Una nuova prospettiva sugli audiolibri:
l'esempio di *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb*

A New Perspective on Audibles.
The Example of *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb*

Federico Siragusa

Abstract

L'età contemporanea introduce nuove sfide nel campo dell'editorialità e dell'autorialità, amplificate dall'avvento di Internet e dei nuovi mezzi di diffusione a esso collegati. Tra le innovazioni più rilevanti si annoverano le piattaforme di self-publishing, la produzione e la distribuzione di libri in formato digitale, settori in cui Amazon si è affermato come protagonista, dapprima con Kindle, poi con l'acquisizione di Audible e, seppur brevemente, con Amazon Books. Particolare interesse ha suscitato l'audiolibro *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb: voyage mythologique des enfers au paradis*, distribuito dalla filiale francese di Audible nel febbraio 2021. Questo progetto, realizzato da Laureline Amanieux in collaborazione con Amélie Nothomb, si distingue per il suo statuto ibrido: se tradizionalmente un audiolibro è una trasposizione sonora di un'opera letteraria preesistente, questa creazione rappresenta un esempio di deviazione. Tale ambiguità genera incertezza anche tra le sue stesse autrici, che oscillano tra la definizione di podcast, audiolibro o documentario audio. Il presente contributo intende analizzare la natura multimediale di questa opera, che si configura come una riscrittura dell'opera dantesca in un formato innovativo. In particolare, si riflette sulla possibilità che l'audiolibro non sia solo una derivazione di un testuale, ma una creazione originale a pieno titolo, e quindi una declinazione contemporanea del concetto di libro. L'analisi evidenzia come alla base vi sia uno script strutturato, che, pur lasciando spazio all'improvvisazione nelle sequenze dialogiche, si fonda su una struttura narrativa ben definita, sia per i monologhi sia per le citazioni di opere, tra cui la *Commedia* stessa.

Parole chiave: audiolibro, Amazon Audible, Dante Alighieri, Amélie Nothomb, *Divina Commedia*

The contemporary era presents new challenges in the field of publishing and authorship, heightened by the Internet and its evolving modes of dissemination. Significant innovations include self-publishing platforms, the production and distribution of digital books, areas in which Amazon has emerged as a dominant player, initially through Kindle, then via the acquisition of Audible, and, albeit briefly, Amazon Books. A particularly noteworthy example is *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb: voyage mythologique des enfers au paradis*, distributed by Audible France in February 2021. Created by Laureline Amanieux in collaboration with Amélie Nothomb, this project stands out for its hybrid nature. While audiobooks are traditionally audio transpositions of pre-existing literary texts, this creation deviates from the model. Such ambiguity is reflected in how its authors define it: a podcast, an audiobook, or a documentary. This paper examines the multimedia nature of this work, which reimagines Dante's *Comedy* in an original narrative format. In particular, it investigates whether the audiobook should be regarded not merely as a derivative work but as an original creation, challenging conventional concepts of what constitutes a book. The analysis highlights the script underlying the project, which, despite allowing improvisation in dialogic sequences, is structured around well-defined readings, including monologues and quotations from various works, including Dante's *Comedy*.

Keywords: audiobook, Amazon Audible, Dante Alighieri, Amélie Nothomb, *Divine Comedy*

Introduzione

Negli ultimi decenni, l'evoluzione delle tecnologie digitali ha trasformato radicalmente il panorama editoriale, ridefinendo le modalità di produzione, distribuzione e fruizione dei contenuti. L'idea stessa di libro è evoluta: non si tratta più esclusivamente di un testo scritto su carta o in formato digitale¹, ma di un'opera che può assumere forme ibride, combinando narrazione, performance e sperimentazione

1 Per l'editorialità del libro elettronico si veda Maura Funari, *Sguardi sul percorso del libro elettronico*, «Sistema Editoria», 2 (2023), pp. 77-84, DOI: 10.14672/se.v1i2.2238.

sonora. La creazione di tali opere, sviluppatasi negli ultimi trent'anni, rientra nella definizione di letteratura digitale, analizzata inizialmente nella sua materialità da Bouchardon² e nella sua dimensione temporale dallo stesso in collaborazione con Fülöp³.

