

Del teatro e di altre faccende a occhi chiusi. L'audiodramma tra radio, teatro e podcast

Ilaria Cecchinato
(Ricercatrice indipendente)

Pubblicato: 21 ottobre 2024

Abstract – This paper examines the relationship between theatre and podcasts in Italy, to provide an overview of the different configurations of audio drama in relation to the characteristics of the new medium. It focuses on the period between 2020 and the present, when podcasting began to be widely used as an 'autonomous' and 'independent' medium. The examples presented refer to different productions, intending to analyze various forms and highlight those that deviate from the radio tradition to align themselves with the logic of the podcast and contemporary storytelling.

Keywords – audio drama; podcast; radio; storytelling; theatre.

Abstract – Il presente scritto ripercorre la relazione tra teatro e podcast in Italia per restituire una panoramica delle diverse configurazioni dell'audiodramma in relazione alle caratteristiche del nuovo medium. Si prende in esame il periodo fra il 2020 e l'oggi, momento in cui il podcast inizia a essere largamente considerato e utilizzato come mezzo 'autonomo' e 'indipendente'. Gli esempi fanno riferimento a produzioni diverse fra loro col fine di analizzare varie forme ed evidenziare le creazioni che si distanziano dalla tradizione radiofonica per avvicinarsi alle logiche del podcast e della narrazione contemporanea.

Parole chiave – audiodramma; podcast; radio; storytelling; teatro.

Cecchinato, Ilaria, *Del teatro e di altre faccende a occhi chiusi. L'audiodramma tra radio, teatro e podcast*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 132-147.

ilaria.cecchinato@outlook.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20472>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Ilaria Cecchinato

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

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

Si dice che il teatro sia di pertinenza dello sguardo. Nulla da obiettare a tale convinzione, purché se ne riconosca la parzialità. Il fenomeno teatrale non si manifesta infatti solo come «qualcosa di certificabile con gli occhi»¹, ma si completa con tutto quell'universo immateriale e invisibile che, per essere colto, richiede un senso diverso dalla vista: l'udito.

Non sorprende allora il lungo sodalizio che l'arte teatrale instaurò con la radio fin dalla nascita del medium: la 'scatola magica' fu presto riconosciuta come uno spazio di possibilità creative, anche grazie alla radio stessa che, in cerca della sua forma², chiamò in aiuto artisti, teatranti e letterati. Da un primo timido confronto, si passò a un'assidua ricerca di qualità specifiche che potessero caratterizzare la radiofonia come un'arte autonoma. Tra dibattiti e sperimentazioni prese così forma il radiodramma, ovvero un'opera appositamente pensata per l'ascolto. Fu difficile da definire, ogni paese diede un nome diverso e anche l'Italia si orientò su varie nomenclature (radiocommedia, teatro alla radio, radiospettacolo, radiosцена, teatro radiofonico...). Una difficoltà che rivelò fin da subito la «natura sfuggente»³ di questo strano oggetto artistico, che si alimenterà non solo dell'arte drammatica – dalle forme più tradizionali alle strutture moderne – ma anche di letteratura e cinema, sebbene per lungo tempo fu definito 'teatro per ciechi'⁴. La prima opera radiofonica della storia, *Danger* di Richard Hughes trasmessa da BBC nel 1924, invitava infatti ad allontanare i bambini impressionabili e a chiudere gli occhi per entrare nel vivo della vicenda di personaggi rimasti intrappolati al buio in una miniera: si riconosceva la potenza immersiva e suggestiva dell'ascolto, ma non ancora l'alto potenziale dato proprio dall'assenza d'immagini. L'Italia arrivò tardi, il primo radiodramma fu trasmesso nel 1929 (*L'anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli⁵) e fu dagli anni Trenta che il genere iniziò a definirsi, configurandosi negli anni come un'arte testo-centrica, che affida cioè alla parola il potere evocativo, allusivo e immaginativo. Tra decenni prolifici di consolidamento del genere (tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Sessanta⁶) e iniziative sperimentali degli anni post-avvento della televisione (come *Audiobox. Spazio multimediali* di Pinotto Fava con Armando

¹ Cfr. E. Pitozzi, *Il teatro della voce. La voce in scena da Carmelo Bene alle ultime esperienze di teatro in Italia*, lezione online n. 3 nell'ambito del ciclo *Parrrole di suono* a cura di Tempo Reale, 20 febbraio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Dr5bP-IFFXo> (ultima consultazione: 1° luglio 2024).

² Cfr. R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Corazzano, Titivillus, 2011; R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

³ Cfr. R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile*, cit., p. 18.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 9.

⁵ In verità, una settimana prima fu trasmesso *Due voci, due cuori, nell'immensità dello spazio* di Vittorio Campi e nel 1926, a seguito di un concorso dall'esito fallimentare indetto dall'Uri, il radiodramma di Mario Vugliano *Venerdi 13*. Cfr. R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile*, cit.; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2006; F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Torino, Eri, 1981.

⁶ Cfr. R. Sacchetti, *Letteratura per sola voce. Cento radiodrammi trasmessi in Italia dal 1955 al 1960*, Prato, Anthology Digital Publishing, 2022.

Adolgisio), il radiodramma resiste fino agli anni Ottanta⁷. Poi, nonostante i profondi cambiamenti del sistema dei media, il teatro alla radio sopravvive in modo sporadico ma in nicchie di qualità, come la stagione di fine anni Novanta con artisti quali Luca Ronconi, Franco Quadri, Mario Martone; o in esperienze più recenti come i progetti di Sergio Ferrentino con Fonderia Mercury⁸; i programmi come *Teatri in prova* di Marino Sinibaldi, o *Tutto esaurito!* di Radio3 a cura di Antonio Audino e Laura Palmieri; o, ancora, le occasioni di riflessione e sperimentazione nate in contesti teatrali come, ad esempio, Santarcangelo Festival⁹, che ha coinvolto artisti e compagnie quali Chiara Guidi, Fanny&Alexander, Claudio Morganti, Menoventi, Muta Imago, lacasadargilla, etc.¹⁰

Oggi è soprattutto al podcast a cui si tende l'orecchio con l'aspettativa di un vivace ritorno alla tradizione del radiodramma, anche sperando nella genesi di inediti formati. Si tratta di una prospettiva concreta, dal momento che le consuetudini produttive ripropongono «una diversa concezione del linguaggio in relazione ai modelli culturali ed economici di broadcasting in cui il genere è fiorito»¹¹ e, perciò, in Italia e in Europa la tendenza va verso «forme radiodrammatiche di ascendenza teatrale e legate al dibattito sulle possibilità espressive dell'arte radiofonica»¹². Tuttavia, è altrettanto vero che il contesto socioculturale, il teatro stesso e il suo incontro con il medium sonoro oggi sono differenti rispetto all'epoca radiofonica. Viene perciò da chiedersi: di fronte a tali cambiamenti e al mutare delle logiche narrative e di fruizione, il contributo che l'arte teatrale può dare al podcast e viceversa può risolversi solo nella forma audiodrammatica in senso tradizionale? Che genere di teatro potrebbe incontrare oggi il medium sonoro? Che tipo di narrazioni e modi potrebbero nascere se l'esperienza teatrale nel suo complesso rendesse oggetto di creazione i connotati specifici del podcast e viceversa?

