura di), *Tutti I Libretti Di Verdi*, Milano, Garzanti, 2000, p. 284.

²⁸ Cfr. C. A. Petrucci, "...di quel figlio ricercando." *Intertestualità e motivi autobiografici nell'opera di Carmelo Bene*, in "La Fusta", 2014, Rutgers University (USA), vol. 22, disponibile al seguente indirizzo: <https://italian.rutgers.edu/images/PDFs/9-Petrucci-Fusta2014.pdf>, ultimo accesso 3 agosto 2026.

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=9UCbeuLRBd4>, ultimo accesso 3 agosto 2026.

³⁰ L'estratto è disponibile al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=EXOsTM8aHzQ>, ultimo accesso 3 agosto 2026.

³¹ Su *Ventriloquio*, cfr. C. A. Petrucci, *Carmelo Bene a Cannes* (1969-1973), Milano, Mimesis, 2025, pp. 79-90.

³² Cfr. N. Simsola, *Intervista inedita a Carmelo Bene*, in C. A. Petrucci, *Carmelo Bene: un recupero della memoria scritta e orale*, cit., pp. 205-223, disponibile al seguente indirizzo: <https://centaur.reading.ac.uk/120142/>, ultimo accesso 3 agosto 2026.

³³ Noel Simsola ha stabilito un parallelo tra le colonne sonore dei film di Bene e quelli di Sergio Leone. Cfr. C. A. Petrucci, *Carmelo Bene: un recupero della memoria scritta e orale*, cit., p. 69.

Bibliografia

L. Baldacci (a cura di), *Tutti i libretti di Verdi*, Milano, Garzanti, 2000.

P. Bellugi, *Vorrei udire ancora quella voce*, in G. Costa (a cura di), *A CB*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003.

P. Bellugi, "O Diotima": *una storia personale. Da Carmelo Bene a Carlo Prospero*, in "Antologia Viesseux", nn. 37-39, gennaio-dicembre 2007.

Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene, Bari, Edizioni di Pagina, 2019.

C. Bene, *Contro il cinema*, Roma, minimum fax, 2011.

C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Bompiani, 2005 (1966).

C. Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995.

-
- C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998.
- J. Laforgue *Œuvres Complètes*, Lausanne, Age D'homme, 1986.
- R. Maenza (a cura di), *Il sommo Bene*, Calimera, Kurumuny, 2019.
- A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.
- C. A. Petrucci, *Carmelo Bene a Cannes (1969-1973)*, Milano, Mimesis, 2025.
- C. A. Petrucci, *Carmelo Bene: un recupero della memoria scritta e orale*, Tesi dottorale discussa presso la University of Reading, 2024, pp. 205-223, disponibile al seguente indirizzo: <https://centaur.reading.ac.uk/120142/>, ultimo accesso 3 agosto 2026.
- C. A. Petrucci, "...di quel figlio ricercando." *Intertestualità e motivi autobiografici nell'opera di Carmelo Bene*, in "La Fusta", 2014, Rutgers University (USA), vol. 22, disponibile al seguente indirizzo: <https://italian.rutgers.edu/images/PDFs/9-Petrucci-Fusta2014.pdf>, ultimo accesso 3 agosto 2026.
- C. A. Petrucci, "Lorenzaccio" di Carmelo Bene: *Dalle fonti alla messinscena*, in "Mimesis Journal", vol. 9, no. 1, 2020, pp. 79-104. <https://doi.org/10.4000/mimesis.1917>
- A. Zuppardo, C. A. Petrucci, *Il Manfred di Carmelo Bene al Teatro alla Scala: Intervista a Donato Renzetti*, in "Italica", vol. 102, no. 2, 2025, pp. 225-232. <https://doi.org/10.5406/23256672.102.2.05>
- A. Zuppardo, C. A. Petrucci, *La "Lectura Dantis" di Carmelo Bene a Bologna: intervista a Salvatore Sciarrino*, "Quaderni d'Italianistica", vol. 46, no. 2, 2025, pp. 231-240. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/47380>