

Il connubio tra podcast e romanzo in due casi studio: *La disciplina di Penelope e Morgana*

Giulia Marziali
(Sapienza Università di Roma)

Publicato: 21 ottobre 2024

Abstract – Podcasts have long been perceived – and in part still are – as a ‘new’ medium (Cfr. T. Bonini, *Il nuovo podcasting, come e perché cambiano i media*, «che Fare», 12 novembre 2021, <https://che-fare.com/almanacco/societa/tecnologia/podcast-media-bonini/>, ultima consultazione: 1° ottobre 2024), despite their origins dating back to 2004. In Italy, the starting point can be identified with *Veleno* (2017), hosted by Pablo Trincia and Alessia Rafanelli, which was followed by a book and a TV series. This case, by no means isolated, highlighted a bidirectional relationship between podcasting and narrative works, both fictional and non-fictional. This paper aims to investigate the transcodification process in Gianrico Carofiglio’s *La disciplina di Penelope* (2021) and in *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe* (2019) by Michela Murgia and Chiara Tagliaferri.

Keywords – broadcast; contemporary literature; digital culture; media space; seriality.

Abstract – Il podcast è stato a lungo percepito – e in parte si tende ancora a farlo – come uno strumento ‘nuovo’ (Cfr. T. Bonini, *Il nuovo podcasting, come e perché cambiano i media*, «che Fare», 12 novembre 2021, <https://che-fare.com/almanacco/societa/tecnologia/podcast-media-bonini/>, ultima consultazione: 1° ottobre 2024), nonostante la sua prima comparsa risalga al 2004. In Italia, il punto di partenza può essere individuato in *Veleno* (2017), condotto da Pablo Trincia e Alessia Rafanelli, seguito dal libro e dalla serie TV. Questo caso, per nulla isolato, ha messo in luce un rapporto bidirezionale tra podcasting e opere narrative di *fiction* e *non fiction*. Il contributo intende indagare il procedimento di transcodificazione de *La disciplina di Penelope* (2021) di Gianrico Carofiglio e di *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe* (2019) di Michela Murgia e Chiara Tagliaferri.

Parole chiave – broadcast; cultura digitale; letteratura contemporanea; serialità; spazio mediale.

Marziali, Giulia, *Il connubio tra podcast e romanzo in due casi studio: «La disciplina di Penelope» e «Morgana»*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 100-115.

giulia.marziali@uniroma1.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20452>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Giulia Marziali

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Contesto narrativo-mediale*

Prima di analizzare il romanzo *La disciplina di Penelope* (2021) di Gianrico Carofiglio¹, poi divenuto podcast, e la serie audio *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe* (2019)² di Michela Murgia e Chiara Tagliaferri, trasformata successivamente in volume, preme riflettere sullo sviluppo progressivo del sistema letterario in relazione all'emergere dei nuovi media.

Senza ripercorrere nel dettaglio la ormai consolidata transizione dall'analogico al digitale, iniziata negli anni Novanta con la creazione del primo sito web da parte di Tim Berners-Lee, e l'ampio dibattito intensificatosi negli ultimi decenni attorno al rapporto tra digitale e cultura, è importante considerare l'affermarsi della figura ibrida del *prosumer*³ – ossia un soggetto che è allo stesso tempo consumatore e produttore di contenuti – che ha ridefinito le dinamiche della cultura contemporanea, creando la dialettica pluralistica del *many-to-many* (molti-a-molti) e l'espansione di narrazioni, ramificate in diversi formati e piattaforme.

Partendo dal presupposto che oggi nessun mezzo di comunicazione possa operare in totale autonomia, appare molto utile la lettura innovativa proposta dagli studiosi David Bolter e Richard Grusin, secondo cui l'elemento di novità non risiederebbe nell'esistenza stessa dei media ma nel processo di rimediazione⁴, inteso quale integrazione e rimodellamento tra *old* e *new* media. In linea con la tesi di Bolter e Grusin, André Gaudreault e Philippe Marion puntano l'accento sullo sviluppo progressivo dei mezzi di comunicazione, sostenendo che tutti i media nascono almeno due volte: la prima volta, come estensione e continuazione di pratiche precedenti; la seconda, quando iniziano «a path that enabled the resources it had developed to acquire an institutional legitimacy that acknowledged their specificity»⁵. Con l'arrivo del terzo millennio affiora un nuovo orizzonte di senso interconnesso e dai confini sfumati e labili, i cui processi di convergenza pongono in dialogo tecnologie differenti coinvolgendo la sfera estetica e rompendo l'isolamento della forma artistico-letteraria per creare configurazioni narrative 'altre', aperte e adattive. Si tratta di trasformazioni

¹ G. Carofiglio, *La disciplina di Penelope*, Milano, Mondadori, 2021.

² M. Murgia, C. Tagliaferri, *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe*, Milano, Mondadori, 2019.

³ Il termine *prosumer* è stato coniato da A. Toffler in *The third wave. The Classic Study of Tomorrow*, New York, Morrow, 1980, trad. it. di L. Berti, *La terza ondata. Il tramonto dell'era industriale e la nascita di una nuova civiltà*, Milano, Sperling & Kupfer, 1987.

⁴ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge (MA), Mit Press, 1999, trad. it. di B. Gennaro, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli, Milano, Guerini e Associati, 2002. Come noto, lo studio di Bolter e Grusin prende le mosse dal volume di Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York, McGraw Hill, 1964, trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986.

⁵ A. Gaudreault, P. Marion, *A medium is always born twice...*, «Early Popular Visual Culture», III, 1, 2005, pp. 3-15: 4: «un percorso che permette alle risorse sviluppate di acquisire una legittimità istituzionale che ne riconosce la specificità» (trad. it. mia).

profonde e rapide che hanno messo in discussione le categorie dicotomiche di stampo novecentesco e delle rispettive gerarchie – come tra cultura alta e cultura bassa – in favore di un accesso libero ai contenuti, polimorfici e trasversali, e quindi di una democratizzazione della loro stessa produzione e fruizione⁶.

Va da sé che l'avvento del digitale e il conseguente cambiamento culturale, con lo sviluppo di inedite modalità di scrittura, non siano stati ben visti da gran parte della critica; basti pensare a quanto sostenuto da Alberto Asor Rosa, secondo cui «di fronte alla liquidazione delle forme tradizionali della cultura, si va chiudendo una storia intellettuale cominciata sotto i Lumi e protrattasi sino agli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso. La civiltà massmediatica, non più fondata sulla preminenza del testo scritto, rappresenta un passaggio persino più radicale della rivoluzione di Gutenberg»⁷. Le perplessità espresse da Asor Rosa emergono con maggior forza nel volume *Scrittori e massa* (2015), in cui sottolinea il venir meno di «una società letteraria degna di questo nome, e con essa [...] la tradizione letteraria come idea, persuasione che in letteratura e nelle arti [...] per partire in una qualsiasi nuova direzione, sia necessario guardare innanzitutto al passato, ripensarlo e superarlo ma mai ignorarlo»⁸. Similmente anche Mario Vargas Llosa ne *La civiltà dello spettacolo* (2013) esprime preoccupazione per il cambio di rotta del panorama culturale, sempre più incline alle logiche dell'intrattenimento, della quantità e del sensazionalismo⁹.

