

Dante y Fellini: El sonido de la ciudad infernal

Chiara CAPPUCCIO

Universidad Complutense de Madrid
chiaracappuccio@hotmail.com

RESUMEN

En este artículo se propone el análisis de algunos elementos sonoros que configuran el paisaje acústico de la dantiana *Città di Dite*. Con esta definición urbana el autor de la *Commedia* indica el espacio infernal y, bajo esta metáfora ciudadana, empieza la representación de los espacios y de los personajes que animan la obra. La oscuridad antológica propia del lugar demanda, no obstante, la presencia constante de la descripción acústica para la representación de los acontecimientos que se producen a lo largo de la narración; el proceso de *infernalizzazione* de la ciudad de Lucifer pasa principalmente a través del registro acústico. Las percepciones sonoras, infra-musicales, constituyen, entonces, un importante canal de transmisión de los eventos. Este instrumento narrativo viene ampliamente aprovechado, en tiempos más recientes, en la producción cinematográfica. En conclusión, se propone, a este propósito, una relación entre la técnica de la descripción sonora dantiana y la felliniana representada en la película *Le tentazioni del dottor Antonio*, uno de los cuatro episodios que forman la obra colectiva *Boccaccio 70*.

Palabras clave: Dante, ciudad, *Inferno*, paisajes sonoros, Fellini.

ABSTRACT

In this contribution we propose the analysis of some auditorial elements that configure the acoustic landscape of the *Città di Dite* by Dante. With such an expression, the author of the *Commedia* defines hell and under the "urban" metaphore he starts the representation of spaces and characters that compose the work. The ontological darkness of the site calls for a constant presence of acoustic descriptions for the representation of the events: The process of becoming hell of Lucifer's city undergoes mainly an acoustic registry. The acoustic perceptions, infra-musical, constitute, an important transmission channel of the events. Such a narrative instrument is intensively exploited, in much older times than in the Cinema. We propose a relationship between the technique of Dante's acoustic narrative and that of Fellini, considered in *Le tentazioni del dottor Antonio*, one of the four episodes that constitute the collective film *Boccaccio 70*.

Keywords: Dante, city, *Inferno*, acoustic soundscape, Fellini.

Paisajes musicales de la ciudad infernal

En el canto VIII del *Inferno* Dante describe la entrada del protagonista del poema en la *Città di Dite* ("la città c'ha nome Dite", *Inf.* VIII, v. 68), definición que indica el espacio contenido entre el sexto y el noveno *girone* del reino de Lucifer. Con esta delimitación urbana el autor circunscribe casi todo el cono infernal dentro de una estructura organizada en forma de ciudad, de la que se quedan fuera sólo los círculos más altos del infierno.

El primero de los dominios del más allá visitados por Dante-personaje está concebido como una configuración con forma de embudo cuya parte superior, más amplia, se dirige hacia la superficie del planeta (en cuyo centro se encuentra Jerusalén) y la más baja y restringida al centro de la tierra, donde se encuentra Lucifer –puesto en una cruz en posición contraria respecto al lugar de la crucifixión bíblica– desde el momento de la caída del cielo seguida por la insurrección de los ángeles rebeldes.

En la parte alta del *Inferno* se castigan los pecados de incontinencia (lujuria, gula, avaricia, etc.) aristotélicamente considerados como menos graves respecto a los que están contenidos en la parte baja, caracterizados por una perversión del uso de la razón al servicio del cumplimiento del mal.

Dejando fuera las culpas relacionadas con la esfera de los sentidos, todas las otras, desde la herejía al fraude, están circunscritas dentro de un espacio que el autor nos presenta como la ciudad de Lucifer, donde impera Dite, nombre de la divinidad romana de los ínferos, el equivalente del *Ade* de la mitología griega.

*Lo buon maestro disse: "Omai, figliuolo,
s'appressa la città c'ha nome Dite,
coi gravi cittadin, col grande stuolo".
E io: "Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite
fossero". Ed ei mi disse: "Il foco eterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno".
Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse
che vallan quella terra sconsolata:
le mura mi parean che ferro fosse. (Inf. VIII, vv. 67-78)*

Este lugar se presenta al lector como una ciudad medieval fortificada: circundada por murallas, defendida por una fosa y controlada gracias a la presencia de altas torres. La ambientación está armónicamente orquestada sobre tonalidades oscuras, cavernosas y misteriosas.

La ciudad está rodeada por un pantano creado por el río *Stige* (uno de los cuatro ríos infernales) que exhala una sensación de muerte, y todo está en una niebla densa que dificulta constantemente la percepción visiva del protagonista.

*Attento si fermò com' uom ch'ascolta;
ché l'occhio nol potea menare a lunga
per l'aere nero e per la nebbia folta. (Inf. IX, vv. 4-6)
Questa palude che 'l gran puzzo spira
cigne dintorno la città dolente,
u' non potemo intrare omai sanz' ira. (Inf. IX, vv. 30-33)*

Dante describe las torres como si fuesen parecidas a iglesias mahometanas (en el terceto *Dite* rima con *Meschite*) y las murallas parecen forjadas con hierro y fuego.

Esta ciudad también cuenta con un ejército alineado en su defensa, y en el canto se produce un combate entre los diablos que forman el ejército y *Messo*, ejemplificado con las imágenes de las batallas medievales *extra moenia*.

En los cantos siguientes el autor se refiere, en determinadas ocasiones, al infierno como ciudad, siempre determinando el término a través del uso de una esfera semántico-atributiva que evoca figuraciones siniestras: "O Tosco che per la città del foco" (*Inf. X, v. 22*); "perché non dentro da la città roggia" (*Inf. XI, v. 73*).

Es en el canto VIII, como ya se decía, donde la descripción entera de la entrada en la *Città di Dite* ofrece al lector la imagen del nuevo lugar en una forma urbana.