Un interesse particolare è suscitato dagli studi che ripercorrono la storia della letteratura digitale, fornendone una categorizzazione diacronica, come illustrato da Flores⁴ e successivamente da Bell ed Esslin⁵. L'emergere di piattaforme di *self-publishing* e la diffusione degli audiolibri hanno ampliato le possibilità espressive degli autori, ponendo nuove questioni sul concetto di autorialità e sulle dinamiche del mercato editoriale contemporaneo. In questo contesto, il contributo di Vitali-Rosati risulta particolarmente rilevante nel mostrare come il passaggio al digitale non si limiti a una trasformazione del testo, ma implichi una ridefinizione più ampia dei paradigmi culturali e cognitivi. Come egli stesso osserva:

Non seulement le passage au numérique détermine une reconfiguration du sens même du texte, mais, ce qui est encore plus important, le changement de paradigme textuel a des répercussions très profondes sur l'ensemble de notre culture, de notre façon de penser et, plus encore, sur notre conception même de ce qu'est un être humain⁶.

2 Serge Bouchardon, *La littérature numérique: support et matérialité*, «Terminal», 101 (2008), DOI: 10.4000/terminal.4472.

3 Serge Bouchardon - Erika Fülöp, *Digital Narrative and Temporality*, in *Interactive Storytelling: 14th International Conference On Interactive Digital Storytelling, ICIDS 2021, Tallinn, Estonia, December 7-10*, a cura di A. Mitchell - M. Vosmeer, Berlin [etc.]: Springer International Publishing, 2021, pp. 307-311.

4 Leonardo Flores, *Third-Generation Electronic Literature*, in *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, and Practice*, a cura di D. Gringer - J. O'Sullivan, New York: Bloomsbury Academic, 2021, pp. 27-41.

5 Alice Bell - Astrid Ensslin, *Reading Digital Fiction: Narrative, Cognition, Mediality*, New York: Routledge, 2024.

6 Marcello Vitali-Rosati, *Une pensée dispositive*, in *Les éditions critiques numériques: entre tradition et changement de paradigme*, a cura di M. Vitali-Rosati - R. Alessi, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2023, pp. 11-27: 11 («Il passaggio al digitale non determina solamente una riconfigurazione del senso stesso del testo, ma soprattutto il cambio del paradigma testuale ha delle ripercussioni molto profonde sull'insieme della nostra cultura, del nostro modo di pensare e, ancor più, sulla nostra concezione di ciò che è un essere umano»). Tutte le traduzioni proposte in nota sono fornite dall'autore dell'articolo.

Un ruolo centrale in questa trasformazione è stato assunto dal gigante dell'e-commerce Amazon, nato negli anni Novanta come libreria online e poi evolutosi fino a coprire un'ampia gamma di beni di consumo⁷. Partendo dalla vendita esclusiva di libri cartacei, Amazon ha introdotto gli *e-book* con il lancio di Kindle⁸ nel 2007⁹ e, l'anno successivo, ha ampliato il mercato librario al formato audio con l'acquisizione di Audible¹⁰. Nel 2009, ha inaugurato un nuovo servizio dedicato non ai consumatori, ma ai produttori di contenuti: con Amazon Publishing¹¹, gli autori possono utilizzare un servizio di *self-publishing* in formato digitale, Kindle Direct Publishing, con possibilità di stampa cartacea *on demand*. Per raggiungere un pubblico più ampio, in particolare per gli autori che utilizzano quest'ultimo servizio di edizione, Amazon ha aperto una catena di librerie fisiche, Amazon Books. Tuttavia, non ottenendo il successo auspicato, queste hanno avuto un arco di vita limitato, dal 2015 al 2022¹². Attraverso questi molteplici servizi, Amazon si configura così non solo come distributore, ma come una vera e propria casa editrice, permettendo all'autore di pubblicare la propria opera.

In questo panorama in evoluzione, quale ruolo gioca Audible? Se in origine l'audiolibro era considerato una semplice trasposizione sonora di un testo preesistente, oggi emergono sempre più progetti che sfidano questa definizione, sperimentando formati ibridi che combinano narrazione, documentazione e performance. Come illustrato da Beatrice Galimberti, riprendendo le riflessioni di Walter Ong, l'audiolibro, in continua espansione, si inserisce in un processo di oralità di ritorno¹³. Se nell'antichità la narrazione avveniva primariamente in forma orale,

7 Wikipedia, *Amazon*. 18 febbraio 2025, <[https://en.wikipedia.org/wiki/Amazon_\(company\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Amazon_(company))> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

8 Wikipedia, *Amazon Kindle*. 11 febbraio 2025, <https://it.wikipedia.org/wiki/Amazon_Kindle> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

9 Matthilde Rimaud, *Amazon est-il le nouveau géant de la culture et du divertissement?*, «NECTART», 1 (2019), 8, pp. 66-76, DOI: 10.3917/nect.008.0066.