Si delinea un'infosfera reticolare e rizomatica in cui la letteratura sembra compiere un movimento di estroflessione nel tentativo di costruire un ponte di collegamento tra il mondo interno ed esterno alla rete. La pervasività del paradigma narrativo ha ben presto investito tutti i campi del sapere (*narrative turn*)¹⁰, spostando l'attenzione dalla creazione di forme letterarie all'invenzione di storie identitarie e dal forte impatto emotivo. L'affermarsi di nuovi immaginari, caratterizzati dalla compresenza di artista, spettatore e oggetto spettacolare, ha pertanto determinato una maggiore esposizione mediale della letteratura con la costituzione dell'autore-personaggio e un allentamento della coesione formale della parola scritta. In questa prospettiva, appare chiaro quanto il bisogno di raccontare e di identificarsi, oltre alla ricerca di performatività e serialità dei contenuti, rappresentino le coordinate indispensabili per reinterpretare il panorama culturale contemporaneo. In linea con le tendenze del digitale, la scrittura cambia i propri connotati e la struttura fissa e cristallizzata del libro cede il passo a

⁶ Si rinvia a F. Medaglia, *L'espansione transmediale quale forma di narrazione egemone della cultura convergente*, «Enthymema», XXXI, 2022, pp. 287-301; G. Zanchini, *Leggere, cosa e come. Il giornalismo e l'informazione culturale nell'era della rete*, Roma, Donzelli, 2016; ID., *La cultura nei media. Dalla carta stampata alla frammentazione digitale*, Roma, Carocci, 2024.

⁷ A. Asor Rosa, *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*, a cura di S. Fiori, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 97.

⁸ ID., *Scrittori e massa*, Torino, Einaudi, 2015, p. 373.

⁹ M. Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, trad. it. di F. Niola, *La civiltà dello spettacolo*, Torino, Einaudi, 2013.

¹⁰ Per un approfondimento sul *narrative turn*, si consigliano: D. Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narritività totale*, Milano, Morellini, 2013; EAD., *Le voci della narrativa*, in L. Neri, G. Carrara (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci, 2022, pp. 231-253.

un andamento più fluido, immersivo e partecipativo. Esempi emblematici di questa evoluzione sono lo *storytelling*, la *fan fiction*, la diegesi per immagini e i blog letterari¹¹.

Per comprendere appieno quanto detto, è utile considerare la nozione di narrazione transmediale (*transmedia storytelling*), che fonda la propria essenza sullo sconfinamento e sulla contaminazione dei linguaggi. Come sostiene Henry Jenkins¹², si impone una tipologia di racconto trasversale e adattabile che attraversa diversi dispositivi, creando un macro-mondo narrativo frammentario e al contempo unico. Si tratta di un approccio che consente lo sviluppo potenziale delle varie trame di un testo all'interno di un circuito comunicativo ampio e *multi-device*, che trae origine dalla forma libro per ottenere maggiore visibilità e rilancio nel vasto universo della rete. In questa prospettiva si può parlare anche di «ecosistema narrativo»¹³, espressione volta a indicare ciò che segue alla creazione di un determinato bene culturale, come la pubblicazione di un libro con la successiva costruzione di un marchio, di una serie di prodotti derivativi e mercati subordinati (dall'adattamento cinematografico e/o teatrale alla serie televisiva, dalle pagine e canali social al *merchandising*). In proposito, il caso più noto è senz'altro rappresentato da *Gomorra* (2006)¹⁴ di Roberto Saviano, che ha dato origine in breve tempo a una vera e propria narrazione transmediale ampiamente indagata da Giuliana Benvenuti¹⁵. Si tratta di riscritture che danno vita a sviluppi e interpretazioni differenti del prodotto originario, la cui autenticità e veridicità è garantita dall'autore-personaggio mediatico Saviano. Al caso letterario sono seguiti l'adattamento teatrale del 2007 di Ivan Castiglione e Mario Gelardi, il film di Matteo Garrone, risalente al 2008, la serie televisiva prodotta da Sky nel 2014 e il suo *spin-off*, vale a dire il film *L'immortale* del 2019 diretto da Marco D'Amore, per concludere con applicazioni e riscritture dei fan. Si può osservare dunque l'articolarsi di un ecosistema che ospita al suo interno molteplici versioni, legate alle potenzialità di ciascun medium, la cui matrice comune risiede nel 'brand Saviano' venutosi ad affiancare al brand *Gomorra*.

Come suggerisce Frank Rose, venendo meno il rapporto lineare tra medium e contenuto, e quindi la sua stessa tradizionale fruizione, risulta più facile condensare esperienze molteplici all'interno del medesimo contesto, spaziando dalla funzione ludica a quella informativa, da quella pubblicitaria all'intrattenimento¹⁶. Di qui le strategie di *branding*, gli accordi aziendali

¹¹ In proposito è interessante evidenziare quanto sostenuto da Tiziano Bonini, secondo cui i blog testuali sono «tra i primi antenati del podcasting: hanno aperto la strada alla modalità di ascolto intima e asincrona», T. Bonini, *Definire il podcasting*, in T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, Roma, Carocci, 2023, pp. 17-36: 32.

¹² H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, trad. it. di V. Susca, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

¹³ I.A. De Pascalis, G. Pescatore, *Dalle narrazioni estese agli ecosistemi narrativi*, in G. Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci, 2018, pp. 19-24.

¹⁴ R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.

¹⁵ Si rinvia al volume G. Benvenuti, *Il brand «Gomorra». Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, il Mulino, 2017.

¹⁶ F. Rose, *The Art of Immersion: How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue and the Way We Tell Stories*, New York, W.W. Norton & Company, 2010, trad. it. di A. Guerra, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Torino, Codice, 2013.

che sfruttano un'idea di successo per creare mondi narrativi complessi coinvolgendo al contempo nuovi mercati¹⁷.