La metáfora del Infierno como ciudad empieza, de esta forma, antes de la entrada en la ciudad de *Dite* propiamente dicha. En el *exordium* del poema, ya en el tercer canto que describe –después de los primeros dos de carácter *incipitario* ambientados en la proemial y abstracta *selva oscura*– la entrada en el Infierno propiamente dicho, Dante describe materialmente el momento de atravesar la puerta del *Inferno*. Puerta que, así como las puertas reales de las ciudades medievales, lleva en su parte superior un epígrafe métrico de admonición a los visitantes que entran: se trata de los célebres versos que empiezan con la famosa triple anáfora y concluyen con uno de los endecasílabos más conocidos del poema:

*"Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.*

Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate". (Inf. III, vv. 1-9)

Todo el *Inferno* es, por extensión, la "città dolente", sintagma ya utilizado por el autor en la *Vita Nuova* para definir *Firenze* después de la muerte de Beatriz (VN XL 96)¹.

El reino del mal se configura, entonces, a nivel intertextual, como la ciudad ídolo polémico del poeta de la *Commedia*. Gracias a la tesitura de una red de memorias léxicas, la *città di Dite* se confunde y se identifica con la misma *Firenze* que después de la muerte de la *gentilísima* se ha transformado en el infierno personal del protagonista.

La intensa relación que Dante instaura entre la imagen del dominio del pecado y la de una ciudad, y precisamente de su ciudad nativa, se refuerza en el IX del *Paradiso* –uno de los cantos más terrenos y polémicos de la tercera *cantica*– donde se define *Firenze* como ciudad de Lucifer, *città di Dite*.

*La tua città, che di colui è pianta
che pria volse le spalle al suo fattore
e di cui è la 'nvidia tanto pianta,
produce e spande il maladetto fiore
c'ha disviato le pecore e li agni,
però che fatto ha lupo del pastore. (Par. IX, vv. 127-132)*

La creación de un arco narrativo que enmarca la relación entre la idea de la ciudad, *Firenze*, y la del territorio del *maligno* –idea que desde la obra juvenil del autor llega hasta el *Paradiso*, atravesando la escritura del *Inferno*– se puede, entonces, individuar gracias a la puesta en evidencia de una serie de referencias textuales explícitas.

En su tratado teórico-filosófico, el *Convivio*, Dante utiliza el término "città" considerándolo siempre desde el punto de vista social más que geográfico, como convivencia de personas que se juntan para formar un organismo político bien individuado (Cv. IV, IV, 2-4; II, VI, 8). Más que una aglomeración urbana, el término indica sus habitantes y la forma de gobierno que regula las relaciones sociales y económicas entre ellos. En distintas ocasiones el autor usa la palabra en cuestión como sinónimo de gobierno. Si la ciudad representa un concepto político-social, el infierno es la *città di Dite* porque es el territorio sobre el que se extiende el imperio de Lucifer, donde mandan sus leyes y sus castigos. Invirtiendo la perspectiva hermenéutica, el *Paradiso* será *civitas Dei*, la verdadera ciudad.

En los tres ejemplos puestos a continuación se puede notar cómo desde el canto I del *Inferno*, recorriendo las distintas etapas del camino de purgación, el autor identifica el fin del viaje del protagonista del poema gracias a la diferente articulación de la misma metáfora urbana utilizada para describir el infierno. En estos casos es otra vez el uso de la esfera atributiva la que va a orientar en sentido especular la perspectiva hermenéutica.

*ché quello imperador che là sù regna,
perch' i' fu' ribellante a la sua legge,
non vuol che 'n sua città per me si vegna.
In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio: (Inf. I, vv. 124-128)
"O frate mio, ciascuna è cittadina
d'una vera città; ma tu vuo' dire
che vivesse in Italia peregrina". (Purg. XIII, vv. 94-96)
Onde convenne legge per fren porre;
convenne rege aver, che discernesse
de la vera cittade almen la torre. (Purg. XVI, vv. 94-96)*

Infierno y paraíso vienen a ser definidos gracias al uso intertextual de la misma terminología relacionada con la idea de la ciudad, diferenciada por el recurso a dos esferas semánticas contrarias relativas a la calificación de los dos reinos; el *Inferno* será

¹ "Per lo suo mezzo la città dolente" (VN LX 9).

agostinianamente considerado como la *civitas* terrenal y el *Paradiso* como la *civitas Dei*. Sólo en este segundo caso se dan las condiciones políticas para la creación de una ciudad, de un organismo político donde el concepto de colectividad sea superior al de la simple individualidad. El paraíso representa la *vera città* así como el infierno es la *città dolente*, tan ingobernable y violenta como Firenze².

Con respecto a otros lugares del más allá visitados por el protagonista de la obra, la ciudad de *Dite* se caracteriza como el reino de la singularidad heroica y trágica inmortalizada en los inolvidables personajes que animan la escena narrativa infernal. El paraíso, al contrario, es la *cantica* de la colectividad, el espacio en el que la acción se desarrolla siempre de forma circular y coral; el movimiento de las almas, sus cantos, a veces hasta la expresión verbal configuran la completa realización narrativa del ideal ecuménico. En la *civitas* terrenal el individualismo (declinado en las tres disposiciones pecaminosas encarnadas en las tres fieras que impiden al protagonista el camino directo hacia el monte iluminado por el sol) contrasta con el desarrollo de una *vera città*, donde el principio del bien común sea superior a las inclinaciones personales. *Firenze* se transforma en la gran protagonista de la primera parte de la *Commedia*; invectivas, profecías, revocaciones de acontecimientos y personajes políticos pautan el recorrido narrativo del *Infierno*.

El viaje al infierno –lugar que se presenta al protagonista como ciudad cerrada por una muralla que parece de hierro, fortificada con altas torres rojas a la vista, rodeada por la *palude stigia* y defendida por un ejército de diablos– se caracteriza por un elemento que condiciona profundamente el desarrollo de la trama: se trata de un lugar absolutamente oscuro que orienta constantemente las percepciones de Dante-personaje hacia la esfera auditiva

La presencia del fuego constituye el único elemento que puede garantizar al *Viator* una percepción viva, aunque parcial, del nuevo paisaje urbano, y el narrador recurre a todos los matices de rojo posibles para lograr describir la entrada en este lugar y su organización interna. La *città dolente* es siempre la ciudad del fuego o ciudad roja.

Para describir la ciudad infernal y sus distintos y siempre nuevos escenarios urbanos, además de la presencia de articuladas expresiones cromáticas organizadas alrededor del uso de los rojos, el autor posee otro instrumento expresivo: la representación acústica de los acontecimientos.