10 Wikipedia, *Audible*. 25 ottobre 2024, <<https://it.wikipedia.org/wiki/Audible>> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

11 Wikipedia, *Amazon Publishing*. 1 ottobre 2024, <https://en.wikipedia.org/wiki/Amazon_Publishing> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

12 Wikipedia, *Amazon Books*. 30 novembre 2024, <https://en.wikipedia.org/wiki/Amazon_Books> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

13 Beatrice Galimberti, *Audiolibro, statistiche, reti e sistemi bibliotecari: l'andamento negli anni della pandemia*, «Sistema Editoria», 1 (2023), pp. 121-138, DOI: 10.14672/se.v1i1.2114.

lo sviluppo della scrittura prima e della stampa poi, ha progressivamente consolidato il primato del testo scritto. Le nuove tecnologie «quali televisione, radio, cinema e, soprattutto negli ultimi anni, audiolibri»¹⁴, tuttavia, stanno proponendo un ritorno a quell'*habitus* primario, con gli utenti che tornano a essere ascoltatori di narrazioni e trasformando profondamente il rapporto tra autore, testo e lettore/ascoltatore¹⁵.

Un caso emblematico di questa evoluzione è rappresentato da *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb: Voyage mythologique des Enfers au Paradis*, pubblicato da Audible France nel 2021¹⁶. Quest'opera, frutto della collaborazione tra Laureline Amanieux e Amélie Nothomb, non si limita a riproporre la *Commedia* dantesca in un nuovo formato, ma ne rielabora i temi attraverso un'esperienza sonora che intreccia mitologia, letteratura e musica. La sua natura multimediale e la difficoltà a ricondurre l'opera a una definizione univoca – oscillante tra le categorie di audiolibro, *podcast* e documentario audio – sollevano interrogativi più ampi sulla trasformazione dell'esperienza editoriale nell'era digitale¹⁷.

Questo articolo non intende proporre l'opera come un caso isolato o rivoluzionario in sé, quanto piuttosto come esemplare di una tendenza editoriale sempre più diffusa, ma ancora scarsamente riconosciuta sul piano terminologico e teorico. Nonostante la presenza crescente di audiolibri originali – come già osservato da Matthew Rubery nel 2016 – si assiste ancora oggi a una carenza definitoria nelle fonti lessicografiche

14 Eadem, *Audiolibro, statistiche, reti e sistemi bibliotecari*, cit., p. 123.

15 Eadem, *Audiolibro, statistiche, reti e sistemi bibliotecari*, *Ibidem*.

16 *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb, Un voyage mythologique des Enfers au Paradis*, réalisé par Laureline Amanieux, écrit avec Amélie Nothomb, avec la voix d'Alexis Michalik. Rétroviseur Productions per Audible Originals, 18 febbraio 2021. <<https://www.audible.fr/pd/La-Divine-Comedie-dAmelie-Nothomb-Livre-Audio/B08TWZ71W6>> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

17 Un'analisi più approfondita sui contenuti, la dimensione intertestuale e la struttura, in rapporto all'antecedente dantesco, è stata oggetto di studio per la mia tesi di laurea magistrale, *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb: une réécriture audio du poème dantesque*, Torino, Università di Torino, A.A. 2023-24, da cui è seguito anche il contributo *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb: vers une réécriture en format audio du poème dantesque*, in *L'imaginaire dantesque contemporain en France et dans les pays francophones. Actes du colloque (Grenoble, 12-13 décembre 2024)*, sous la direction de Filippo Fonio, Chiara Zambelli e Silvia Argurio, Rennes: Presse Universitaire de Rennes, in corso di pubblicazione.

e nei criteri di classificazione delle piattaforme editoriali.¹⁸ *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb* diventa quindi un punto di partenza per riflettere sulla necessità di aggiornare la nostra concezione di audiolibro, includendovi anche opere nate appositamente per il formato audio.

Attraverso un'analisi narratologica e un approfondimento del processo creativo, l'articolo si propone dunque di esplorare le implicazioni teoriche, terminologiche ed editoriali legate a questi oggetti ibridi, mostrando come essi impongano una ridefinizione della nozione stessa di libro e una revisione delle categorie oggi impiegate per descrivere la produzione letteraria contemporanea.