È bene sollevare un'ulteriore riflessione che muove dal rapporto bidirezionale tra letteratura e media: se nel corso del XX secolo si tendeva a prediligere l'influenza letteraria nelle produzioni cinematografiche, teatrali e radiofoniche, oggi le contaminazioni e i rimandi sono reciproci e denotano una presenza notevole dei format del digitale, soprattutto dei social media, in contesti e contenuti tradizionali. Nell'era intermediale perde di valore la stessa 'fedeltà all'originale' poiché la realtà virtuale non è concepita come mera riproduzione del mondo effettivo, quanto piuttosto come una sua estensione integrativa. In casi estremi di sovrapposizione e immersione tra *online* e *offline*, si delinea un unico grande affresco di riferimento in grado di inglobare al suo interno gli scenari più consueti; da qui il paradosso della necessità di evadere nel reale.

Spostando per un momento i termini del ragionamento sull'utilità della letteratura contemporanea, sulla capacità di un testo di arrivare a un pubblico esteso e su come si sia modificata l'indole stessa del lettore, si può rivelare alquanto esplicitivo il volume *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura* (2021)¹⁸ di Walter Siti. Nel tentativo di rispondere ai diversi interrogativi, si prende in considerazione quanto sostenuto da Baricco in *The Game* (2018)¹⁹, secondo cui «le notizie devono rinunciare a un po' di verità per assumere "un profilo aerodinamico" che consenta loro di viaggiare veloci. È interessante capire come il nuovo ambiente stia lavorando per rendere "aerodinamici" pure i testi letterari»²⁰. Baricco – consapevole dei vantaggi offerti dal digitale, in primo luogo la vastità dei prodotti artistici, così come degli stessi limiti, ovvero la mancata fascinazione suscitata dal solo contatto fisico con il libro – intende compensare la perdita di profondità con l'«estensione – cercando il brivido e l'anima non nello scavo semantico o nella traccia materiale del corpo ma nell'avventura del muoversi, del collegare luoghi lontani, del sentirsi perennemente incuriositi»²¹. Siti, dal canto suo, ricorda che il valore letterario risiede nella totalità stessa dell'opera, compromessa dall'azione di destrutturazione e sintesi del virtuale. Interezza e segmento diventano i poli opposti a cui guardare, nel tentativo di trovare un punto intermedio che possa ripensare la cultura in quanto non solo testimonianza ma anche avventura conoscitiva. Le tesi valutate da Siti

¹⁷ Si tenga in considerazione anche lo studio di Derek Johnson sul *media franchise* dal titolo *Franchise Histories: Marvel, X-Men, and the Negotiated Process of Expansion* in J. Staiger, S. Hake (a cura di), *Convergence Media History*, New York, Routledge, 2009, pp. 14-23. In proposito si rinvia anche a quanto sostenuto da Alberto Brodesco in *Lo spleen di Hollywood. Lo spettatore flâneur nell'era dell'algoritmo*, in F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 205-218: 217: «Lo spazio della (nuova) *flânerie* audiovisiva [...] è dunque allestito nella struttura stessa del *media franchise*, nelle narrazioni larghe, che offrono ampi margini di divagazione; nel racconto incompleto, frammentato, percorso da faglie intertestuali».

¹⁸ W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

¹⁹ A. Baricco, *The Game*, Torino, Einaudi, 2018.

²⁰ W. Siti, *L'età del ferro / L'epoca dello spezzatino*, «doppiozero», 4 aprile 2019, <https://www.doppiozero.com/le-poca-dello-spezzatino> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024). Cfr. ID., *Contro l'impegno*, cit., p. 43.

²¹ ID., *L'età del ferro / L'epoca dello spezzatino*, cit.

concordano sul fatto che a contare maggiormente sia l'effetto generato dal contenuto, l'impatto emotivo e non la profondità di quanto espresso. In linea con quanto spiegato, Siti rinvia nelle pagine seguenti al saggio *Biologia della letteratura* (2019)²² di Alberto Casadei secondo cui l'importanza delle stilizzazioni del messaggio tendono a compensare la diffusa semplificazione e omologazione del sistema culturale, in quanto è la forma a sollecitare e indirizzare la reazione cognitiva. Nello specifico, si tratta di un processo volto ad attrarre e produrre nuove tendenze che, guardando e riutilizzando i classici, vertono sull'espressione del frammento. Contribuisce a una migliore comprensione della questione la riflessione di Pietro Montani in *Emozioni dell'intelligenza* (2020)²³, che prende le distanze dalle narrazioni estese dei romanzi della tradizione. Secondo Montani, il senso di fascinazione viene scaturito dall'effettiva brevità della forma, il più delle volte accompagnata da immagini e suoni. Le considerazioni e gli esempi apportati rinviano al più ampio dibattito sul politicamente corretto, aspramente criticato da Siti perché secondo quest'ultimo le opere della contemporaneità tendano ormai a sacrificare la forma e la profondità letteraria in nome di una maggior trasparenza e pervasività dei contenuti. Il procedimento di semplificazione garantirebbe pertanto l'immediatezza e la rapidità del messaggio, fondato sui buoni sentimenti, danneggiando la qualità della scrittura e il suo valore intrinseco.

Le considerazioni finora esposte, se pur traggono origine dalle relazioni tra letteratura e mondo dell'audiovisivo e della serialità televisiva, non possono rimanere indifferenti, all'interno del vasto panorama mediale contemporaneo, alle significative trasformazioni che hanno attraversato la filiera dell'audio digitale. Il podcast – per ricorrere alle parole di Tiziano Bonini – ha «conservato la memoria dei media che lo hanno preceduto», si pensi alla radio novecentesca, ma ha anche assunto «una sua specifica forma culturale» e «una nuova identità linguistica»²⁴. In un arco temporale lungo venti anni, il podcasting ha visto aumentare il proprio potenziale, tanto creativo quanto commerciale, dando vita a una industria in forte crescita, sia a livello nazionale sia internazionale, che ha presto catalizzato l'interesse delle principali piattaforme digitali di streaming. Da arte amatoriale si è così passati a un'effettiva professione (*podcaster*) che incrementato l'effettivo guadagno non solo attraverso sponsor, pubblicità, donazioni e crowdfunding ma anche attraverso specifici abbonamenti. Sul piano dei contenuti, come si avrà modo di approfondire nei paragrafi seguenti, il podcast ha recuperato la tradizione del parlato radiofonico e, ancor prima, del racconto orale, per rimediarle e superarle. In questa ottica, Jonathan Sterne per mettere in evidenza la natura ibrida e dinamica del podcast ha preferito parlare non di un nuovo medium autonomo, perché

podcasting is not, strictly speaking, a new medium or a new format. Rather, it is a group of connected technologies, practices and institutions. It therefore raises some of the same questions that we normally associate with the emergence of new media. It offers us an occasion to reconsider

²² A. Casadei, *Biologia della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2019. Cfr. W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 61.

²³ P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza*, Udine-Milano, Mimesis, 2020. Cfr. W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 63.