Las instancias descriptivas se sirven del lenguaje sonoro como medio de narración visual de los distintos paisajes infernales –y, en el *Purgatorio*, de las circunstancias relativas a la expiación de las penas– en base al principio retórico de la sinestesia que regula la representación de la primera y de la última *cantica*.

Con las descripciones de las voces de la ciudad el autor traduce en un lenguaje otro, las intencionalidades semánticas y narrativas del texto, desde las *soavi voci* del Limbo a las *note di cicogna* del *Cocito*.

En un lugar eternamente oscuro, en el reino de las tinieblas al oído le toca un papel perceptivo y descriptivo fundamental: el primer e intuitivo conocimiento de los hechos se basa en percepciones acústicas, sobre la recepción de registros disarmónicos que llenan y caracterizan los distintos círculos infernales.

² Sobre los motivos históricamente intrínsecos que han determinado el carácter violento de los eventos políticos florentinos Dante proporciona explicaciones en diferentes lugares del poema. Entre los más célebres se puede recordar la invectiva en *Inf.* XV vv. 61-66.

Puede resultar útil, para reforzar la idea política dantiana de la ciudad como forma de convivencia cívica en que la condición indispensable para la creación de un equilibrio social sea la derrota de la avidez como principio egoísta de acumulación de bienes, el brillante artículo de Fenzi en el II volumen de la *Biblioteca di Tenzone*, la revista de la *Asociación Complutense de Dantología*. En el análisis de la canción doctrinal *Doglia mi reca*, el autor propone una brillante comparación entre el concepto dantiano de la *cupidigia, radix omnium malorum* de la *Commedia* y la idea marxiana de la acumulación del capital.

La superioridad de la búsqueda del interés individual sobre el público condiciona de modo irreparable, tanto en una perspectiva marxiana como dantiana, la fundación y el desarrollo de los principios de convivencia humana (Fenzi 2008).

En primer lugar, las voces de los personajes: condenados y carceleros confunden sus emisiones sonoras desarticuladas, disonantes, distorsionadas en una tempestad sonora que constituye la primera fuente de información disponible por los sentidos *smarriti* del protagonista.

Luego, las voces de sus cuerpos: las resonancias vocales están acompañadas y, poco a poco, sustituidas, por ruidos orgánicos; el uso de un lenguaje amusical de tipo corporal dibuja figuras degradadas en sus manifestaciones comunicativas primarias, de miembros infectos, putrefactos, cuyas exhalaciones acústico-olfativas hacen cada vez más insoportable al protagonista la bajada cognitiva en la parte baja de la ciudad de *Dite*.

Las voces de los personajes se expresan en una serie de lamentos, gritos inhumanos y estruendos productos desde el llanto eterno, todas expresiones sonoras de la desesperación. A los cuerpos deformados y privados del principio de la equilibrada proporción entre las partes les corresponde la expresión de sonoridad que reverbera un principio de degradación física y moral.

Los sonidos del infierno no vienen representados como un conjunto indiferenciado de expresiones ruidosas, ni se presentan como todos iguales y genéricamente molestos al oído sino que describen la geografía humana y ética del lugar. Los condenados no están predisuestos a la determinación de un acto creativo, sus voces no pueden representar el dolor eterno en forma de lenguaje musical elaborado a través de un sistema numérico de proporciones sonoras. Se trata de expresiones de bocas y cuerpos deformados por el cumplimiento del mal, "grido di metafisica disperazione" (Schurr 1994: 122).

La música, en la Edad Media, participaba de las cuatro disciplinas del *Quadrivium*, como ciencia numérica aplicada a los sonidos. Sin este principio matemático, el concepto de producción musical dado por las relaciones acústicas resultaría imposible. Este principio de proporcionalidad, sobre el que se fundamenta *l'ars musica*, está excluido del reino de la deformidad humana y sonora.

Faltan, en el *Inferno*, las posibilidades antológicas que permiten la conversión de la producción acústica en sistema musical (en cambio, el *Purgatorio*, se rige por la presencia de una auténtica puesta en escena litúrgico-musical y el *Paradiso* se define a través de la compleja red de imágenes coréutico-musicales).

La imposibilidad de transformación del elemento genéricamente sonoro en musical, característico de la primera *cantica*, además de traducir la monstruosidad humana en la constante presencia de sonidos desarticulados e incoherentes significa también, siempre gracias al uso del lenguaje sonoro, un elemento esencial del primer reino: la falta de gracia divina se traduce en ausencia de un orden que regula la realidad y de una organización cronológica que pauta el fluir de los eventos (Iannucci 1989: 95).

Un mundo no regulado por un principio racional de tipo matemático, considerado como serie de acontecimientos gobernados por un orden racional de repeticiones internas y ordenados en base a leyes cuantificables, es un mundo donde está necesariamente ausente el concepto de música, que, considerada en toda la Edad Media como ciencia perfecta de las proporciones y de las relaciones, se funda justamente sobre este planteamiento teórico.

En el *Inferno* no se produce nunca música, puesto que en este lugar están programáticamente excluidas las posibilidades teóricas de organización del discurso musical; por otro lado, el autor experimenta el uso múltiple de cada tipo de ruido, estruendo y producción idiófona que Saguineti definió como elementos "inframusicali, antimusicali, extra-musicali" (Sanguineti 1986: 209).

La representación amusical del *Inferno* se sirve de las voces de los *dannati* y de las figuras monstruosas puestas a controlar las distintas zonas de la *città dolente*. Se sirve, además, de las voces de sus cuerpos, orgánicas, y de las voces de la naturaleza del lugar (como el sonido producido por la cascada del *Flegetonte* –río que separa la parte alta de la ciudad de su parte baja– o el sonido producido por la selva de los suicidas, donde las voces naturales y humanas se compenetrán hasta generar una confusión receptiva).

La organización de estas manifestaciones sonoras está sujeta a un principio compositivo organizado alrededor de una profunda bipartición. La parte alta de la ciudad resuena de ruidos atronadores caracterizados por la fuerza del volumen y por la potencia del impacto sonoro. La parte baja, en cambio, –que corresponde a la macrozona donde se castigan los

pecados más graves, donde la figura humana está profundamente transformada por la aspereza de las condiciones del lugar– se diferencia por el uso de registros más oscuros, dotados de una menor posibilidad de resonancia, orgánicos y “matéricos”.