Ricominciare dalle basi definitorie

Dai primi elementi analizzati, ossia la scheda dell'audiolibro su Amazon Audible e la descrizione fornita sulla piattaforma, emerge un certo disaccordo nella categorizzazione dell'oggetto multimediale in esame, definito alternativamente come libro audio (nella scheda) e documentario audio (nella descrizione). Tale incertezza è riscontrabile anche nelle dichiarazioni delle stesse autrici. Nell'intervista con Benjamin Brillaud del 5 maggio 2021 viene adottata prevalentemente l'espressione «documentaire audio», introdotta dallo stesso Brillaud sin dall'inizio, ai minuti 1:12 e 2:14, poi ripresa dalle autrici con la semplice dicitura di «documentaire» ai minuti 5:23 e 27:30, e infine nuovamente menzionata dall'intervistatore al minuto 29:30¹⁹. Tuttavia, in uno scambio epistolare con Amélie Nothomb e un'intervista con Laureline Amanieux, entrambe condotte dall'autore di questo articolo, emerge un uso più frequente del termine *podcast*. Sebbene la piattaforma di diffusione e le stesse creatrici sembrino impiegare questi termini in modo intercambiabile, in realtà presentano differenze sostanziali, che verranno approfondite di seguito.

18 Matthew Rubery, *The Untold Story of the Talking Book*, Cambridge (Mass.)-London(UK): Harvard University Press, 2016.

19 Benjamin Brillaud, *On parle mythologie avec Amélie Nothomb! - La Divine Comédie d'Amélie Nothomb*, YouTube, 5 maggio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=iC_PUUt21Y4> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

Il termine ‘audiolibro’ è definito come: «s. m. [comp. di *audio-* e *libro*]. – Libro da ascoltare, il cui testo è inciso su un supporto audio»²⁰. Questa definizione è strettamente correlata al neologismo ‘libro parlato’, termine con una particolare focalizzazione sulle persone con dei deficit visivi o espressivi²¹.

loc. s.le m. Libro riprodotto con tecnologie audiovisuali, destinato a persone che hanno difficoltà visive o espressive. [...] “L’audiolibro, o come viene anche definito il «libro parlato»” [...] “Il libro parlato è una realtà a disposizione di non vedenti e ipovedenti”²².

Come si può osservare, l’audiolibro è generalmente inteso come una traccia audio contenente la lettura di un testo scritto. Tuttavia, Perla Olivia Rodríguez Reséndiz analizza l’evoluzione della narrazione audio e sottolinea come, sin dall’introduzione di queste tecnologie, il pubblico con deficit visivi sia stato al centro dell’attenzione²³. Secondo l’autrice, la distinzione tra ‘libro parlato’ e ‘audiolibro’ risiede principalmente nel processo produttivo: mentre il primo consiste nella mera lettura del testo, l’audiolibro si caratterizza per un «modo enriquecido» (modo arricchito)²⁴, ovvero un adattamento al linguaggio sonoro che può includere più voci, musiche e suoni, creando un’esperienza mediatica più ricca. Tale prospettiva, già presente in alcuni ambiti specialistici, si scontra tuttavia con una persistente rigidità nelle fonti definitorie ufficiali e nella categorizzazione editoriale.

20 Vocabolario online Treccani, *Audiolibro*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/audiolibro/>> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

21 Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, *El audiolibro digital y las alternativas de la narración sonora*, «Austral Comunicación», 11 (2022), 2, DOI: 10.26422/aucom.2022.1102.rod.

22 *Neologismi Treccani, Libro parlato*, 2008 <[https://www.treccani.it/vocabolario/libro-parlato_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/libro-parlato_(Neologismi)/)> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025). In corsivo viene riportata una modifica, probabilmente un errore nel trascrivere la citazione, nella quale viene inserito un punto fermo spezzando così la frase «Il libro parlato è una realtà. A disposizione di non vedenti e ipovedenti».

23 L’elemento di deficit visivo in relazione all’audiolibro è fondamentale per la nozione stessa e ricorre in maniera implicita o esplicita in tutta la letteratura, si veda la presentazione fornita da Neli Elislah - Irwansyah Irwansyah, *Audiobook Industry: Reading By Using Ear in the Digital Age*, «Journal Komunikasi Indonesia», 11 (2022), 2, pp. 84-92, DOI: 10.7454/jkmi.v11i2.1028.

24 Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, *El audiolibro digital y las alternativas de la narración sonora*, p. 20.