²⁴ T. Bonini, *Definire il podcasting*, cit., p. 31.

those elements of mediality and practices in the “neighbourhood” of podcasting and not consider it as a thing-in-itself. We need to consider podcasting’s historical emergence in relation to other media technologies, institutions and practices, and to move beyond the discourse of iPods, blogging and RSS.²⁵

2. *L’universo podcast*

Sebbene la storia del podcast²⁶ prenda avvio nel 2004 con la pubblicazione sul «Guardian» di un noto articolo di Ben Hammersley²⁷, in cui si allude ai «contenuti audio seriali pubblicati sul web e distribuiti tramite la tecnologia rss»²⁸, non è ancora facile comprendere come la sua natura e funzione si siano evolute nel corso di due decenni. E non sembra inoltre possibile individuare quanto, nell’effettivo, radio, letteratura, teatro – o meglio le arti in generale – abbiano condizionato la costituzione del formato digitale e quali effetti, quest’ultimo, abbia avuto sui media tradizionali.

Senza dubbio, il podcast ha visto modificare nel tempo la propria fisionomia, il modo di essere pensato e percepito dagli addetti ai lavori e dal pubblico, nonché il suo grado di apprezzamento. Per diversi anni, non ha infatti riscosso molto successo e ha subito alcune battute d’arresto; oggi, al contrario, l’industria del podcasting gode di un’ampia diffusione e

²⁵ J. Sterne, J. Morris, M.B. Baker, A.M. Freire, *The Politics of Podcasting*, «Faculty Publications and Scholarship», 1, 2008, https://source.sheridancollege.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=fhass_comm_publ (ultima consultazione: 1° ottobre 2024): «il podcasting non è, in senso stretto, un nuovo mezzo o un nuovo formato. Piuttosto, è un insieme di tecnologie, pratiche e istituzioni connesse. Per questo motivo solleva alcune delle stesse questioni che normalmente associamo all’emergere dei nuovi media. Ci offre l’opportunità di riconsiderare quegli elementi di medialità e le pratiche che si trovano nel “vicinato” del podcasting, senza considerarlo come un’entità a sé stante. Dobbiamo valutare la sua comparsa storica in relazione ad altre tecnologie mediatiche, istituzioni e pratiche, andando oltre il discorso sugli iPod, i blog e i feed RSS» (trad. it. mia). Si veda anche A. Euritt, *Podcasting as an Intimate Medium*, London, Routledge, 2022.

²⁶ Il termine podcast, o più precisamente podcasting nasce dalla fusione tra la parola *pod*, che rinvia all’iPod prodotto dalla Apple, e la parola *broadcasting*. Quest’ultima, come spiega Giorgio Zanchini significa «letteralmente “semina larga”» e «definisce la trasmissione circolare via etere di contenuti di interesse generale non indirizzati a un destinatario particolare ma a tutti gli apparecchi che si trovano nell’area di ricezione», G. Zanchini, *La radio nella rete. La conversazione e l’arte dell’ascolto nel tempo della disattenzione*, Roma, Donzelli, 2017, p. 21. Per la bibliografia critica sul tema si vedano: T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos’è un podcast*, cit.; T. Bonini (a cura di), *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, Roma, Carocci, 2013; G. Solimine, G. Zanchini, *La cultura orizzontale*, Bari-Roma, Laterza, 2020; G. Zanchini, *La cultura nei media*, cit.

²⁷ Si rinvia al passaggio dell’articolo di Ben Hammersley, *Audible revolution. Online radio is booming thanks to iPods, cheap audio software and weblogs*, «The Guardian», 12 febbraio 2004, <https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024): «With the benefit of hindsight, it all seems quite obvious. MP3 players, like Apple’s iPod, in many pockets, audio production software cheap or free, and weblogging an established part of the internet; all the ingredients are there for a new boom in amateur radio. But what to call it? Audioblogging? Podcasting? GuerillaMedia?».

²⁸ T. Bonini, *Il nuovo podcasting, come e perché cambiano i media*, «che-Fare», 12 novembre 2021, <https://che-fare.com/almanacco/societa/tecnologia/podcast-media-bonini/> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

di proprie logiche di mercato. Nonostante i suoi venti anni di esistenza, il medium innovativo, ma non più recente, viene comunemente percepito come nuovo e quindi non ben definibile.

Nella convinzione che qualsiasi sforzo classificatorio e tentativo di ricognizione temporale non si rivelerebbero utili ai fini dell'analisi qui proposta, basterà tenere in considerazione la sintetica e chiara definizione di Tiziano Bonini e Marta Perrotta. Secondo i due studiosi, si tratta di «una tecnologia mediale e una forma culturale» dalle proprietà eterogenee, ma «con una propria specificità e autonomia», e non «più solo un MP3 distribuito automaticamente attraverso feed rss, come era alla sua nascita»²⁹. Solo intorno al 2014 ha conosciuto una più larga diffusione grazie al successo mondiale riscosso dal podcast statunitense *Serial*, ideato e condotto da Sarah Koenig. La serie *true-crime* di proprietà del «New York Times» ha segnato una svolta nel settore dell'audio parlato. Nel 2017 anche in Italia si è affermata la tendenza a produrre contenuti sonori informativi per la sola fruizione on-demand. Il punto di partenza è da rintracciare nella serie *Veleno* condotta da Pablo Trincia e Alessia Rafanelli per «la Repubblica»³⁰. Quanto fin qui affermato, se posto in correlazione con le opere narrative più recenti, non sembra discostarsi molto dalle riflessioni di Isotta Piazza sulle «forme letterarie ibride»³¹ – scritture romanzesche nate in rete e poi pubblicate all'interno della più tradizionale struttura libro; tra le opere più esplicative, effetto e contaminazione della grande diffusione del web tra fine Novecento e primi anni Zero: *Il mondo deve sapere* (2006)³² di Murgia e *Questa e altre preistorie* (2008)³³ di Pecoraro. Non deve pertanto stupire la stretta vicinanza tra il podcasting e la categoria di spazio mediale, in nome di quella commistione dialogica «tra progetto autoriale e processo editoriale, creatività letteraria e organizzazione industriale, istanza artistica e attese di lettura»³⁴. In questa ottica, ripercorrendo gli studi di Piazza sull'influenza delle dinamiche del web sulla letteratura italiana degli ultimi anni, risulta evidente quanto anche l'ecosistema audio digitale, con i suoi mutamenti, incida sui rispettivi testi di *fiction* e *non fiction*, e viceversa. In proposito, tra gli elementi degni di nota spicca senza ombra di dubbio la serialità, comune – come si avrà modo di approfondire più avanti – a entrambi i casi studio selezionati, rappresentativa tanto della letteratura tradizionale ottocentesca quanto della letteratura granulare del XXI secolo³⁵. Si è così passati,

²⁹ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit., p. 10.