Senza la pretesa di trovare risposte, ma utilizzando questi interrogativi come tracce e filtri di lettura, il presente scritto intende restituire una panoramica delle relazioni tra l'arte teatrale e il podcast in Italia, evidenziando le diverse configurazioni dell'audiodramma e dell'auditeatro oggi, in continuità e discontinuità con la radio. Si cercherà così di individuare quali caratteristiche assume la 'scena invisibile' in relazione alle specificità del podcast, chiedendosi se queste possano considerarsi nuove e capaci di inserirsi nel complesso ecosistema

⁷ Cfr. ID., *La radiofonica arte invisibile*, cit.; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit.; F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, cit.; F. Monteleone, *Per la sola voce. Il radiodramma nel Novecento italiano*, in R. Alonge, G. Davico Bonino, (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll.: vol. III. *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

⁸ Cfr. Fonderia Mercury, <https://www.fonderiamercury.it/> (ultima consultazione: 1° luglio 2024).

⁹ Cfr. S. Caputo e A. Cava (a cura di), *Quaderno n.1*, Santarcangelo, Nero su bianco Edizioni, 2011; <http://menoventi.com/inchiesta-sul-radiodramma/> (ultima consultazione: 1° agosto 2024).

¹⁰ Per la panoramica contemporanea cfr. R. Sacchetti, *Fiction e teatro tra radio e podcast / Il futuro sussurra all'orecchio*, «Doppiozero», 7 giugno 2020, <https://www.doppiozero.com/il-futuro-sussurra-allorecchio> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

¹¹ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, Roma, Carocci, 2023, pp. 79-80.

¹² Ivi, p. 80.

contemporaneo¹³. L'arco temporale in esame è ristretto in particolare al periodo pandemico (2020-2021), in quanto ha visto un importante incremento della produzione audiodrammatica in podcast, in concomitanza con la crescita degli ascolti e della creazione di contenuti 'autonomi'; e arriva fino ad oggi, quando il podcast è ormai parte delle abitudini di consumo¹⁴.

1. *In origine era la radio*

Se la radio era stata una vera e propria rivoluzione delle comunicazioni – senza precedenti e, almeno agli albori, senza concorrenti – il podcast, nascendo in un complesso sistema multimediale con un passato e una storia, «conserva dentro di sé la memoria dei media che lo hanno preceduto»¹⁵. La radio, anche guardando al suo ruolo pubblico, si interrogava sulla propria funzione e sul linguaggio facendo riferimento, tra le altre discipline, all'arte drammatica per esplorare le proprie peculiarità e arrivare a creare un'arte ad hoc. Il podcast, invece, libero dal servizio pubblico, non si trova tanto a ragionare sulla propria funzione, ma a doversi definire come mezzo capace di competere con gli altri media, specie quelli visuali, e affermarsi nell'intricato ecosistema digitale. In un simile contesto il podcast, come ogni nuovo mezzo, non sembra poter attuare «la propria funzione di comunicazione in condizioni di isolamento dagli altri media»¹⁶. La necessità di ritagliarsi uno spazio di esistenza lo ha così portato a mettersi in relazione con sua 'sorella maggiore', la radio, adattando forme preesistenti come l'audiodocumentario, l'audiolibro e, per l'appunto, l'audiodramma, restituendo loro nuova vita. In linea con le note teorie di Bolter e Grusin, anche il podcast sembra, almeno in prima istanza, riprendere i connotati del suo predecessore e giustificare la propria esistenza andando a «riempi[re] un vuoto o corregge[re] un errore compiuto dal suo predecessore, perché realizza una promessa non mantenuta dal medium che lo ha preceduto (normalmente, com'è ovvio, gli utenti non si rendono conto che il vecchio medium ha fallito fino a quando uno nuovo non appare sul mercato)»¹⁷.

Dal punto di vista del podcasting, si tratta dunque più di una ripresa della tradizione radiofonica che un vero e proprio confronto diretto con il teatro. Il podcast, infatti, tende a considerarlo principalmente come «l'arte di dar voce a un testo»¹⁸, di qualsiasi natura esso sia,

¹³ Per approfondire il concetto di ecosistema narrativo cfr. G. Pescatore, *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci, 2018; V. Innocenti, G. Pescatore, *Transmedia storytelling: narrazioni estese ed ecosistemi narrativi*, in S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2016cit., pp. 93-103.

¹⁴ Cfr. G. Pescatore, *Ecosistemi narrativi*, cit.; AssiPod, *La storia del podcast*, <https://www.assipod.org/storiadelpodcast/#:~:text=In%20Italia%20si%20comincia%20a,che%20pubblicano%20podcast%20per%20passione> (ultima consultazione: 2 agosto 2024); J. Zenti, *Radio Revolution*, «La Falena», 2, 2021.

¹⁵ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit., p. 32.

¹⁶ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini e Associati, 2002, p. 40.

¹⁷ Ivi, p. 89.

¹⁸ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit., p. 32.

piuttosto che come un'arte da (ri)scoprire nelle sue evoluzioni tecniche, formali e drammaturgiche, per tentare una configurazione contemporanea o del tutto nuova dell'audiodramma o audio-teatro. Da questa prospettiva «il podcasting fino a oggi non ha ancora inventato un genere autonomo come invece ha fatto la radio [...] ma ha dato nuova vita a tutti quei generi radiofonici che stavano scomparendo o diventando marginali»¹⁹.