Per quanto riguarda il ‘podcast’, l’*Enciclopedia Treccani* lo definisce come: «File audio digitale distribuito attraverso Internet e fruibile su un computer o su un lettore MP3. Il termine proviene da una libera fusione di *iPod* (→ Apple) e *broadcasting* (“radiodiffusione”)»²⁵. Questa definizione, tuttavia, rimane piuttosto generica. Un’ulteriore precisazione proviene dal *Lessico del XXI Secolo*²⁶, che ribadisce il concetto generale di file audio senza specificarne le caratteristiche distintive. Infatti, qui viene proposta una generalizzazione tale per cui con file audio si può intendere anche un brano musicale, che rientrerebbe nella definizione di podcast. Per una definizione più precisa possiamo, invece, fare riferimento a un vocabolario inglese, che lo descrive come: «a radio programme that is stored in a digital form that you can download from the internet and play on a computer or on a mobile phone»²⁷. Solo nella sua lingua d’origine il termine *podcast* mantiene un riferimento esplicito alla sua derivazione dalla programmazione radiofonica. Infine, per quanto riguarda il termine ‘documentario’, la *Treccani*, in qualità di sostantivo, fornisce due accezioni principali:

s. m. **a.** Insieme di più documenti relativi a un determinato problema, raccolti a scopo di studio, di conservazione, di utilizzazione immediata o futura [...]. **b.** Film, di lunghezza variabile, informativo o istruttivo su avvenimenti, luoghi, attività, senza aggiunta di elementi inventivi o fantastici; può avere carattere di attualità (film-giornale, rassegna di fatti o avvenimenti contemporanei in tutto il mondo), scientifico, didattico, culturale, turistico, ecc.²⁸

Nel nostro contesto, è il secondo significato a risultare pertinente, applicabile in senso più ampio anche a un formato esclusivamente audio. Si nota come tutte queste definizioni, sebbene parzialmente accurate, siano inadatte a descrivere oggetti nati per il supporto sonoro e costruiti secondo logiche narrative autonome. Come osserva Matthew Rubery,

25 Enciclopedia online Treccani, *Podcast*. <<https://www.treccani.it/enciclopedia/podcast/>> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

26 Lessico del XXI Secolo Treccani, *Podcast*, 2013. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/podcast_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/podcast_(Lessico-del-XXI-Secolo)/)> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

27 Cambridge Dictionary, *Podcast*, <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/podcast>> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

28 Vocabolario online Treccani, *Documentario*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/documentario/>> (Ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

già nel 2016 era evidente che molti audiolibri non fossero più basati su testi preesistenti.²⁹ L'autore parla esplicitamente di «Companies have begun commissioning works written exclusively for audio»³⁰, comprendenti drammi radiofonici, produzioni seriali e contenuti che non transitano più dal formato libro: «We're left with 'audio' but no 'book'»³¹. Tuttavia, questa distinzione, pur presente nella riflessione accademica, non ha ancora trovato un riscontro nei principali dizionari o nelle tassonomie editoriali, che continuano a oscillare tra categorie parziali e talvolta contraddittorie.

Sulla base di queste definizioni, la produzione della piattaforma Amazon Audible rientrerebbe nella categoria di 'audiolibro'. Tuttavia, l'incertezza classificatoria riscontrata sia nella piattaforma che nelle dichiarazioni delle autrici testimonia un punto critico più ampio: l'assenza di una terminologia adeguata a descrivere forme editoriali ibride, progettate per il formato audio e fondate su un'autorità originaria. Questo aspetto sarà approfondito attraverso l'analisi della sua struttura narratologica dell'opera e il suo processo creativo.

La Divine Comédie d'Amélie Nothomb come case study

Prima di procedere con l'analisi dei vari elementi narratologici, è utile fornire alcune informazioni più dettagliate riguardanti l'audiolibro in esame, che ben rappresenta una tipologia sempre più diffusa di contenuto audio originale, difficile da collocare entro le tradizionali categorie editoriali. La scheda prodotto disponibile sulla piattaforma Amazon Audible indica come autrici Amélie Nothomb e Laureline Amanieux, specificando che il testo è letto da Amélie Nothomb e Alexis Michalik. La durata complessiva dell'opera è di 3 ore e 57 minuti, ed è classificata come versione integrale di un audiolibro. La scheda fornisce inoltre informazioni sulla data di pubblicazione, la lingua, l'editore – Audible Originals – e le categorie tematiche, che includono 'religione e spiritualità' e 'spiritualità'. Nella stessa pagina, l'opera viene descritta come una «*série documentaire*», cioè che a sé costituisce una serie di cui

29 Matthew Rubery, *The Untold Story of the Talking Book*, Cambridge (Mass.)-London(UK): Harvard University Press, 2016.

30 Idem, *The Untold Story of the Talking Book*, cit., p. 268.

31 Idem, *The Untold Story of the Talking Book*, *Ivi*, p. 269.

successivamente vedremo la suddivisione, suggerendo così un'inquadratura più ampia rispetto alla definizione tradizionale di audiolibro.