³⁰ Cfr. G. Zanchini, G. Marziali, *La cultura della rete e in rete*, in ID. *La cultura nei media*, cit., pp. 159-182.

³¹ I. Piazza, *Lo spazio mediale del web e la nascita di una letteratura «granulare»*, in S. Martin, I. Piazza (a cura di), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 39-62. Si rimanda anche a: EAD., *Forme ibride (web/ volume) e i paradigmi della modernità: il caso Pecoraro*, «Griseldaonline», 19, 2020, pp. 107-117; EAD., *Dal web al volume: il caso Carbé*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 5, 2020, pp. 289-309; EAD., *Lo spazio mediale. Generi letterari tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati, 2018; G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018; R. Donnarumma, *Ipermmodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

³² M. Murgia, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, Roma, Isbn, 2006.

³³ F. Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, Milano, Le Lettere, 2008.

³⁴ I. Piazza, *Lo spazio mediale*, cit., p. 14.

³⁵ Cfr. G. Benvenuti, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, in G. Benvenuti (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023, pp. 3-71; V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della*

nel corso dei secoli, dalla suddivisione in capitoli di un libro alla pubblicazione a puntate del romanzo d'appendice, dai radiodrammi alle stagioni seriali dell'audiovisivo e del solo audio *on-demand*. Come ben sintetizza Giuliana Benvenuti, sono scritte che

sembrano tornare alle origini della *popular fiction*, in primo luogo per la serializzazione che lo spazio mediale delle piattaforme tende a imporre [...] possiamo affermare che la letteratura online non è da meno e che le corrispondenze con il *feuilleton* vanno ben oltre la «forma interrotta», toccando anche le dinamiche creative, influenzate dal contatto con i lettori.³⁶

Ponendo l'accento sul settore del *self-publishing*, in cui predominano scritte brevi e frammentate assoggettate alle logiche della 'piattaformizzazione', Benvenuti constata il predominare della letteratura di genere, tra cui horror e fantasy, che determina l'andamento del mercato editoriale. Nello specifico, si tratta di dinamiche circoscritte alla produzione di e-book, si pensi al microcosmo di Amazon, ma che si rifanno tanto ai processi di smaterializzazione del mercato elettronico quanto all'interesse mostrato dall'accademia ai romanzi di consumo, in particolare al fenomeno del *best-seller* di fine Novecento³⁷. In un panorama culturale crossmediale, come quello attuale, risulta evidente, quasi superfluo, affermare che la variazione degli strumenti e delle piattaforme utilizzate implichi un cambiamento delle modalità di scrittura dei contenuti interessati, identificando sempre più il supporto con forma e contenuto. Ogni testo, che si tratti di un libro o di un articolo di giornale, quando viene letto ad alta voce e trasposto in formato audio non diventa necessariamente un podcast, bensì si configura come un audiolibro o un audio-articolo. In altre parole, anche il podcasting, per elaborare prodotti originali, si serve di proprie regole che attingono in gran parte al mondo radiofonico, ma non solo. Contaminando linguaggi, tecniche e generi diversi, vengono posti i presupposti per una grammatica dai contorni non fissi, che si plasma a seconda dei contesti in cui verranno diffusi, delle finalità e delle modalità di fruizione. Ciò che però non può mancare – aspetto su cui si avrà modo di tornare nei prossimi paragrafi – è il connubio tra io autoriale, stile chiaro, *suspense*, fiducia ed empatia nei riguardi dell'ascoltatore.

3. «La disciplina di Penelope»

Le argomentazioni critico-teoriche esposte trovano applicazione ne *La disciplina di Penelope* di Gianrico Carofiglio e nella omonima trasposizione audio³⁸. Come suggerisce il titolo stesso, Penelope Spada, ex pubblico ministero e neo-investigatrice privata, è la protagonista

serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi, Bologna, Archetipolibri, 2008; M. Dall'Asta, *Trame spezzate. Archeologi del film seriale*, Recco, Le Mani, 2009.

³⁶ G. Benvenuti, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, cit., p. 30.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 31. Si veda anche B. Della Gala, *Un long seller transmediale: «Il nome della rosa» di Umberto Eco*, in *ivi*, pp. 115-137.

³⁸ Disponibile all'indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/programmi/ladisciplinadipenelope> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

e voce narrante tanto del romanzo quanto della serie podcast. Soffermando l'attenzione in prima istanza sul *crime novel*, a colpire l'attenzione è il linguaggio colloquiale che si avvale di un italiano standard privo di inflessioni dialettali. Non si può infatti desumere se la procuratrice, sospesa dall'incarico per un motivo non precisato, sia originaria di Milano o se vi si sia trasferita in un secondo momento. Predomina il flusso di coscienza, declinato sotto forma di pensieri, ricordi e flashback narrati in prima persona, che acquisterà maggior evidenza nella serie audio, arricchita – come si avrà modo di sottolineare nelle pagine seguenti – di numerosi effetti sonori. L'autore alterna il monologo interiore della protagonista ai dialoghi tra quest'ultima e i personaggi comprimari, utilizzando una varietà di registri linguistici, incluso un uso significativo del turpiloquio, per preservare gli aspetti istintivi ed espressivi del discorso orale riprodotto per iscritto. Gli stilemi del noir e della finzione narrativa consentono a Carofiglio di costruire un intreccio che, sebbene sia ascrivibile alla struttura della *detection*, sembra al contempo distaccarsene grazie all'inserimento del vissuto personale dell'io narrante. Ogni situazione viene descritta e percepita attraverso il punto di vista sghembo di Penelope, che ricostruisce e risolve il femminicidio in modo anticonvenzionale. La protagonista viene raffigurata al pari di un'antieroina, dal carattere in apparenza duro ma in realtà fragile, che è solita lavorare ai suoi casi nella sala interna di un bar sorseggiando caffè corretto dalle undici del mattino. Nonostante non possa più esercitare la professione di magistrato, Penny, così viene soprannominata nel corso della storia, accetta su insistenza dell'amico e cronista di nera Filippo Zanardi, di risolvere l'omicidio, avvenuto un anno prima, di Giuliana Baldi, moglie di Mario Rossi, madre della piccola Sofia e insegnante di fitness. L'indagine, fin da subito, porta alla luce molti problemi coniugali, da cui derivano le inquietanti accuse rivolte inizialmente dagli inquirenti al marito, e il segreto amore omosessuale di Giuliana verso la sua stessa assassina.