Il teatro, dal canto suo, non sembra inizialmente mostrare interesse per il podcast, a differenza di quanto avvenuto con la radio, a cui si affidò presto riconoscendovi certe affinità, come quella tra l'hic et nunc teatrale e la diretta radiofonica; o tra la dimensione comunitaria e la diffusione *one-to-many*. Tale senso di somiglianza è riconducibile anche alle forme del teatro ai tempi della radio, alle occasioni di incontro tra i due linguaggi (si pensi alla compagnia di prosa della Rai) e al carattere di novità del mezzo che, nel periodo dell'avanguardia e della ricerca teatrale, attirò molti artisti intenti nella sperimentazione e nella messa in discussione del canone drammatico²⁰. Ora, invece, l'arte teatrale – abituata all'ibridazione con i media e concentrata più sull'indagine attorno al digitale, alla *virtual reality* e alle tecnologie più innovative – sembra guardare al podcast da una parte come un mezzo non del tutto nuovo, dall'altra con una certa diffidenza dettata proprio dalla sua natura dissimile alla radio: asincrono, registrato, *on demand* e atto a una ricezione *one-to-one*, il nuovo medium appare complice delle (cattive) abitudini di fruizione rapida, multitasking²¹ e solitaria, aspetti letti come distanti dall'esperienza teatrale, che richiede invece distensione temporale, attivazione sensoriale e immaginativa, fruizione collettiva e dal vivo. Una simile lettura sembra viziata dal tipico scetticismo subito da ogni nuovo medium, in questo caso unito al 'conservatorismo'²² nei confronti di una tradizione tanto prolifica quanto troppo a lungo dimenticata²³. Non sorprende dunque che il rinnovato incontro tra teatro e medium sonoro avvenga all'insegna della tradizione radiodrammatica e che, in questo contesto, si inizi a parlare propriamente di 'forma podcast' non tanto mossi da un interesse sperimentale per il medium, quanto da un'urgenza dettata dalle contingenze di un

¹⁹ Ivi, p. 26.

²⁰ Cfr. R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile*, cit. Per le teorie del dramma e delle sue evoluzioni, cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)* (1965), Torino, Einaudi, 2015; B. Brecht, *Scritti teatrali*, trad. it. di M. Ranchetti, P.S. Rizzato, Torino, Einaudi, 1985; R. Schechner, *Teoria della performance*, trad. it. di B.M. Mazzara, Milano, Ubulibri, 1994; H-T. Lehmann, *Teatro postdrammatico*, trad. it. di M. Marelli, Milano, Ubulibri, 2005.

²¹ L'abilità multitasking sembra un falso mito: «Quando crediamo di essere multitasking, stiamo probabilmente spostando l'attenzione avanti e indietro fra due o tre compiti, che ci sono familiari e che possiamo svolgere con una vigilanza ridotta», P. Churchland, *L'io come cervello*, Milano, Raffaello Cortina, 2014, p. 244.

²² 'Conservatorismo' inteso come l'importante influenza data dall'eredità delle consuetudini produttive di cui si parlava sopra. Vedi introduzione e cfr. nota 12.

²³ Solo in anni recenti si è aperta in Italia un'attenzione teorica sulla tradizione del radiodramma. Si vedano gli studi di A.I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per la radio in Italia*, Torino, Edt, 2004; o quelli di R. Sacchetti: *La radiofonica arte invisibile* cit.; *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018; *Letteratura per sola voce*, cit.

periodo, il 2020, quando lo spettacolo dal vivo non poteva darsi a causa dell'emergenza pandemica²⁴.

1.1. *Ritorno alla scena invisibile tra recupero della tradizione e perdita di memoria*

In quell'anno e mezzo senza spettacoli, fra i vari tentativi di 'sopravvivenza', il teatro in Italia ha iniziato infatti ad approcciarsi al podcast attirato non solo dal suo carattere invisibile capace di sopperire ai limiti della 'non-scena-mediata-da-uno-schermo', ma anche dalle sue possibilità creative di strumento libero e per certi versi facile da produrre e diffondere²⁵. L'incontro col podcast avviene all'insegna di connotati che lo rendono un familiare della radio, tanto che alcune esperienze nascono da una collaborazione tra istituti teatrali ed emittenti radiofoniche. È il caso di *Sul Filo-Teatro in tempi di radio*²⁶, sei puntate a cura del Teatro Filodrammatici di Milano in collaborazione con la redazione di Off Topic di Radio 24; e de *L'arte invisibile*²⁷ del Gla-Gruppo di Lavoro Artistico, iniziativa del Teatro Metastasio di Prato con Rete Toscana Classica. In entrambi i casi, ogni episodio si configura come dramma o racconto a sé stante, prima trasmesso in radio e poi reso fruibile su Spotify e Spreaker. Si rivela fin da subito come il podcast venga qui inteso come un supporto per la diffusione online e *on demand*, un'evoluzione digitale della radio. Le caratteristiche di quest'ultima, infatti vengono assorbite dal podcast, che – come spesso accade ai media digitali – tende a «cancellare se stesso, in modo tale che lo spettatore possa stabilire lo stesso legame con il contenuto veicolato come se si stesse confrontando con il medium originale»²⁸.

Tale approccio si riversa anche sulle estetiche e sulle forme, che riprendono i modelli tradizionali dell'arte drammatica, soprattutto l'azione dialogica e il monologo interiore. Nel caso di *Sul Filo*, a fare da collante alle varie puntate è una sfida creativa: in sole 24 ore attori, drammaturghi e registi avevano il compito di rielaborare una notizia in forma di audiodramma e registrarlo in presa diretta. L'ascoltatore – informato brevemente della vicenda in questione – viene catapultato in quella stessa situazione divenuta racconto a una sola voce, favola narrata,

²⁴ Il 2020 è considerato dagli esperti l'anno dei podcast in Italia in termini di produzione e di ascolti. Il trend è rimasto stabile, sebbene con una naturale decrescita, anche in post-pandemia, tanto che il podcast è entrato nelle abitudini di consumo e viene considerato un linguaggio autonomo, complesso e ibrido. Cfr. A. Veronese, *Il nuovo ecosistema dell'Audio-Suono visto dall'Italia* in Rai Ufficio Studio, *Ecosistema Audio-Suono. Dalla Radio all'Audio di Servizio Pubblico. Tra nascita dell'ascolto, offerte digitali, comandi vocali e opportunità di innovazione*, Roma, Rai Libri, 2022, pp. 35, 85-102.

²⁵ Tra le fonti di quanto segue, anche le ricerche condotte nell'ambito del progetto *Turn on your ears* di Altre Velocità a cura della scrivente e di R. Sacchetti, cfr. <https://www.altrevelocita.it/turn-on-your-ears/#:~:text=Turn%20on%20your%20ears%20%C3%A8,teatrale%20e%20le%20creazioni%20audio> (ultima consultazione: 7 ottobre 2024).