El volumen se reduce, disminuye la potencia del ensordecedor, hasta la inquietante cristalización del silencio de la *ghiaccia* del *Cocito*.

Las disonancias estridentes y rimbombantes producidas por los condenados se debilitan considerablemente en la parte baja del *Inferno*, hasta la congelación sonora del *Cocito*. Lucifer no parece producir sonidos en su inhumano y mecanizado acto de canibalismo y Bruto “non fa motto”: el silencio domina la parte más baja de la ciudad de *Dite* (así como, especularmente, invade la zona *empírea* de la ciudad de Dios).

El viaje al *Inferno* del protagonista (como el entero viaje al más allá) empieza y acaba en silencio; en su desarrollo se declina el discurso amusical de la primera *cantica* en base a una estrategia compositiva que regula la disposición de los fenómenos sonoros en función connotativa de la narración. Las frecuentes incursiones acústicas contribuyen a la realización narrativa de las distintas escenas dramáticas, aportando cada vez significados más precisos que indican la existencia, dentro del texto, de un canal de comunicación alternativo con respecto al de la descripción visual o de la interpretación alegórica.

La parte alta de la *città dolente* se organiza en un articulado *clímax* acústico, un *crescendo* que de los suspiros del *antinferno* llega al ensordecedor estruendo producido por la cascada del *Flegetonte*. La parte baja, al contrario, se organiza alrededor de un principio de anticlímax, un *decrescendo* de intensidad y de volúmenes sonoros, desde el punto máximo representado por el ruido de la cascada de sangre que separa las dos zonas hasta el silencio del *Cocito*.

Cada lugar de la ciudad infernal está dotado de sonoridades propias que describen la organización del espacio, las características de los personajes que allí moran y las imputaciones éticas de la *fábula*. La composición del *soundscape* del *Inferno* se distingue por la presencia de una intencionalidad compositiva que no permite reducirlo a elemento de decoración de un recorrido narrativo entre eventos y paisajes humanos y morales, sino que lo transforma en parámetro estructural del *racconto*, como uno de los lenguajes presentes en una obra a la que *ha posto mano cielo e terra*. El sonido de la ciudad infernal es, entonces, explicativo de sus articulaciones internas, de la diversidad de los lugares, de los paisajes y de los habitantes.

La música está ausente en la ciudad de *Dite*, aunque, dentro de este lugar, gobierna el poder violento y negativo del sonido³. En la parte alta las voces de los habitantes de la ciudad se organizan en un poderoso *crescendo* que va desde el silencio de la selva oscura hasta el estruendo del *Flegetonte*. En la parte baja, los sonidos se convierten, cada vez más, en materiales, corporales, animales, hasta la obscena representación de la *musica diaboli*, donde el cuerpo se transforma en instrumento *infra-musical* (Sarolli 1971: 373).

Las diferencias de registro y calidad sonora que distinguen la parte alta de la parte baja de la ciudad infernal están relacionadas con la jerarquía medieval que regula la correspondencia entre los diferentes tipos de relación sonora. La música vocal, que acompaña la palabra, es superior a la instrumental, autónoma con respecto a la transmisión del significado de un texto, sea sacro o profano. Esta última se consideraba únicamente como el fruto de una *tecné* y sólo la primera era sentida como una praxis relacionada con las disciplinas de la expresión del pensamiento (Lannutti 2000: 2)⁴.

³ Sobre el poder del sonido y de la ejecución musical, sea positivo y edificante o negativo y violento, *vid.* Picchi (1967) y Cappuccio (2005).

⁴ Siguiendo el pensamiento clásico, Boecio considera el arte de los sonidos como la manifestación “dell’armonia dei ritmi creati e le proporzioni, divenute così sensibili, dei numeri” (Zumthor 1990: 227).

La producción sonora se divide en tres categorías que responden a órdenes jerárquicos distintos. El nivel musical más material está relacionado con la producción *artificiales* del sonido y está catalogado bajo el nombre de música *instrumentalis*, donde se encuentra también la categoría de la música vocal. El segundo nivel, la música *humana*, representa un principio más lejano de la moderna sensibilidad teórico-musical, no tratándose de un concepto técnico-musical sino filosófico; la música *humana*, es el fruto de la organización sonora interna al organismo humano, producida

Siguiendo esta clasificación, en auge hasta el Renacimiento, la música instrumental se consideraba como una expresión inferior del pensamiento musical, relacionada con registros tradicionales y de la improvisación. La dialéctica sonora infernal resuelve el paradigma musicológico medieval dentro de la estructura geográfica y moral del primer reino.

La parte alta de la ciudad del mal está representada a nivel acústico por la presencia de emisiones vocales mientras que en la parte baja, las voces corporales, instrumentales, tendrán gradualmente mayor importancia, hasta la representación de la negación de la posibilidad expresiva de los personajes.

La configuración sonora de los lugares, el *soundscape* de la representación infernal, no está, entonces, organizado por un principio de adhesión superficial a la estética de los géneros musicales propia de la Edad Media, sino que refleja las instancias ideológicas y las propiedades comunicativas de tal organización. La descripción sonora se transforma en el primer medio que el autor tiene a su disposición para la descripción de los siempre distintos escenarios dramáticos propuestos al lector.

La inframúsica del lugar se articula en una vasta escala de "alte strida", "parole maledette", "fracasso pien di spavento" y "duri lamenti" que en la parte alta de la *città dolente* resuenan con fuerza, como ya se ha especificado, dentro de los amplios círculos que por la extensión de su diámetro garantizan la fuerza del reverbero y el impacto. La parte baja de la ciudad en forma de embudo está constituida por círculos cada vez más estrechos, donde las expresiones sonoras se propagan de forma más angustiosa, siniestra y misteriosa.

El paisaje sonoro resulta determinado por el paisaje urbano: la geografía de los lugares condiciona la percepción sonora, la forma de conocimiento primario a disposición del protagonista. A su vez, la expresión sonora, traduce las calidades éticas de los distintos paisajes que el protagonista ha recorrido. La ciudad infernal no se articula, entonces, solamente en lugares distintos sino también en paisajes sonoros diferentes entre ellos y funcionales para el desarrollo del discurso narrativo y retórico.