Dimensione narratologica: fabula, struttura e sequenze narrative

Partendo dalla fabula, in questa sede ci limiteremo a ripercorrerne gli elementi di originalità, che vengono esplicitati già dal titolo e dalla presentazione sulla piattaforma di distribuzione. Il titolo completo *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb: Un voyage mythologique des Enfers au Paradis*, può generare ambiguità interpretative, in particolare nella sua prima parte. Infatti, a una prima lettura, si potrebbe supporre che l'opera consista nella lettura della *Commedia* di Dante in una traduzione francese realizzata da Amélie Nothomb, che l'autrice fornisca una reinterpretazione personale del poema dantesco, oppure che ce ne venga proposta una riscrittura. Tuttavia, il sottotitolo non dissipa del tutto quest'incertezza, limitandosi a sottolinearne una dimensione antropologica e iniziatica del viaggio narrato. Un chiarimento più preciso emerge dalla descrizione fornita dalla piattaforma:

Dans cette série documentaire de 11 épisodes, inspirée par *La Divine Comédie* de Dante, la romancière Amélie Nothomb vous guidera, à travers des visites artistiques, des rencontres musicales et des lectures interprétées par Alexis Michalik, dans un voyage sonore merveilleux: descendez dans les Enfers gréco-romains, traversez une terre où les divinités grecques et nordiques marquent le destin des hommes, avant de vous élever vers des Paradis célestes³².

Questa descrizione conferma che l'audiolibro non consiste nella lettura della *Commedia* dantesca, bensì, prendendone spunto, ripropone un percorso artistico e musicale nella mitologia greco-romana e nordica, per concludersi con i Paradisi celesti. Solo attraverso l'ascolto dell'audiolibro si comprende che quest'ultimo elemento si riferisce anche alla dimensione religiosa e mitologica cristiana. Tale aspetto viene

32 «In questa serie documentaria di 11 episodi, ispirata da *La Divina Commedia* di Dante, l'autrice Amélie Nothomb vi guiderà, attraverso delle visite artistiche, incontri musicali e letture interpretate da Alexis Michalis, in un meraviglioso viaggio sonoro: scendete negli inferi greco-romani, attraversate una terra in cui le divinità greche e nordiche segnano il destino degli uomini, prima di elevarvi verso dei Paradisi celesti».

esplicitato nell'episodio introduttivo, nel quale ci viene illustrato come si intenda presentare queste mitologie attraverso riscritture e reinterpretazioni artistiche di più ampio respiro: dalla produzione scultorea a quella musicale e operistica.

La struttura narrativa dell'audiolibro è articolata in undici episodi, come indicato nella descrizione ufficiale. A tale conteggio si affiancano i crediti di apertura, l'introduzione e i crediti di chiusura, che vanno a costituire il paratesto. Infatti, questi elementi potrebbero essere interpretati rispettivamente come prologo, unendo crediti di apertura e introduzione, ed epilogo, coincidente con i crediti finali. La struttura completa dell'audiolibro, che viene di seguito riportata, suggerisce il «tentativo di imitazione o comunque ricerca di somiglianza a un modello ideale, cioè il libro cartaceo»³³:

- Crédits d'ouverture
- Introduction
- Première étape: La descente aux Enfers
 - Episode 1: Tourments aux Enfers
 - Episode 2: Orphée, héros d'opéra
 - Episode 3: Le royaume des morts
- Deuxième étape: Remonter sur terre
 - Episode 4: Les dieux musiciens
 - Episode 5: Les bienfaits des Sirènes
- Troisième étape: Passer d'un monde à l'autre
 - Episode 6: Les Eddas scandinaves
 - Episode 7: La musique nordique
 - Episode 8: La fin du monde
- Quatrième étape: En route vers l'Eden
 - Episode 9: Le paradis terrestre
 - Episode 10: La voix de Jésus
 - Episode 11: Le paradis céleste
- Crédits de fin

Si osserva che i primi cinque episodi, che compongono la prima e la seconda tappa del viaggio, attingono alla mitologia greco-romana, la terza tappa si concentra sulla mitologia scandinava, mentre la quarta si sviluppa intorno alla tradizione cristiana. Per l'analisi comparata della

33 Maura Funari, *Sguardi sul percorso editoriale del libro elettronico*, cit. p. 82.

struttura dell'audiolibro e della *Commedia* dantesca, si rimanda all'articolo in corso di pubblicazione citato alla nota 17. Qui, invece, ci soffermiamo in particolar modo sulla terza tappa, che attraverso l'esegesi degli Edda, presenta la mitologia nordica o scandinava³⁴.