²⁶ Cfr. *Sul Filo*, Teatro in tempi di Radio: <https://teatrofilodrammatici.eu/podcast-teatrale-sul-filo/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

²⁷ Cfr. Sez. Gla sul sito "Teatro Metastasio": <https://www.metastasio.it/it/gla/rtc-gla> (ultima consultazione: 5 luglio 2024)

²⁸ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, cit., p. 73.

sketch dalle battute serrate, vicenda agita. L'impianto di ogni puntata è basato sul testo e sulla recitazione teatrale, a volte caricaturale altre realistica: si passa da notizie riproposte in storie ironiche e paradossali (si veda per esempio l'episodio *La fine del mondo*) a narrazioni più complesse vicine alla dimensione letteraria, affidandosi al potere della parola orale di dare voce all'interiorità (nell'episodio *La cittadina modello*).

Nel caso dell'esperienza del Gla, invece, non esiste una cornice contestuale ma un intento comune, ovvero quello di esplorare le possibilità del teatro sulle 'scene digitali', dal video all'audio, per rispondere allo stato di emergenza. Il progetto ha coinvolto 15 artisti, regolarmente scritturati dal Teatro Metastasio che hanno lavorato su modalità tradizionali del teatro alla radio, tra adattamenti e scritture originali, sotto la guida del critico e studioso del radiodramma italiano Rodolfo Sacchettini. Tra questi, lo stile narrativo di *Arianna e la vita*, in cui la voce di Oscar De Summa racconta la storia di due donne di «un qualunque sud del mondo»²⁹ che si scontrano fino allo svelamento di scomode verità³⁰; o l'accento sulla recitazione e la vocalità, come ne *L'isola dei radiotraumi* (per la regia di Massimiliano Civica), in cui grotteschi personaggi avviano dialoghi impossibili, come quello fra un poeta e un neonato. Oppure, *Go West, Go Nord, Go Sud* (scritto da Gianmarco Marabini e Carlotta Pansa, con le voci di Francesco Rotelli, Paola Tintinelli e la regia di Roberto Latini), che usa il monologo 'al buio' per dare voce ai pensieri: l'ascoltatore è nelle sinapsi del protagonista, una sorta di professor Humbert nabokoviano, partecipe dei suoi oscuri pensieri attraverso un testo costruito su non detti, ritmi concitati e flussi di parole, che danno forma a un racconto mediato dal singolare punto di vista del protagonista, lo stesso dell'ascoltatore³¹. O ancora, l'adattamento de *Il paese dei ciechi* di H.G. Wells (regia di Chiara Callegari), che recupera il classico espediente di porre personaggi e ascoltatori nella medesima condizione di cecità. L'ascoltatore è accompagnato infatti 'come cieco' nella vicenda attraverso gli occhi e la mente del protagonista (l'unico personaggio che possiede ancora la vista), il quale riporta la vicenda mediante un racconto descrittivo-narrativo intervallato da brevi dialoghi recitati.

Le puntate di *Sul Filo* e gli audiodrammi del Gla si possono leggere come esempi di rimediazione del genere radiodrammatico, in cui la ripresa di estetiche, forme e tropi del passato all'interno del mezzo podcast si rivela utile per recuperare una sorta di alfabeto. Il retaggio del radiodramma consente infatti agli autori/produttori l'accesso a tecniche e forme già collaudate, per riprendere dimestichezza con la drammaturgia da ascoltare a partire da basi note e sicure; mentre la generale amnesia storica riguardo al radiodramma permette al pubblico di riscoprire

²⁹ Dalla presentazione dell'audiodramma *Arianna e la vita di Oscar De Summa*, cfr. sito del Teatro Metastasio di Prato, <https://www.metastasio.it/it/eventi/gla/gruppo-di-lavoro-artistico/arianna-e-la-vita.883> (ultima consultazione: 3 ottobre 2024).

³⁰ Cfr. R. Sacchettini, *La voce del narratore*, in *Letteratura per sola voce*, cit., pp. 60-64.

³¹ Cfr. ID., *La voce interiore*, in *ivi*, pp. 68-70.

il genere come fosse nuovo³². Questo processo di «riposizionamento» di modi, forme e contenuti di un medium vecchio (la radio) in uno nuovo (il podcast) tipico dell'era digitale, può essere inteso come una fase di transizione, in cui il nuovo medium è utilizzato in modo tale da «restituirci un terreno il più possibile familiare, mentre sviluppiamo i concetti e le competenze che ci permettono di allentare i nostri legami con il passato»³³. Si tratterebbe dunque di un preavviso di profondi cambiamenti, possibili – secondo alcuni teorici di ieri³⁴ e, come si vedrà in seguito³⁵, di oggi – solo con un taglio netto con i media antenati. Altri studiosi (in primis Bolter e Grusin) affermano con forza, invece, che per quanto possa avvenire un distacco dal passato, i media digitali «non cercheranno mai di raggiungere questo stato di trascendenza, preferendo porsi in una relazione di costante dialettica con i media che li hanno preceduti»³⁶.

1.2. *Né radio, né podcast: «La quarantena del Signor Zut»*

Stando dunque ai due studiosi americani, la novità dei mezzi digitali andrebbe cercata nelle «modalità secondo le quali i nuovi media rimodellano i vecchi e, allo stesso tempo, i vecchi media provano a reinventarsi per rispondere alle sfide lanciate dalle nuove tecnologie»³⁷. Un esempio che ha ripreso le tecniche del passato ma al contempo pare avvicinarsi alle logiche del podcasting, è stata la serie *La quarantena del Signor Zut*³⁸ realizzata da Michele Bandini, autore, regista e co-direttore artistico, insieme a Emiliano Pergolari, di Spazio Zut di Foligno. Si tratta di un audiodramma in quattro puntate, a cui si aggiungono un prologo e un epilogo, nato dal desiderio di trovare vie alternative di relazione col pubblico *in assenza*.

La componente 'cieca' dell'espressione artistica apre a una possibilità di visione molto interessante e in questo momento di isolamento, di ripensamento delle questioni che riguardano il fare teatro, ho pensato che ritornare a questo linguaggio poteva essere il modo giusto per affrontare questo tempo particolare. È un percorso di solitudine che prevede la necessità e il desiderio del dialogo con le persone che ascolteranno. La condizione dell'ascolto mette in relazione a diversi livelli, quindi ho pensato di scrivere e registrare in casa questo radiodramma.³⁹

³² Cfr. G. Rossini, *La libertà dell'oblio: Homecoming e il podcast drama*, in M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 99-120.

³³ S.R. Holtzman, *Digital mosaics: the aesthetics of cyberspace*, New York, Simon & Schuster, 1997, p. 15.

³⁴ Come, ad esempio, lo stesso Steve Holtzman, cfr. *ivi*.