Unos ejemplos

Entramos en el análisis de unos pasajes del texto dantiano para examinar la construcción de una estrategia que conduce la disposición de los fenómenos sonoros. El primer y el tercer canto, lugares incipientes del texto, definen de inmediato el *Inferno* como espacio sonoro donde se producirá una amplia gama de expresiones acústicas aptas para manifestar al protagonista la condición de desesperación, miseria y degradación de los habitantes de la *città dolente*.

Dante personaje escuchará constantemente esta producción fónica a lo largo de su exploración ultramundana y ésta constituirá, antes que la percepción visual, una forma privilegiada de conocimiento de la geografía humana del lugar.

*Ond' io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco eterno;
ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,*

por la armonía entre las partes que constituyen el cuerpo humano y por la relación entre ellas y el alma. El tercer nivel, la música *mundana*, representa el momento más abstracto de la división boeciana: es el sonido producido por las leyes armónicas que rigen la estructura física y metafísica del universo. Aparte la música *instrumentalis*, la única sensorialmente experimentable por el individuo, la música *humana* y la *mundana* constituyen una visión musical intelectual en la que representan la una el reflejo de la otra, la primera respecto a la estructura del microcosmo humano formado por la unión de facultades espirituales y materiales, mientras que la segunda vuelve a proponer el mismo paradigma pero aplicado a las estructuras cosmológicas.

Además, sobre la polémica provocada por la presencia de la polifonía dentro de la reflexión literaria *vid.* Cappuccio (2008: 32-47).

*ch'a la seconda morte ciascun grida;
e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti. (Inf. I vv. 112-120)*

El sonido constituye, entonces, el elemento directo y revelador de la pena. A continuación, en el canto III, se produce la representación de la primera impresión que el protagonista experimenta del reino de los muertos, a través de la elaboración narrativa del recuerdo de una percepción totalmente enlazada a la esfera sensorial del oído.

*Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell' aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira. (Inf. III, vv. 22-30)*

El tratamiento retórico relativo a la organización narrativa del material sonoro se encuentra representado, en extrema condensación proléctica, dentro del pasaje analizado. El primer terceto establece un un *clímax* acústico de los *sospiri* a los *alti guai* y en el siguiente, se produce un fenómeno retórico opuesto, un *decrecendo*, del término *lingue* hasta la expresión corporal del latido de las manos (*suon di man*)⁵.

En la parte alta del *Inferno*, excluyendo el Limbo poblado de *sospiri* e *voci soavi* –que, por la ambientación, parece constituir una ciudad en la ciudad, con un castillo encima de una acrópolis y un río que lo atraviesa– los *dannati* ladran y blasfeman constantemente, los demonios gruñen ensordeciéndolos con sus gritos y el aire *mugge*.

El oído del protagonista viene siendo repetidamente golpeado por el dolor provocado por las percepciones acústicas, expresión del sufrimiento eterno.

Son muchos los pasajes del texto emblemáticos de la construcción diegética del discurso amusical de la *cantica* y merecerían un análisis monográfico. Reproducimos a continuación algunos de ellos, empezando por los tercetos que ilustran la secuencia relativa a la entrada en la *città di Dite* propiamente dicha. El pasaje que describe el acceso a la ciudad está animado por una articulada progresión sonora de tipo naturalístico, orquestada alrededor de los valores fónicos del viento, de los efectos que produce y de su implícita potencia sonora⁶.

*E già venìa su per le torbide onde
un fracasso d'un suon, pien di spavento,*

⁵ Un análisis retórico detallado de los versos 22-30 del III canto del *Inferno*, siempre relativo a la organización del discurso sonoro, se puede ver en un artículo de la autora, ahora en prensa, en el número de 2009 de *Cuadernos de Filología Italiana* citado en la bibliografía.

⁶ Los lugares que indican un pasaje entre distintas zonas ultramundanas están, muchas veces, marcados por la presencia sonora del viento. Un *aura senza tempo tinta*, en el III canto, al pasar el umbral infernal, se compara con una tempestad de arena y con el ruido que produce; un *aura dolce senza mutamento*, en el XXVIII del *Purgatorio*, durante el paso al paraíso terrenal, cuyo sonido se compara con el Siroco que sopla en la marina de *Classe*. En el primer caso el *tumulto*, producido por la secuencia sonora que constituye la primera percepción del *Inferno*, se transforma en una imagen visual de un molinillo de aire, visualizando sinestéticamente el ruido. En el segundo caso el *aura* del *Euro* edénico produce un crujido acariciando las hojas de la divina foresta que se transforma en bajo continuo de una construcción polifónica donde las voces están representadas por el gorjeo de los pájaros. En ambos casos –así como en el canto IX del *Inferno* donde se describe la entrada en la *città di Dite*– se trata de eventos sonoros de tipo naturalistas, relacionados con la presencia del viento, que marcan la entrada en un lugar nuevo de la geografía ultraterrena del poema (Cappuccio 2009: en prensa).

*per cui tremavano amendue le sponde,
non altrimenti fatto che d'un vento
impetüoso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz' alcun rattento
li rami schianta, abbatte e porta fori;
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori. (Inf. IX, vv. 64-72)*

La selva de los suicidas y la cascada del Flegetonte

Se trata de un episodio, junto con el precedente, caracterizado por la presencia de sonoridades producidas por los elementos del paisaje; en este caso, se funden con los gritos de los personajes, en una metamorfosis perfectamente cumplida. Los lamentos "humanos" están causados por otra presencia, relacionada con la fauna del lugar, que produce, ella también, emisiones sonoras de tipo naturalístico. Gritos de hombres-árboles y chillidos de arpías vienen sabiamente orquestados en el texto para describir uno de los lugares más evocadores de la *cantica* (Schurr 1994: 131). El horizonte de espera de tipo auditivo configura una atmosfera de inquietante estupor.

Los suicidas, transformados en arbustos secos y retorcidos, no están dotados de órganos humanos predispuestos a la articulación del flujo verbal. Comienza en este canto, lentamente, aquel proceso degenerativo, característico de la descripción sonora de la parte baja de la *città di Dite*, relacionado con la separación entre los órganos sensoriales y la posibilidad de producir un lenguaje humano coherentemente desarbolado.