Colpisce come Carofiglio, per la prima volta, sia riuscito a indossare i panni non solo di una protagonista dai tratti caratteriali e professionali 'scomodi', ma anche della stessa vittima scavando nel suo intimo. Se precedentemente l'operazione antropologico-narrativa dell'autore aveva dato vita alla serie di romanzi dedicati all'avvocato, depresso e nostalgico, Guido Guerrieri e al suo opposto, il maresciallo Pietro Fenoglio, qui la focalizzazione si sposta e cambia, puntando non tanto sull'introspezione femminile, quanto su un'analisi psicologica volta a trascendere le differenze di genere, enfatizzando aspetti emotivi comuni all'umanità intera. La travagliata maternità della vittima emerge ripetutamente nel corso della storia, raccontata attraverso la deposizione del marito, che non riusciva ad accettare una vita matrimoniale e familiare convenzionale. Nonostante tentasse di soffocare la sua inclinazione omosessuale, desiderava ardentemente la propria libertà, intraprendendo una relazione extracongiugale che, una volta interrotta dai sensi di colpa di Giuliana, porterà l'amante abbandonata a ucciderla. Affiora, a più riprese nel corso della storia, la combattuta e sofferta maternità della defunta donna, raccontata attraverso la deposizione del marito.

Lo stile scorrevole e ritmato ha senza dubbio facilitato la transcodifica del romanzo in *fiction* sonora³⁹, suddivisa in sei puntate della durata di circa trenta minuti ciascuna, prodotta dalla podcast company Chora Media per Rai Radio Uno. Nonostante ciò, il lavoro di messa a punto tanto del suono quanto della sceneggiatura, conservando una fedeltà con l'originale romanzesco, non è stato immediato e ha visto la collaborazione di numerosi professionisti del settore. La presenza dello stesso Carofiglio non si limita alla sola consulenza sulla riscrittura del testo, redatto da Jonathan Zenti con la supervisione di Stefano Bises, ma diventa manifesta, all'interno del secondo episodio, quando per pochi secondi presta la sua voce a un passante in cerca del tribunale. Appare dunque chiaro come la serie audio sia un prodotto corale, in grado di coinvolgere l'autore in modi differenti, ma senza per questo snaturare la struttura del romanzo da cui prende forma.

Si tratta di una produzione innovativa che inaugura l'arrivo in Italia di un formato mediale diverso, che si rivela capace di collimare l'ascolto intimo con le caratteristiche tipiche della serialità televisiva. *La disciplina di Penelope* coinvolge una decina di attori, tra cui Valentina Mandruzzato nel ruolo della protagonista detective, ma segna uno scarto decisivo dal tradizionale radiodramma perché la ricerca e la registrazione dei suoni ambientali non avvengono all'interno di studi insonorizzati, ma all'esterno. Basti pensare alla trasposizione della scena descritta nel romanzo, quando Penelope, in compagnia di Zanardi e di un ex collega della mobile, si reca sul luogo del ritrovamento del cadavere di Giuliana nella periferia estrema di Milano. A questo proposito, non si può non fare riferimento alle parole pronunciate dal regista Luca Micheli⁴⁰ nel corso di un'intervista, che aiutano a comprendere meglio il backstage: «abbiamo davvero portato gli attori a registrare in un campo a Rozzano: Jonathan Zenti [...] ci ha mandato perfino la posizione precisa con Google Maps! [...] eravamo un po' straniti, sembrava che davvero avessero ucciso una persona lì»⁴¹. Lo stesso metodo è stato adottato anche per le sequenze audio che riproducono il chiacchiericcio di sottofondo dei passanti lungo la strada, nei bar e in metropolitana. Malgrado la ricerca del suono possa sembrare casuale, improvvisata e amatoriale, cela al contrario un incessante lavoro, dallo sforzo di catturare la spontaneità del momento, senza ricorrere alla preconfezionata audioteca, al successivo montaggio. Ricorrendo ancora alle parole di Micheli: «quando accompagnavo i miei

³⁹ Come si legge nella descrizione presente sul sito di Rai Play Sound, si tratta della «prima opera di fiction sonora prodotta in Italia» disponibile sulle principali piattaforme di distribuzione di contenuti audio (v. <https://www.raiplaysound.it/programmi/ladisciplinadipenelope>, ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

⁴⁰ Luca Micheli non solo è il regista, ma anche compositore e sound designer. Tra i suoi lavori si ricordano anche le serie podcast: *La città dei vivi* di Nicola Lagioia, *Proprio a me* di Selvaggia Lucarelli, *La Piena* di Matteo Caccia e le serie di Pablo Trincia. Come sottolinea Micheli, l'elemento sonoro, tanto quello ambientale quanto le musiche scelte per la colonna sonora, si rivela fondamentale per coinvolgere il pubblico stimolando la capacità di immaginazione: «Tanti mi dicono che ascoltare Penelope è come guardare una serie, solo che le immagini ce le metti tu. E più elementi metti, più ne dai all'ascoltatore per farsi il suo film», M. Blumi Tripodi, *Chora ci ha svelato il dietro le quinte di un podcast di successo*, «RollingStone», 4 aprile 2022, <https://www.rollingstone.it/cultura/podcast/chora-ci-ha-spiegato-il-dietro-le-quinte-di-un-podcast-di-successo/629709/> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

⁴¹ *Ibidem*.

bambini a scuola infilavo delle cuffie binaurali, che fanno sia da auricolare che da microfono, e registravo tutto ciò che mi sembrava interessante, avvicinandomi e allontanandomi per dare dinamicità»⁴². Come spiega Guido Bertolotti, esperto del suono, questa tecnica permette di vivere un'esperienza immersiva: «si tratta di scene registrate in stereo, con due microfoni collocati in una finta testa in polistirolo: si trovano all'interno di due padiglioni auricolari di plastica, nella posizione in cui sarebbero i timpani»⁴³. La serie podcast sembra dunque puntare sull'ancoraggio con il reale, perseguito dal genere *crime*, animando e dando voce in particolare al contesto urbano di riferimento, di cui viene delineato un effettivo e allusivo *soundscape*. La mappatura della città, in un gioco tra interno ed esterno, tra dimensione privata e pubblica, è affidata alla capacità uditiva e immaginaria dell'ascoltatore, che può intuire situazioni e sfumature spaziali, relazionali e d'azione attraverso il coinvolgimento del solo udito. Molte sono dunque le elisioni a cui si rinvia in modo indiretto o implicito grazie all'articolata e rappresentativa stratificazione acustica. Similmente, particolare attenzione viene riposta nei rumori di fondo delle azioni compiute da Spada e dagli altri personaggi, i gesti e gli oggetti, dal suono di un mazzo di chiavi ai passi che salgono le scale di un palazzo per giungere all'apertura di una porta. Viene così delineato un vero e proprio percorso che consente di seguire lo sviluppo della scena e di immaginarla nei minimi dettagli. Si prendano in considerazione l'attacco del primo episodio del podcast, in cui attraverso il respiro affannato e la vibrazione ritmata dei passi sul manto stradale precedono i primi pensieri della protagonista che introducono il fruitore nella psiche e nella dimensione interiore dell'io narrante. La sequenza, breve ma rivelativa, non è presente nel capitolo di apertura del romanzo, la cui narrazione prende invece avvio con la descrizione del respiro regolare e del modo di dormire dell'uomo con cui Penelope aveva condiviso quella notte.