³⁵ Come Martin Spinelli e Lance Dann, vedi prg. 2. *Il podcast e il teatro oltre il radiodramma?*

³⁶ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, cit., p. 78.

³⁷ *Ivi*, p. 40.

³⁸ Cfr. M. Bandini, *La quarantena del Signor Zut*, <https://www.spaziozut.it/quarantena-signor-zut/> (ultima consultazione: 25 giugno 2024).

³⁹ Intervista a M. Bandini a cura di R. Sacchettini, *Luce di taglio. Quando riaprono i teatri?*, Rete Toscana Classica, 20 maggio 2020, <https://www.retetoscanaclassica.it/puntata/quando-riaprono-i-teatri/> (ultima consultazione: 3 luglio 2024).

La terminologia utilizzata dallo stesso Bandini per raccontare il progetto rivela fin da subito come l'approccio al podcast avvenga sempre guardando a un orizzonte radiofonico. Infatti, l'impostazione narrativa riprende modalità già note: un narratore onnisciente racconta le giornate del Signor Zut, scandite, anche sonoramente, da aggiornamenti sanitari e Dpcm, fugaci uscite per fare la spesa o prendere un po' d'aria, brevi e 'distanziati' incontri con i vicini riportati in scene recitate. Tuttavia, alcuni aspetti si potrebbero considerare un passo verso le logiche del nuovo medium, forse anche per ovvie ragioni: la serie nasce e viene distribuita *solo* in podcast perciò, riprendendo McLuhan, il medium influenza la forma⁴⁰. Innanzitutto, a differenza di *Sul Filo* e degli audiodrammi del Gla, la narrazione seriale è aperta e cronologica, ovvero si estende e sviluppa nell'arco delle varie puntate. Se questo aspetto non si può considerare una novità propria del podcasting, è altrettanto vero che per come si è configurata oggi la radio sarebbe difficile immaginare una serialità simile inserita nel flusso di trasmissione⁴¹: «Il dramma singolo è una necessità delle trasmissioni radiofoniche a causa dell'imprevedibilità dei modelli di ascolto del pubblico. La programmazione radiofonica è utilizzata come accompagnamento alle attività quotidiane e deve adattarsi ad esse piuttosto che viceversa»⁴². La fruizione radiofonica oggi avviene principalmente in background e gli appuntamenti per l'ascolto di specifici contenuti vengono gestiti grazie alla tecnologia *on demand*. Non a caso generi come l'audiodocumentario, i formati *talk-oriented* e lo stesso audiodramma hanno oggi sempre meno spazio nelle radio pubbliche, ma trovano nuova vita nel podcasting perché esso

rende più facile godere della ricchezza di un testo sonoro, così come le piattaforme di streaming video online sono particolarmente adatte a godere dei generi di fiction e dei documentari, allo stesso modo in cui lo era il cinema rispetto alla televisione. È come se i formati audiovisivi della fiction e del racconto basato su fatti reali aspettassero, da un centinaio di anni, l'invenzione di dispositivi in grado di sfruttare tutto il loro potenziale.⁴³

Sempre guardando agli aspetti fatti propri dal podcast a partire da ciò che la radio non è più, altri due sono quelli presenti ne *La quarantena del Signor Zut*: la velata componente documentaria e il racconto particolare di un'esperienza, quella di un essere umano qualunque durante il lockdown del 2020. Questo avvicina al podcast nella misura in cui il medium accoglie bene la tendenza contemporanea dello storytelling basato su storie vere e personali, grazie anche alla fruizione in cuffia e individuale che amplifica il carattere intimo, immersivo ed emotivo delle storie⁴⁴. *La quarantena del Signor Zut* è una serie che si muove tra realtà e finzione, capace di

⁴⁰ Cfr. M. McLuhan, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967.

⁴¹ Sul flusso radiofonico e l'evoluzione della radio cfr. B. Fenati, *Radio di programmi e radio di flusso*, in *Fare radio negli anni '90*, Roma, Eri, 1993; E. Menduni, *Il mondo della radio. Dal transistor ai social network*, Bologna, il Mulino, 2012.

⁴² L. Dann, *Only Half the Story: Radio Drama, Online Audio and Transmedia Storytelling*, London, Ravensbourne and Bath Spa University, 2014, p. 7, traduzione mia.

⁴³ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit. p. 26.

⁴⁴ Non a caso, le produzioni che vanno per la maggiore prediligono la forma dell'inchiesta, del True Crime e del documentario. Cfr. *ibidem*.

innescare immedesimazione e straniamento al contempo, ponendosi al confine tra l'intrattenimento e la fotografia (sonora) di un periodo storico. In questo senso, la scrittura drammaturgica si sintonizza con la tendenza ipermoderna, propria anche della letteratura, secondo la quale ciò che conta oggi «non è la registrazione dei fatti ma la proposta di un'esperienza, di una narrazione che si fa modello di pensiero e comprensione, come avviene nello storytelling oggi applicato al marketing»⁴⁵.

1.3. *Primi accenni di podcast-dramma da Web 2.0*

Sebbene *La quarantena del Signor Zut* e altre serie simili⁴⁶ si collochino in una zona intermedia tra radio(dramma) e podcast(dramma), è evidente come quest'ultimo si manifesti ancora come una riconfigurazione di caratteri preesistenti, rivelandosi per davvero un medium non del tutto nuovo⁴⁷. Dipende tuttavia da quale angolatura viene osservato. Se isolato dal contesto, è 'solo' un'evoluzione della radio, ma se inserito nel complesso sistema digitale si può constatare un aspetto fondamentale: il podcast – così come altre tecnologie, media, dispositivi che lo hanno preceduto e gli succederanno – non è solo un innovativo supporto di trasmissione, ma un «artefatto relazionale»⁴⁸, il risultato cioè di una serie di fattori socioculturali che ne hanno sancito la costituzione e lo sviluppo:

alla domanda su che cosa sia il podcasting [...] la nostra definizione è la seguente: una complessa forma culturale ibrida, costantemente modellata da una rete di diversi attori umani (produttori audio, curatori editoriali, sviluppatori di software, grafici, ascoltatori) e non umani (piattaforme, algoritmi di raccomandazione, dispositivi media mobili, tecnologie di distribuzione, infrastrutture Internet).⁴⁹

Intendere il podcast non più solo come un mero supporto digitale ma come una forma culturale significa iniziare a calare il medium nel presente e nell'ambiente digitale che lo ha costituito, prestando così ascolto a quali tipi di interazioni si vengono a instaurare e a come queste – combinate alle logiche del web – si riflettono sulle forme e sui modi del narrare. In tal senso, il podcast può essere osservato sotto la lente dell'ipermediazione, ovvero considerandolo come una delle componenti di un ambiente digitale (o un ambiente digitale esso stesso) capace di «moltiplica[re] i segni della mediazione», frammentando la composizione narrativa e, di conseguenza, la modalità di fruizione. In questo modo, si potrebbe arrivare a «riprodurre la

⁴⁵ S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, cit., p. 19.