Reproducimos, a continuación, los tercetos donde se desarrolla el discurso sonoro de la escena.

*Io sentia d'ogne parte trarre guai
e non vedefa persona che 'l facesse;
per ch'io tutto smarrito m'arrestai. (Inf. XIII, vv. 22-24)*
*Come d'un stizzo verde ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via,
sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ond' io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'uom che teme. (Inf. XIII, vv. 40-45)*
*E 'l tronco: "Sì col dolce dir m'adeschi,
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi
perch' io un poco a ragionar m'inveschi [...]"*. (Inf. XIII, vv. 55-57)
*quando noi fummo d'un romor sorpresi,
similmente a colui che venire
sente 'l porco e la caccia a la sua posta,
ch'ode le bestie, e le frasche stormire. (Inf. XIII, vv. 111-114)*

Como ya se ha anticipado, el punto máximo del desarrollo de la potencia sonora en la descripción de la parte alta de la *città di Dite* es representado en el episodio, ambientado en el canto XVI, que indica el límite entre las dos macrozonas infernales.

El desarrollo de la acción narrativa está marcado por la percepción sensorial constante, por parte del protagonista, del aumento continuo de intensidad del ruido de la cascada.

A medida que se acercan los personajes a la vorágine de sangre se hace casi imposible para ellos escucharse, por la potencia sonora de lo *scroscio*. El espacio recorrido se mide sobre la propagación sonora. El punto máximo del ruido se transforma en el límite entre las dos partes de la ciudad. El fragor del ímpetu fluvial se transforma naturalmente, en el canto siguiente, en la primera percepción de sonoridad *dolente* del nuevo espacio ultramundano.

*Io sentia già da la man destra il gorgo
far sotto noi un orribile scroscio,
per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.*

*Allor fu' io più timido a lo stoscio,
però ch'i' vidi fuochi e senti' piantì;
ond' io tremando tutto mi raccoscio. (Inf. XVII, vv. 118-123)*

Malebolge: aduladores

El episodio ambientado en la segunda *bolgia* constituye uno de los momentos emblemáticos de la transformación de las emisiones sonoras de los condenados, de producción todavía vocal y humana en resonancia corporal. El proceso, en este canto, adquiere unas formas descriptivas extremas:

*Quindi sentimmo gente che si nicchia
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,
e sé medesma con le palme picchia.
Le ripe eran grommate d'una muffa,
per l'alito di giù che vi s'appasta,
che con li occhi e col naso facea zuffa. (Inf. XVIII, vv. 103-108)*

La articulación verbal está ausente; el cuerpo humano se transforma en instrumento lingüístico y sonoro, traducción fónica del *imbestialimento* humano. El sentido del olfato, además, empieza a igualar, en la descripción, al de la vista y al del oído. "In questo caso" escribe Schurr, "il suono possiamo immaginarlo impastato alla maniera dell'alito, come suono che ristagna materiale nelle volte basse dei cerchi sempre più angusti, senza possibilità di risonanza" (Schurr 1994: 132).

El protagonista refiere sus percepciones del lugar: un gemido ahogado, remolino de las narices, golpearse de manos, incrustaciones de mocos causados por los efluvios de los alientos empastados que suben desde el bajo, como las propagaciones del calor, y hieren nariz y ojos del *viator*. Los condenados, continúa la descripción, están sumergidos en el *letame* (XVIII, vv. 112-117).

Hasta este momento la presencia de la voz como expresión del lamento, aunque disonante y desnaturalizada, había garantizado la existencia de personajes que aún guardaban alguna relación con la figura humana. Ahora, en cambio, la miseria *materica* de las caracterizaciones sonoras traduce la completa degradación de las presencias que el protagonista se prepara a conocer. El olfato, inferior en la jerarquía sensorial clásica, viene absorbido en la construcción de las figuras descriptivas sinestéticas relativas a los nuevos lugares de la narración.

Musica diaboli

El diablo Barbariccia usa una parte de su cuerpo como instrumento musical:

*Per l'argine sinistro volta dienno;
ma prima avea ciascun la lingua stretta
coi denti, verso lor duca, per cenno;
ed elli avea del cul fatto trombetta. (Inf. XXI, vv. 136-139)*

Con la trompeta del diablo se confirma, también por la presencia diabólica, el proceso de progresiva transformación física de cuerpos monstruosos y deformes que se convierten en los únicos instrumentos expresivos tanto de los condenados como de sus persecutores. También en este caso, las voces de la ciudad infernal describen las características del lugar y pautan los eventos que se producen.

El ruido producido constantemente por los personajes viene estigmatizado por la trompeta de Barbariccia que explicita fónicamente la degradación de la expresión hasta la manifestación corporal más ínfima.

La declaración amusical del diablo –cuya antimusicalidad es subrayada por la implícita comparación con un instrumento– viene considerada por Sanguineti como un ejemplo tanto de *ridiculum* medieval, "l'*obsceus sonus*, il *carmen horridum della tuba ventris*", como de momento altamente ejemplar del concepto de amusicalidad infernal (Sanguineti

1986: 209). Deformidad sonora y atrofia fónica constituyen las únicas posibilidades de expresión de los personajes.

En la Edad Media la categoría boeziana de la música *instrumentalis*, la más baja del paradigma musicológico clásico y la única concretamente audible por el hombre, se divide en música *naturalis* (voces y sonidos producidos por el hombre) y música *artificialis* (producida por instrumentos contruidos por el hombre).

En el sonido de la trompeta de Barbariccia encontramos la fusión negativa de estas dos posibilidades musicales: un instrumento-órgano que transmite un sonido de producción humana de tipo obsceno y repugnante, un *sonus indiscretus*.

De Ulisse a Lucifero

En los cantos XXVI y XXVII, ambientados en la octava *bolgia*, se describe la punición de los consejeros *fraudentos*. Ellos están transformados en lenguas de fuego; toda la *bolgia* aparece cubierta de llamas y dentro de cada una de ellas hay un personaje.

Se trata del círculo donde se produce uno de los encuentros más paradigmáticos del poema, entre Dante y el que ha sido definido en más ocasiones por la crítica como su *alter ego* pagano, *Ulisse*.