Non deve pertanto stupire come l'impianto diegetico abbia subito modifiche rilevanti; prima fra tutte la condensazione della trama nel passaggio dai ventuno capitoli dell'opera letteraria ai sei episodi della serie podcast. In questa ottica, alcuni personaggi aggiuntivi, come il ladro Antonio di origini georgiane e il relativo excursus sulle tecniche di svaligiamento degli appartamenti, sono stati eliminati a favore di una storia più compatta e meno dispersiva nei suoi sviluppi successivi. In sintesi, il mutamento del medium espressivo, con il passaggio dalla parola scritta alla parola parlata, determina effetti estetico-comunicativi differenti che si pongono in aperto dialogo con le modalità di fruizione e le capacità di ascolto di un pubblico eterogeneo, di non soli lettori. Per quanto concerne la mimesi del registro orale, anche qui non emergono cadenze e intonazioni dialettali al contrario di un consistente uso del turpiloquio, soprattutto nelle battute pronunciate da Spada-Mandrizzato. È bene però osservare l'inserimento di note audio, telefonate e discorsi in presa diretta che contaminano la voce della protagonista, registrata in alta definizione solo per i monologhi interiori. Un ruolo importante è affidato inoltre agli estratti musicali e alle colonne sonore che contribuiscono a creare atmosfere e stati

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

d'animo, colmando i vuoti delle pause e conferendo un valore aggiunto al narrato. Come si è cercato di spiegare, nonostante i tagli, le aggiunte e le modifiche, l'operazione di Chora Media non ha mai voluto snaturare l'essenza del romanzo nell'intento di restituire l'atmosfera e il significato più profondo conferiti all'opera dallo stesso Carofiglio.

4. «Morgana»

Diverso è il caso del volume *Morgana. Storie che tua madre non approverebbe* di Michela Murgia e Chiara Tagliaferri, che trae origine da alcuni episodi presenti nel primo ciclo della serie podcast *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non avrebbe approvato* raccontati dalla sola Murgia, parte integrante del più ampio progetto *Morgana. La casa delle donne fuori dagli schemi*⁴⁴. Innanzitutto, preme chiarire che i contenuti audio – prodotti a partire dal 17 giugno 2018, con cadenza mensile, dalla piattaforma di *storytelling* Storielibere.fm – appartengono a una forma espressiva che prende le distanze dalla *fiction* sonora. Come già detto, si tratta di un procedimento di conversione e adattamento di segno opposto rispetto a quanto riscontrato per l'opera di Carofiglio, il cui punto di partenza è da rintracciare nella versione audio. Il podcast narrativo dà voce alla biografia vera di personalità femminili appartenenti a mondi diversi, dal cinema alla teologia, dalla letteratura alla musica e all'attivismo politico-sociale, che si sono distinte per stravaganza ed eclettismo sfidando il patriarcato con il proprio essere controcorrente. *Morgana* è pertanto ascrivibile alla categoria della *non fiction*, ma nulla a che vedere con i più gettonati formati audio che fanno capo alle inchieste *true crime*; qui, realismo e sensazionalismo costituiscono gli ingredienti fondamentali della narrazione orale, caratterizzata da musiche e interviste a intellettuali e personaggi di successo, la cui testimonianza e punto di vista conferiscono movimento, affidabilità e valore al racconto biografico in questione. Si deve inoltre constatare la chiara ed evidente cifra autoriale che prende la parola all'interno della narrazione esprimendo liberamente dubbi, incertezze e opinioni. Questo tratto, comune alla maggior parte dei podcast non finzionali, contribuisce a creare un legame di fiducia ed empatia con il pubblico di ascoltatori. Lo stile discorsivo e i toni confidenziali riproducono i presupposti di una chiacchierata informale, che guida e coinvolge l'ascoltatore, rendendolo

⁴⁴ Dal 17 giugno 2018 al 17 maggio 2024, Storielibere.fm ha prodotto cinquantadue episodi, suddivisibili in quattro differenti stagioni: la prima *Morgana. La casa delle donne fuori dagli schemi*, comprende i primi ventiquattro episodi raccontati da Michela Murgia. La seconda stagione dal titolo *Morgana. Io sono l'uomo ricco*, dedicata alle donne che sono riuscite a emanciparsi senza sposarsi con uomini facoltosi, è costituita dai dieci episodi successivi a cura di Michela Murgia e Chiara Tagliaferri. Anche la terza stagione dal titolo *Il Corpo* conta dieci episodi, firmati dalle due autrici e con la collaborazione di Dario Nasci, le cui protagoniste hanno combattuto gli stereotipi di genere attraverso il proprio corpo. L'ultima, la quarta stagione intitolata *La Madre*, tratta il tema della maternità in tutte le sue sfaccettature, ma è raccontata dalla sola Tagliaferri a causa della prematura scomparsa, avvenuta il 10 agosto 2023, di Murgia (cfr. <https://storielibere.fm/morgana/#player>, ultima consultazione: 1° ottobre 2024). Dalle prime due serie podcast sono nate due raccolte antologizzate, a firma delle due autrici, *Morgana. Storie che tua madre non approverebbe* e *Morgana. L'uomo ricco sono io*, edite entrambe da Mondadori rispettivamente nel 2019 e 2021. In questa sede, l'analisi verterà solo sul primo volume posto in relazione ai corrispettivi episodi sonori.