Mentre il resto dell'audiolibro prende liberamente spunto da Dante, riproponendone una lettura delle sue fonti attraverso le diverse forme artistiche, la mitologia scandinava rappresenta un elemento di maggior discontinuità rispetto al suo antecedente, in cui questa è completamente assente. È così che questa mitologia si presenta come un parallelismo utile, specialmente per l'immaginario suscitato e fortemente ispirato all'apocalisse. Il suo interesse risiede nell'apportare un punto di vista, apparentemente distante, ma che permette una migliore reinterpretazione in chiave sincretica e comparativa l'ascesa purgatoriale. Nello specifico, numerose sono le relazioni con il Paradiso Terrestre, canti XXVII-XXXIII del *Purgatorio*³⁵.

Per quanto riguarda le sequenze narratologiche, constatiamo che nell'audiolibro sono presenti due tipologie di sequenze: quelle dialogiche e quelle monologiche. L'opera è infatti caratterizzata da una serie di scambi tra l'autrice e protagonista del viaggio mitologico, Amélie Nothomb, e diversi artisti ed esperti. Questa tipologia di sequenza ravvicina maggiormente il nostro oggetto multimediale a una forma di produzione radiofonica e documentaria, pur discostandosene in alcuni aspetti che verranno approfonditi nel paragrafo successivo.

La struttura monologica, invece, presenta una dicotomia: da un lato vi sono monologhi *stricto sensu*, nei quali l'autrice conduce la narrazione; dall'altro, ogni episodio è punteggiato da un'altra serie di monologhi definibili citazionali, ovvero una serie di letture di estratti o parafrasi di testo da parte degli interlocutori. Queste letture sono svolte nella maggior parte dei casi dall'attore Alexis Michalik, come indicato nella presentazione sopracitata, ma anche dall'autrice stessa e da altri personaggi, come negli episodi scandinavi dal ricercatore Pierre-Brice Stahl, che vanno a riconfigurare le relazioni intertestuali della *Commedia*. Mentre Dante incorporava riferimenti intertestuali più o meno espliciti, nell'audiolibro tali riferimenti vengono resi concreti attraverso la lettura di estratti o mediante la loro rielaborazione narrativa.

34 Questi due termini vengono utilizzati come sinonimi lungo tutto l'audiolibro.

35 Vedi *supra*, nota 17.

In conclusione, pur presentando alcuni parallelismi con la *Commedia*, l'audiolibro non può essere considerato una sua lettura diretta. La sua costruzione narrativa, la varietà dei riferimenti mitologici e religiosi, l'ibridazione tra oralità interpretata, dialogo e montaggio sonoro ne fanno un oggetto editoriale ibrido, simile a molte altre produzioni recenti che sfuggono alle categorie consolidate come 'audiolibro', 'podcast' o 'documentario'. Proprio in questa ambivalenza risiede il suo interesse teorico: *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb* non è un'eccezione, ma un esempio rappresentativo di una produzione audio originale che impone una riflessione sul linguaggio e sulle classificazioni con cui descriviamo il panorama editoriale contemporaneo.

Dalla genesi alla diffusione: storia del processo creativo

Il processo creativo, che ha portato alla realizzazione dell'oggetto multimediale in esame, riveste un ruolo fondamentale per determinare il suo statuto definitorio. Per tracciare la storia materiale, dalla genesi alla pubblicazione dell'audiolibro, ci rifacciamo all'intervista già citata di Benjamin Brillaud, disponibile online, e alle interviste condotte dall'autore di questo articolo con le due autrici.

La collaborazione tra la scrittrice e produttrice Laureline Amanieux e la scrittrice Amélie Nothomb affonda le radici in una lunga amicizia, nata in un contesto di ricerca nei primi anni Duemila. Nel 2020, durante la pandemia di Covid-19³⁶, le due autrici decidono di recuperare degli interessi comuni legati ai loro studi filologici-letterari, in particolare il tema della mitologia, caro a entrambe. Una volta che Laureline Amanieux, con la casa di produzione di cui fa parte, Retroviseur Production, e Audible France stabiliscono il partenariato, si avvia una campagna scrittorica, a tratti detta collaborativa. Tuttavia, Amélie Nothomb afferma la propria incapacità ad affrontare una scrittura a quattro mani. Infatti, dalla conversazione con Laureline Amanieux emerge che è stata lei a scrivere una sorta di canovaccio, su cui Amélie Nothomb avrebbe successivamente messo mano arricchendolo con il proprio contributo.