La escena de las lenguas de fuego que trasforman la posibilidad de palabra en crepitación, en dificultad extrema de articulación del lenguaje, continúa el proceso de instrumentalización de la expresión sonora típica de las *Malebolge* y el ruido emitido por las lenguas expresa de inmediato el sentido de la transformación ígnea que caracteriza la damnación.

Ulises, interrogado por Virgilio, testimonia emblemáticamente el esfuerzo sonoro que conlleva la articulación de la palabra.

*Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: [...]. (Inf. XXVI, vv. 85-90)*

En el canto siguiente, la dificultad de la emisión sonora y lingüística de otra lengua de fuego, que contiene al personaje de Guido da Montefeltro, se compara con un mugido y luego con un rugido.

En este caso la expresión de las calidades del lugar y el proceso de degradación y reestructuración de la figura humana es mayor respecto a los cantos del alto infierno; los consejeros de fraude ya son cosas, lenguas de fuego, y la crepitación sonora que con esfuerzo consiguen transformar en palabra pasa por un estado animal, el mugir o el rugir, para luego articularse momentáneamente en discurso.

También en este caso los sonidos describen lugares y habitantes de la ciudad infernal. No se trata de la distorsión animal de la voz o del llanto de los personajes sino del sonido producido por las figuras humanas ya transformadas en elementos de la natura.

El rugido o el mugido no representan simplemente una metamorfosis vocal sino que describen la naturaleza del sonido emitido por las llamas en la búsqueda de un *forame*, de una boca a través de la que convertir la crepitación en articulación lingüística. El sonido de estas lenguas sin bocas pasa antes por un estado natural, el golpear del fuego, luego por uno animal, el mugido y el rugido y finalmente, a duras penas, "in suo linguaggio si convertian le parole grame".

Después del encuentro con Nebrot, Dante es depositado por el gigante Anteo en la *ghiaccia* del Cocito; el nuevo paisaje sonoro de la ciudad se constituye de inquietantes timbres secos y vítreos. El único sonido que las almas de este lugar pueden producir es parecido a aquel generado por el golpear del pico de la cigüeña. El tono "sinistro e disumano" traduce acústicamente la crueldad de la escena.

*livide, insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,*

mettendo i denti in nota di cicogna. (Inf. XXXII, vv. 34-36)

Las "note di cicogna" no describen simplemente el estadio extremo del proceso ya descrito sino también la atrofia de la condición humana traducida fónicamente en el angustioso ruido del golpear de los picos, en un resonar de mandíbulas que trasforma los golpes agudos, que materializan el frío y el dolor, en escansión rítmica de la fenomenología de la damnación.

No es un verso animal lo que se produce y no son las voces de las almas las que lo generan sino el golpear de los dientes cuya sonoridad lívida, seca y molesta traduce la congelación de las posibilidades de la expresión humana.

Lucifer no dispone tampoco de la voz o del llanto, puesto que sus bocas están ocupadas masticando a los tres traidores de la humanidad. No disponen de ningún lenguaje, es mudo y sordo. *Dite* se transforma en una monstruosa imagen de desarmonía y aislamiento y Dante invoca, en base al paradigma retórico de la *adeguatio rei et verbi*, el principio de la disonancia poética para adecuar la expresión de las palabras a las cosas que percibe el personaje, a la descripción de los lugares de la damnación, evocando, además, el *topos* de la incapacidad expresiva para traducir la ausencia (il "concetto") del *tristo buco* (Inf. XXXII, vv. 1-6).

*livide, insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna. (Inf. XXXII, vv. 34-36)*

Fellini y *Le tentazioni del dottor Antonio*

Como acabamos de analizar, en el caso de la *Commedia* dantiana y de su configuración en paisajes urbanos distintos, hemos visto cómo la representación sonora puede transformarse en instrumento descriptivo y retórico utilizado para caracterizar un ambiente, una escena, un episodio, un paisaje. La *infernalizzazione* de la *città dolente* se produce, sobre todo, gracias a sus atribuciones acústicas.

Se trata de un instrumento expresivo que no pertenece exclusivamente a la literatura; el lenguaje cinematográfico lo utiliza de forma variada y articulada desde los inicios del sonido.

Es interesante, a este propósito, tomar en consideración un episodio *felliniano*, dentro de la película *Boccaccio 70*. "Le tentazioni del dottor Antonio" ya en el título nos evoca una presencia diabólica: tentaciones demoníacas en el caso del homónimo santo o femeninas – y entonces igualmente diabólicas– en el caso del protagonista de la película. En este caso, además, más que por una mujer, las tentaciones llegan por una imagen del cuerpo femenino en un cartel publicitario de dimensiones enormes.

En el episodio en cuestión el director ataca y ridiculiza el puritanismo democrático cristiano de los críticos escandalizados por su precedente y famosa película, *La dolce vita*. Las críticas se producían sobre todo por una de las escenas más citadas de la historia del cine, la del famoso baño de Anita Ekberg en la *Fontana di Trevi*.

La actriz es otra vez la protagonista in "Le tentazioni del dottor Antonio", y aparece fotografiada en un monumental cartel publicitario se instala justo delante de la ventana del protagonista, Peppino De Filippo, *dottor Antonio*, activista demócrata cristiano en defensa del pudor y de la moral católica que, a lo largo del desarrollo de la narración cinematográfica, se obsesiona con la foto hasta llegar a la locura y al delirio.

La instalación del cartel publicitario empieza al comienzo de la película. Baja literalmente del cielo y una grúa lo deposita dentro de la estructura predispuesta a sostenerlo.

Desde este momento Roma se transforma en la personal *città di Dite* del protagonista (Lucifer también cae del cielo para clavarse en el centro de la tierra).

Tanto en Fellini como en Dante, la transformación de Roma en ciudad infernal se produce gracias a una estrategia compositiva de tipo sonoro. La colocación del cartel, principio y causa del trastorno psicológico del protagonista y de la demonización del

paisaje urbano, es acompañada por una vasta gama de manifestaciones acústicas. Además, en la escena de la película donde el *dottor Antonio* denuncia a un organismo de censura la obscenidad del manifiesto y su consiguiente peligrosidad, el ruido escatológico producido por el comisario llega a recordar la famosa *trombetta* de Barbariccia.