⁴⁶ Tra queste, si segnala *The Source* di Gruppo Cap: <https://thesource.gruppocap.it/> (ultima consultazione: 20 giugno 2024).

⁴⁷ Cfr. T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit.

⁴⁸ Ivi, p. 34.

⁴⁹ *Ibidem*.

ricchezza sensoriale dell'esperienza umana»,⁵⁰ dal momento che «la logica dell'ipermediazione esprime la tensione insita nel considerare uno spazio visuale da un lato come mediato, dall'altro come spazio “reale” esistente oltre la mediazione»⁵¹.

In un simile contesto l'arte teatrale può trovare una sintonia sperimentando sul piano drammaturgico una testualità aperta e ibrida, che si affida alla cultura partecipativa di internet per ricreare la dimensione comunitaria che gli è propria.

Un lavoro che sembra aver intuito questi aspetti è stato *ON AIR-Sulle frequenze di Santa Lucia*, otto puntate tra finzione e documentario, rivolte a grandi e piccoli a cura di Teatro Caverna e del suo fondatore Damiano Grasselli, teatrante e già autore radiofonico. *ON AIR* è il racconto in prima persona dell'asino Gelsomino e di un giornalista in viaggio alla scoperta delle tradizioni della festa di Santa Lucia, fra gag, voci remote e reali testimonianze. La forza del progetto risiede nel proporre l'ascolto in forma di gioco: rivolte soprattutto alle comunità di tre quartieri di Bergamo, tutte le puntate sono state pubblicate in un giorno e orario prestabiliti, poi rese sempre disponibili. Le regole, consultabili sul sito della compagnia, richiedevano di dotarsi di carta, penna o matita, non per illustrare la storia ma per «lasciarsi trasportare dalle sensazioni» e, una volta terminato l'ascolto, «guardare. Guardarsi. Commentare», decidere «il titolo dell'opera creata» e inviarla a Teatro Caverna per la pubblicazione sul sito⁵². Oltre a proporre una sorta di educazione all'ascolto, tale espediente si affida alle possibilità partecipative di internet per stabilire connessioni con e fra il pubblico isolato. In questo modo, la collettività teatrale viene ri-mediata e la narrazione – grazie ai disegni, al loro invio e alla pubblicazione – si estende facendosi anche visiva e partecipativa. Da questa prospettiva, *ON AIR* può essere considerato una sorta di esperimento di 'teatro-in-digitale', in cui il podcast e il relativo ascolto dell'audiodramma sono componenti di un'esperienza più complessa, ampia e frammentata in altri segni, azioni, linguaggi. Il podcast è qui utilizzato come un medium aperto, capace di accogliere le logiche del digitale e di internet, che vanno ad allargare l'esperienza d'ascolto e la storia narrata, rendendo gli utenti non solo fruitori di contenuti ma *prosumer*⁵³.

2. Il podcast e il teatro oltre il radiodramma?

Proprio perché nate da esigenze altre rispetto a un concreto desiderio di indagine sperimentale, terminato lo stato d'emergenza, in Italia le produzioni di audio-teatro sono andate scemando. A far da complice non è stato solo il ritorno sul palcoscenico, ma anche la nuova configurazione del sistema dell'audio. Nel frattempo, infatti, la produzione di podcast in

⁵⁰ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, cit., p. 59.

⁵¹ Ivi, p. 67.

⁵² Cfr. Teatro Caverna, <https://www.teatrocaverna.it/attivita/2.htm> (ultima consultazione: 22 luglio 2024).

⁵³ Sul teatro e l'innovazione digitale cfr. O. Ponte di Pino (a cura di), *Innovazione dello spettacolo dal vivo e nuovi linguaggi del digitale*, Milano, FrancoAngeli, 2024; A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

Italia ha subito un'importante accelerazione, trasformando il medium da tecnologia amatoriale per pochi a prodotto del mercato culturale per tutti⁵⁴. Una spinta che ha comportato una inevitabile omologazione di formati e generi, puntando su quelli più richiesti ed 'economici', per cui il podcast-dramma non trova molto spazio. Tuttavia, nel contesto europeo e statunitense l'affermazione del medium ha condotto alcuni produttori nativi a confrontarsi col podcast in quanto strumento da sperimentare nelle sue specificità. Fra i primi ad affermare la necessità di considerare il podcast un mezzo autonomo, sono gli studiosi britannici Martin Spinelli e Lance Dann, proponendo un approccio al podcast libero da vecchi modelli:

Il podcasting rappresenta un'opportunità allettante per una nuova generazione che può lasciarsi alle spalle l'intera storia dell'audio con l'obiettivo di inventare e reinventare, scoprire e riscoprire le esperienze e le relazioni nel mondo dei media sonori, ma a modo proprio e alle proprie condizioni. Possiamo considerarlo un approccio ingenuo o azzardato, ma quella di reimmaginare il dramma, il giornalismo, la scienza, la filosofia, il sesso, la spiritualità, e persino l'umanità è un'occasione rara e rigenerante, da cogliere senza ripensamenti. [...] perché i producer e gli ascoltatori postmoderni dovrebbero sopportare il fardello del sussunto mantra modernista secondo il quale "bisogna innovare", costringendosi a fare continuo riferimento al passato per poter definire il loro lavoro "innovativo"? In parole povere, per molti dei suoi producer il podcasting è "nuovo".⁵⁵

Potrebbe apparire come un rifiuto della Storia, ma è l'invito ad assorbire la tradizione per tradirla e fare così spazio a quanto il presente e le sue logiche hanno da offrire sul fronte linguistico, narrativo e creativo. A questo proposito, Spinelli e Dann individuano undici caratteristiche del podcast da cui partire per poter esplorare le potenzialità narrative e formali del medium⁵⁶. Tra queste, la portabilità, il carattere di intimità e immersività, le proprietà di tecnologia *audience controlled* e la dimensione comunitaria sono aspetti con cui l'arte teatrale può trovare affinità, instaurando col medium un rapporto generativo di forme originali, in parte connesse anche alle odierne macchine narrative. Questo scarto può avvenire da una parte guardando all'arte scenica come esperienza complessa; dall'altra riconoscendo al podcast il suo carattere di *testo* a cui l'utente *sceglie* di prestare attenzione predisponendosi all'*esperienza d'ascolto*⁵⁷:

quando si ascolta la radio, la direzione della nostra attenzione è spesso determinata dai ritmi della vita quotidiana piuttosto che da quelli del 'testo' inscritto nel 'flusso' radiofonico. Il flusso radiofonico in cui un testo narrativo è inserito abilita e facilita un ascolto di sottofondo: di solito l'oggetto del nostro ascolto è la radio stessa, non il programma specifico. Un testo costruito per il

⁵⁴ Cfr. L. Lupo, *Podcasting*, cit.; T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit.; Rai Ufficio Studi, *Ecosistema Audio-Suono*, cit.