partecipe delle riflessioni delle stesse narratrici. Fondamentali, anche in questo caso, sono le musiche e i suoni che attribuiscono maggior enfasi e *pathos* al parlato. Il contenitore audio sembra così ospitare al proprio interno una serie di spazi, uno nell'altro, che si sovrappongono e dialogano nella commistione tra oralità e scrittura. In proposito, è bene soffermare lo sguardo sul testo interpretato dalle autrici nella serie podcast che si mostra ricco di aggettivi, incisi e digressioni, in parte riversate in bianco e nero sulle pagine del volume. La struttura diegetica dei due media è molto simile; se, infatti, si prova ad ascoltare e allo stesso tempo leggere la storia di una delle dodici Morgane, si potranno notare le numerose somiglianze. Senza dubbio, la struttura del volume, per ragioni di spazio e coerenza formale, necessita di una preliminare operazione di limatura e pulizia dello *script* pensato per il racconto orale, denso di commenti aggiuntivi e piccole ripetizioni che ritmano il discorso. A differenza della serie tratta dal giallo di Gianrico Carofiglio, per il volume a quattro mani il procedimento di elisione investe non l'audio ma il volume antologizzato, che simboleggia una summa di quanto viene invece approfondito nel podcast senza però rinunciare a quei tratti distintivi, quasi teatrali, della scrittura di Murgia e Tagliaferri che rendono tanto il testo quanto l'audio scorrevole e vivace. Le autrici nel selezionare le protagoniste dell'antologia hanno voluto realizzare «non [...] un catalogo di donne esemplari»⁴⁵, ma hanno scelto dodici «streghe per le donne stesse, irriducibili anche agli schemi della donna emancipata e femminista»⁴⁶. Prende forma una galleria ricca ed eterogenea in cui ogni capitolo corrisponde a una delle 'Morgane', con l'eccezione del quarto dedicato alle tre sorelle Brontë, ed è introdotto da un disegno stilizzato dell'artista MP5. A colpire l'attenzione è l'ordine, in cui sono state disposte le tessere narrative, che non segue una collocazione cronologica e nemmeno alfabetica. L'individualità e la singolarità dei ritratti biografici tracciati acquistano maggior evidenza nel volume, in cui prevale l'assenza di dialogo a differenza della serie podcast in cui i riferimenti disseminati, se pur parziali, sono affidati alle voci del racconto orale. La lotta contro le regole e le convenzioni sociali costituisce il vero e unico *fil rouge*, che tocca e attraversa molteplici temi: dalla sfida alla perfezione, superando sé stesse, all'identità, dalla sfera spirituale all'immaginario letterario, che permette di evadere dai confini domestici, dalla passione per l'arte circense all'architettura più estrema e visionaria.

Murgia e Tagliaferri decidono di affrontare, decostruire e ricostruire lo stereotipo del femminile dolce, rassicurante, ancillare attraverso dieci storie scritte a voce, pensate e progettate per una narrazione audio, la cui rielaborazione per la forma strutturata del volume conserva la forma agile del racconto ma si arricchisce di strutture sintattiche e disegni che fissano le immagini evocate nella serie podcast. È importante pertanto ribadire che il libro non rappresenta una riproduzione, nero su bianco, della versione audio ma si tratta di due prodotti culturali dissimili. Senza dubbio il coinvolgimento della voce negli episodi audio non solo facilita l'intrattenimento ma esibisce, con toni leggeri e personali, un chiaro intento formativo

⁴⁵ M. Murgia, C. Tagliaferri, *Morgana. Storie che tua madre non approverebbe*, cit., quarta di copertina.

⁴⁶ *Ibidem*.

e divulgativo, messo in risalto nella seconda parte di ogni puntata dalla presenza di un ospite speciale che commenta al microfono le tematiche correlate all'eroina raccontata in quel giorno. Nonostante le diversità appena esposte, podcast e volume si rivelano due segmenti complementari del progetto *Morgana* che mostra, fin dal principio, una forte valenza sociale e politica⁴⁷.

5. Conclusioni

Sia *La disciplina di Penelope* sia *Morgana* attingono dal mondo della letteratura, della radio e del digitale per dare forma a due prodotti – podcast e libro – ben diversi per genere, linguaggio e temi, nel tentativo comune di integrare e rimodellare non solo i media precedenti ma anche la stessa esperienza di fruizione. Entrambe le serie audio puntano sulla «rimediazione dell'intimità dell'ascolto»⁴⁸, resa possibile dalla dialettica *one-to-one* che connota la natura del podcast in grado di generare, a dispetto di quella *one-to-many*, un maggior impatto emotivo⁴⁹. Al contempo anche i rispettivi libri presi in esame si aprono a due diverse chiavi di lettura: la possibilità di essere letti in modo autonomo, slegati dalle serie podcast; o al contrario essere letti in funzione dell'ascolto degli episodi, come arricchimento di quell'universo espanso sottoposto alle logiche mediali descritte nelle pagine precedenti. Sul piano invece delle divergenze strutturali, in Murgia e Tagliaferri, a differenza di Carofiglio, emerge con vigore l'io autoriale e la personalizzazione del narrato. Le due autrici prendono per mano l'ascoltatore e il lettore facendo leva su memorie e impressioni personali capaci di creare e consolidare un rapporto di fiducia ed empatia. La narrazione, in alcuni tratti, sembra assumere i connotati più spontanei e improvvisi del riflettere ad alta voce, mettendo al corrente il fruitore del motivo che si cela dietro l'operazione letteraria, o la singola storia, e il valore da trasmettere. I piani narrativi si intrecciano e alternano dando vita a *plot twist* e *cliffhangers* che contribuiscono a catturare e mantenere viva l'attenzione del pubblico. Come si può intuire dalle analogie e antinomie messe in luce, *Morgana* e *La disciplina di Penelope* sono opere che denotano come l'offerta culturale possa comunicare a stretto contatto con le tendenze digitali attraverso prestiti e contaminazioni. Se si vuole guardare tanto al mercato editoriale contemporaneo,

⁴⁷ La lotta per la parità di genere emerge con maggior forza nei sei nuovi episodi del podcast *Morgana - sono io l'uomo ricco* da cui prenderà vita il volume *L'uomo ricco sono io*, edito da Mondadori nel 2021. Ogni audio svela un altro aspetto degno di nota, che porta alla luce un'operazione aziendale comune a molti prodotti podcast e, in questo caso, estranea alla nascita del libro: la collaborazione con Buddybank. Le due narratrici raccontano, in tutti gli appuntamenti audio, l'origine del conto corrente di Unicredit nella volontà di arginare il ristretto numero di clienti giovani e donne emerso da alcuni dati interni alla banca. La strategia bancaria viene così inserita nella più ampia riflessione di Murgia e Tagliaferri sull'emancipazione femminile, intesa anche quale emancipazione economico-finanziaria. Si veda in proposito il comunicato di Unicredit su Buddy Bank: https://www.buddybank.com=conto_IB (ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

⁴⁸ T. Bonini, *Definire il podcasting*, cit., p. 27.

⁴⁹ *Ibidem*. Si prenda in considerazione anche M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting: The Audio Media Revolution*, New York, Bloomsbury, 2019, trad. it. di P. Molica, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, Roma, minimum fax, 2021.

quanto all'evoluzione della letteratura, è bene quindi porre l'accento sulla commistione tra scrittura e oralità, *online* e *offline* superando i limiti posti da un ragionamento esclusivamente dicotomico. Si può allora constatare come Internet abbia stimolato e influenzato il discorso intorno alla letteratura, in relazione alle sue trasformazioni e ai suoi sconfinamenti, senza incidere sulla qualità della stessa forma letteraria.