La progresión sonora pauta los varios momentos de la *infernalizzazione* de la ciudad de Roma que, de la solar y despreocupada capital reproducida en la primera escena, se va transformando poco a poco en una ciudad nocturna, como el infierno dantiano, animada por siniestras y ambigua hogueras que iluminan el cartel publicitario rodeado de personas que bailan y cantan sin gracia, recordando las descripciones dantianas de las danzas infernales⁷.

La estrategia sonora que Fellini utiliza para describir el delirio del protagonista empieza a lo largo de la colocación del cartel: el discurso del doctor en un parque viene a ser interrumpido por una secuencia de sonidos y ruidos atronadores que impiden el desarrollo del mitin: el ruido de una grúa, luego de un camión, gritos de persona en dialectos distintos (*diverse lingue, orribili favelle...*), un orquesta de jazz, el *tormentone* musical mecanizado de la banda sonora de la publicidad, risas estridentes, gritos de megáfonos, claxon y el ruido final de la bomba de agua. Todas estas manifestaciones convergen para formar una tesitura sonora unitaria y orgánica. Al final una trompeta pone fin a la secuencia, como la de Barbariccia concluye la escena de los gritos de los diablos.

En la escena siguiente, la ya citada denuncia en la oficina de la censura del ayuntamiento, el comisario, antes de evocar la trompeta del diablo, parece recordar el mísero escenario nasal de la *bolgia* de los aduladores.

Después, el protagonista, en una fiesta privada, es invitado a tocar el piano, y es éste el momento en el que empieza su delirio. Solo y sumergido en un ambiente nocturno, a continuación, el doctor Antonio empieza a desarrollar una incontrolable obsesión hacia la imagen femenina del cartel hasta animarla con la fantasía, "infernalizarla" en una hipóstasis diabólica bajo la cita de King Kong. La mujer, de hecho, sale del cartel, toma vida, declara ser el diablo; es enorme y toma al minúsculo protagonista entre las manos como el gigantesco gorila de Hollywood.

Es interesante notar, en este caso, cómo un mismo instrumento descriptivo está presente con la misma funcionalidad compositiva, literaria y cinematográfica, tanto en la narración dantiana como en la felliniana, independientemente del hecho –poco probable– de que Dante haya efectivamente inspirado el recurso a esta estrategia de fenómenos acústicos en el director de cine.

En conclusión, es digno de nota recordar, como prueba del seguro conocimiento de la obra dantiana por parte del director y de su influjo en el desarrollo de su poética, una de las escenas de culto de la filmografía felliniana y del cine en general (Pinto 2005: 95).

Se trata de *Amarcord*, del momento en el que la célebre estanquera (misma tipología femenina encarnada por Anita Ekberg en *Boccaccio 70*) empuja el joven protagonista contra una pared sobre la cual está colgado un cartel publicitario de una marca de cerillas.

Pinto nota como el personaje representado es bien reconocible, con la cabeza encendida en una llama que corresponde a la punta de la cerilla: se trata de Dante Alighieri.

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante (1995): *Convivio, Opere minori*, vol. 2. A cura di C. Vasoli e D. De Robertis. Prima edizione: 1988. Milano-Napoli: Ricciardi Mondadori.
 — (2001): *Commedia*. A cura di A.M. Chiavacci Leonardo. Bologna: Zanichelli.
 — (2004): *Vida Nueva*. Edición bilingüe a cargo de Raffaele Pinto. Madrid: Cátedra.
 BOEZIO (1957): *Philosophiae consolatio*. A cura di L. Bieler. Turnholt: Brepols.

⁷ Sobre la oscuridad como traducción visual de la mortificación del elemento verbal, considerado como momento constructivo de la civilización humana, véase el ya citado Cappuccio (2009: en prensa).

- CAPPUCCIO, Chiara (2005): "Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del *Purgatorio*". *Tenzone 6, Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, UCM: pp. 35-80.
- (2007): "Quando a cantar con gli organisi stea (*Purg.* IX, 144). Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia?". *Tenzone 8, Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, UCM: pp. 31-64.
- (2009): "Aure musicale in Dante". *Cuadernos de Filología Italiana*, UCM, en prensa.
- FENZI, Enrico (2008): "Tra etica del dono e accumulazione. Note di lettura alla canzone dantesca *Doglia mi reca*", in CARPI, Umberto (ed.), *La biblioteca di Tenzone*. Madrid: UCM: pp.147-212.
- GORNI, Guglielmo (1995): *Dante nella selva. Lettura del primo canto della Commedia*. Parma: Pratiche.
- IANNUCCI, Amilcare A. (1989): "Musica e Ordine nella Divina *Commedia*, *Purgatorio II*", in ALESSIO Gian Carlo; y HOLLANDER Robert (eds.), *Studi americani su Dante*. Milano: pp. 87-111.
- LANNUTTI, Maria Sofia (2000): "*Ars e scientia, actio e passio*. Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*". *Studi Medievali*, 3^o serie, anno XLI, Fasc. I, Giugno: pp. 1-38.
- PICCHI, A. (1967): "La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medievali". *Annali dell'Istituto di studi danteschi*, 1: pp. 155-94.
- PINTO, Raffaele (2005): "Beatrice, Fellini e gli uccelli". *Dante*, 2: pp. 89-97.
- SANGUINETI, Edoardo (1986): "Canzone sacra, canzone profana", in PESTALOZZA, Luigi (ed.), *La musica nel tempo di Dante. Atti del congresso internazionale di studi (Ravenna, 12-14 settembre 1986)*. Milano: Unicopli. pp. 206-221.
- SAROLLI, Gian Roberto (1971): "Musical Symbolism: *Inferno XXI*, 136-39; *exemplum of musica diaboli versus musica dei*", in *Prolegomena alla Divina Commedia*. Firenze: Olschki. pp. 263-380.
- SCHURR, Claudia Elisabeth (1994): *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della Divina Commedia*. Perugia: Cattedra di Storia della Musica dell'Università di Perugia-Centro di Studi Musicali in Umbria.
- ZUMTHOR, Paul (1987) : *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris: Sueil. Trad. it., *La lettera e la voce. Sulla "letteratura medievale"*. Bologna: Il Mulino.