⁵⁵ M. Spinelli, L. Dann, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore* (2019), trad. ita di P. Molica, Roma, minimum fax, 2021, p. 21.

⁵⁶ Ivi, pp. 22-23.

⁵⁷ Sui cambiamenti della pratica d'ascolto cfr. G. Zanchini, *La radio nella rete. La conversazione e l'arte dell'ascolto al tempo della disattenzione*, Roma, Donzelli, 2017.

podcasting favorisce e abilita invece un ascolto in primo piano, che inizia e finisce quando lo sceglie l'ascoltatore [...].⁵⁸

Il carattere testuale del podcast richiede dunque all'ascoltatore – come il teatro allo spettatore – di stare al 'gioco', ovvero di sospendere il proprio tempo-spazio per accogliere il ritmo della storia; mentre la possibilità di scegliere come, dove e quando ascoltare comporta una naturale predisposizione alla ricezione attenta e partecipe, un po' come avviene quando si sceglie di entrare in una sala. La portabilità del podcast potrebbe apparire incompatibile sia con la testualità sia con il teatro, ma invece può rivelarsi una sfida creativa che tiene insieme le caratteristiche della tecnologia, le proprietà dell'arte scenica e i nuovi meccanismi narrativi.⁵⁹

2.1. *Il podcast e il teatro come esperienze*

Una produzione che tiene conto di questi aspetti e manifesta una relazione teatro-medium sonoro 'da podcast' proviene da un teatro oltre la sala e oltre il dramma *tout court*, a cavallo tra performance e *soundwalk*. Si tratta del podcast/performance urbana *Città sola* della compagnia lacasadargilla (Lisa Ferlazzo Natoli, Alessandro Ferroni, Maddalena Parise e Alice Palazzi), un adattamento dell'omonimo romanzo di Olivia Laing, parte di un «progetto modulare» dedicato a questo libro e al tema della solitudine⁶⁰. Nato nel 2022⁶¹ come un attraversamento di alcuni quartieri di Milano, *Città sola* è strutturato per tracce audio, rimandanti ai capitoli del libro, ed è pensato per adattarsi a diversi percorsi e contesti cittadini: in base al luogo scelto, infatti, lacasadargilla compone una variazione, cambiando l'ordine delle 'pagine sonore' o proponendone solo alcune, in base al paesaggio che si prevede di attraversare o al tipo di esperienza che si intende proporre al pubblico. In ogni caso, l'intento è di costruire un'occasione di incontro fra lo spettatore-ascoltatore e le solitudini narrate dal romanzo; e una risonanza fra la città di New York descritta dalla protagonista e il paesaggio urbano attraversato. All'ascolto si accede tramite QR code da scansionare con il proprio smartphone e che rimanda a una pagina web con le tracce sonore, consegnato in un dato luogo in alcune fasce orarie e per un arco temporale definito. Parte del contesto e del modo di fruizione è dunque predeterminato dagli artisti; tuttavia, mentre la passeggiata sonora solitamente è una pratica di gruppo, con un attore nel ruolo di guida, in *Città sola* lo spettatore-ascoltatore cammina da solo, chiuso nella propria bolla sonora di cui ha il controllo, dal momento che l'ascolto avviene dal proprio dispositivo.

⁵⁸ T. Bonini, *Le mutazioni del podcasting*, postfazione all' ed. italiana di M. Spinelli, L. Dann, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, cit., p. 409.

⁵⁹ Cfr. L. Dann, *Only Half the Story*, cit., p. 6.

⁶⁰ Cfr. <https://www.lacasadargilla.com/cittasola> (ultima consultazione: 6 ottobre 2024).

⁶¹ *Città sola* è una produzione del Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa, Stagione 2022/23.

Il percorso in solitudine e in cuffia favorisce immersione e intimità, che nel caso di *Città sola* sono date anche dalla forma con cui viene proposto il testo della Laing, ovvero una lettura, accompagnata da sonorizzazioni, di una riduzione del romanzo, adattato appositamente per le orecchie: la pagina scritta viene cioè alleggerita dalla sintassi letteraria per trasformarsi in racconto orale, composto da frasi più brevi e semplici. Segue un esempio tratto dal testo scritto:

Immaginate di stare alla finestra, di notte, al sesto o al settimo o al quarantatreesimo piano di un edificio. La città si rivela come un insieme di celle, centinaia di migliaia di finestre, alcune buie, altre inondate di luce verde o bianca o dorata. Al loro interno, estranei nuotano avanti e indietro, presi dalle faccende delle ore private. Lì si può vedere ma non toccare, così che questo comune fenomeno urbano, che si rinnova ogni notte in tutte le città del mondo, infonde anche al più socievole degli uomini il tremore della solitudine, la sua inquieta mistura di separazione ed esposizione. Si può essere soli ovunque, ma la solitudine che viene dal vivere in una città, circondati da milioni di persone, ha un sapore tutto suo. Una condizione che si potrebbe pensare antitetica alla vita urbana, all'assembramento di altri esseri umani, ma la mera vicinanza fisica non è sufficiente a dissipare quel senso di intimo isolamento.⁶²

Il brano viene reso come di seguito nella performance sonora:

Immaginate di stare alla finestra, di notte, al sesto o al settimo o al quarantatreesimo piano di un edificio. La città si rivela come un insieme di celle, centinaia di migliaia di finestre. Al loro interno, estranei nuotano avanti e indietro, *Li potete vedere ma non potete toccarli*. Questo fenomeno che si rinnova ogni notte in tutte le città del mondo, infonde anche al più socievole degli uomini il tremore della solitudine. Si può essere soli ovunque, ma la solitudine che viene dal vivere in una città, circondati da milioni di persone, ha un sapore tutto suo. *La vicinanza fisica non può dissipare quel senso di isolamento.*⁶³

Lacasadargilla pare così sfruttare tutto il potenziale del podcast come *testo* e delle sue caratteristiche di tecnologia mobile che – combinati al teatro come ‘simulazione di situazione’ dentro la quale lo spettatore viene immerso e invitato ad agire – fanno del romanzo non un semplice adattamento in audio ma una vera e propria *esperienza*. Si potrebbe allora interpretare *Città sola* podcast/performance urbana come una rivisitazione originale non solo dell’audio-teatro, ma anche dell’audiolibro, sia in termini formali che sul piano della ricezione. Se infatti la condizione di isolamento è funzionale per restituire un immediato rimando al tema della solitudine, al contempo la pratica teatrale della passeggiata in cuffia si affida alla mobilità del medium e ai suoi modi di fruizione per ricreare la situazione quotidiana dell’ascolto di un podcast, ponendo l’utente in una condizione familiare. Tuttavia, calata nella cornice performativa, l’abituale modalità di fruizione viene messa in discussione: la bolla comunicazionale dentro la quale normalmente ci isolano le cuffie, qui diventa un luogo-filtro da cui osservare se stessi e il mondo esterno, sia grazie al meccanismo teatrale che richiede

⁶² O. Laing, *Città sola*, trad. ita di F. Mastruzzo, Milano, il Saggiatore 2018, p. 2.

⁶³ Prologo, *Città sola*, podcast de lacasadargilla, *var #5 Il potere rivoluzionario della colla*, <https://www.lacasadargilla.com/cittasola-variazione5> (Bologna in occasione di ‘Turn on your ears’ 2023, progetto a cura di Altre Velocità. <https://www.altrevelocita.it/turn-on-your-ears/>), corsivi miei per segnalare i cambiamenti rispetto al testo originale.

all'ascoltatore di 'stare al gioco'; sia perché l'ascolto di *Città sola* è pensato per mescolarsi con i rumori reali dell'ambiente attraversato, che diventano veri e propri componenti sonori e drammaturgici del lavoro.

Da quanto delineato, *Città sola* sembra spingersi oltre la tradizione radiodrammatica, facendo incontrare il podcast non solo con le consuetudini e le forme del vecchio medium, ma direttamente con l'arte teatrale e con uno specifico genere, la performance urbana, accogliendo così anche elementi non strettamente legati alla forma drammatica⁶⁴. In questo senso, il podcast come supporto di trasmissione qui 'scompare' diventando parte essenziale di un'esperienza performativa che risulta così immediata e diretta. La capacità del medium digitale di farsi 'trasparente' consente la creazione di un ambiente narrativo immersivo, che nel caso di *Città sola* si sovrascrive a quello reale, pur lasciandolo costantemente intravedere⁶⁵. Attraverso la scelta drammaturgica di integrare la narrazione alla passeggiata e agli elementi sonori reali, sembra attuarsi la doppia logica della rimediazione, ovvero una continua – e in questo caso voluta – oscillazione tra la trasparenza del medium, che immerge nella dimensione del racconto, e la sua «opacità» che moltiplica i livelli di esperienza⁶⁶.

Lo spettatore-ascoltatore si trova dunque a sintonizzarsi con il ritmo del racconto, a rallentare, a porsi secondo una postura attenta, partecipativa e critica, sia nei confronti dell'opera sia del suo stesso comportamento; a guardare oltre ciò che vede per immaginare quanto viene descritto o suggerito; a connettere quello stesso immaginario con la realtà che sta attraversando. Vista in questi termini *Città sola* sembra fare delle caratteristiche del podcast materia stessa di creazione, inglobando gli idiomi del medium nella pratica performativa e viceversa, generando così un'esperienza complessa, immersiva, personale e partecipativa.

3. Per (non) concludere

L'incontro tra teatro e podcast si manifesta in forme molteplici, dalle più tradizionali a quelle più vicine alle logiche del web; dai nuovi meccanismi narrativi fino alle creazioni che si rifanno all'arte teatrale oltre il genere drammatico *tout court*. Se gli adattamenti e le rimediazioni dalla radio riportano all'attenzione l'audiodramma e mostrano le potenzialità di un medium slegato dalla comunicazione di flusso, gli esiti più innovativi sembrano quelli capaci di creare esperienze da vivere in prima persona, costruite appropriandosi delle logiche del digitale e del web (*ON AIR*); o facendo delle caratteristiche del podcast materia di creazione (*Città sola*). In entrambi i casi sembra ci si affidi ai caratteri di *esperienzialità*⁶⁷ e di immediatezza propri dei media digitali

⁶⁴ Si potrebbe dire che in questo contesto si guarda mento alla forma dramma in senso classico e moderno, tendendo più a un teatro post-drammatico, cfr. H-T. Lehmann, *Teatro postdrammatico*, cit.

⁶⁵ Cfr. G. Giannachi, *Virtual Theatres. An introduction*, Londra, Routledge, 2004.

⁶⁶ Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, cit., p. 100.

⁶⁷ Cfr. J. Mildorf, T. Kinzel, *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*, Berlin, De Gruyter, 2016.

e delle modalità narrative odierne⁶⁸, ampliando così le possibilità creative del podcast e affrontandolo non più solo in relazione alla radio ma anche in rapporto al contesto multimediale contemporaneo; e all'arte teatrale non intesa solo come dramma, ma come un complesso di linguaggi, forme ed elementi che il nuovo medium sonoro può accogliere e riformulare. È allora proseguendo in questa direzione che si potrebbe delineare una forma *contemporanea e nuova* di audio-teatro, in grado di inserirsi nell'ecosistema narrativo e digitale? Quali tipi di storie potrebbe generare o accogliere un simile approccio? Cosa potrebbe raccontare del presente? È forse ancora prematuro azzardare delle risposte. Senz'altro le esperienze riportate mostrano come le proprietà del podcast possano generare progettualità originali in cui l'arte teatrale, nel suo complesso di forme, generi e linguaggi, si alimenta del medium digitale e viceversa. Il podcast-dramma può essere allora inteso come una delle tante variazioni della relazione teatro-podcast, oppure – al pari del radiodramma – come un organismo 'mutaforma', ibrido e soggetto a continui cambiamenti. In questo senso, le creazioni di podcast che mirano all'esperienzialità, all'immediatezza e all'interattività potrebbero oggi rappresentare uno dei percorsi creativi da esplorare, per immaginare drammaturgie sonore capaci di relazionarsi con gli universi narrativi espansi tipici dello storytelling contemporaneo; o di accogliere nella pratica performativa gli idiomi del podcast e viceversa, dando così vita a strani oggetti artistici, interattivi e dal vivo.

⁶⁸ Cfr. S. Calabrese, Sara Uboldi, *Immersività e serializzazione*, in S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, cit., pp. 75-92.