36 Il contesto socio-culturale della pandemia di Covid-19 è particolarmente importante in quanto si registra un aumento nella fruizione degli audiolibri, come viene dimostrato in un contesto più generale dall'articolo di Neli Elislah - Irwansyah Irwansyah, *Audiobook Industry*, cit. e per il contesto italiano l'articolo di Beatrice Galiberti, *Audiolibri, statistiche, reti e sistemi bibliotecari*, cit.

Quest'azione viene ben illustrata da Laureline Amanieux nell'intervista con Benjamin Brillaud in cui parla di veri e propri «avanti e indietro con Amélie in rapporto alle trame, agli script»³⁷.

Il processo di scrittura acquisisce ulteriore rilevanza se consideriamo l'audiolibro come una nuova forma di testo teatrale, come illustrato da Vallorani e Gibert³⁸. Nel loro articolo, in particolare nel terzo paragrafo³⁹, si evidenzia come, attraverso la lettura interpretativa del testo scritto, si fissi il testo letterario nel formato audio, acquisendo le caratteristiche di un testo teatrale. Nello stesso paragrafo si indica come il testo letto, tendenzialmente da un attore, acquisisca una certa distanza rispetto a quello scritto dall'autore, sottolineando così la lontananza tra questi due momenti diversi. Sebbene tale prospettiva si applichi perfettamente ad audiolibri che riprendono opere preesistenti, il caso che ci riguarda è diverso. Infatti, non si può parlare di una vera e propria distanza tra autrici e lettori, poiché una delle due autrici, Amélie Nothomb, è anche la principale interprete del testo. Inoltre, a differenza di un classico audiolibro, il testo di base di Amanieux e Nothomb non è un'opera letteraria già esistente, ma un canovaccio, o, secondo le parole sopraccitate di Amanieux, delle trame.

Perché, allora, definire il testo un canovaccio? E come questo si presenta? La definizione di canovaccio è quella che meglio si addice al tipo di testo che si presenta, poiché, nello specifico per gli episodi a sequenza dialogica, si preferisce lasciare un maggiore spazio al realismo dell'interazione, piuttosto che interpretare un dialogo fittizio. La spontaneità degli interlocutori crea una maggior empatia con l'ascoltatore. Diverso è il caso delle sequenze monologiche, che vengono invece redatte integralmente e assumono piuttosto la forma di veri e propri momenti di libera lettura da parte dell'autrice o di lettura interpretativa per le citazioni. A tal proposito, queste ultime vengono definite in funzione di una rete intertestuale, considerando il canovaccio come un testo di base da cui si dipanano i vari riferimenti.

Una volta registrati, gli episodi vengono sottoposti a un accurato processo di montaggio, in cui si inseriscono effetti sonori, come afferma

37 Benjamin Brillaud, *On parle mythologie avec Amélie Nothomb!*, cit., min 21:54: «des allés-retours avec Amélie par rapport aux trames, aux scripts».

38 Cecilia Vallorani - Isabel Gibert, *La oralidad tecnológico-digital. Estudio pragmático-comunicativo sobre la oralidad en el audiolibro*, «Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación», 96 (2023), pp. 249-262.

39 Idem, *La oralidad tecnológico-digital*, Ivi, pp. 255-260.

Amanieux: «poi, al montaggio, si è lavorato alla creazione sonora»⁴⁰. Questi vengono utilizzati per suscitare un ulteriore immaginario e dare maggiore impatto emotivo alla narrazione⁴¹. Questo processo di creazione sonora, come sottolineato nelle interviste, ha un ruolo narrativo vero e proprio, amplificando l'esperienza dell'ascoltatore⁴². Per poi arrivare al momento della pubblicazione sulla piattaforma Audible.

Si noti come per il processo creativo abbiamo parlato di una vera e propria campagna scrittorica, in cui le autrici hanno redatto un testo. Questo è stato poi revisionato dalla regia, che può essere vista alla stregua di un editore. Una volta revisionato e approvato da entrambe le parti, autrici ed editore, il libro viene dato alla stampa, in questo caso l'audiolibro viene pubblicato sulla piattaforma.

Una nuova definizione di audiolibro

Il nostro percorso è partito dall'analisi di alcune definizioni contrastanti, che presentano difficoltà sia per le autrici che per la piattaforma di diffusione stessa, Audible, mettendo in discussione i concetti di 'audiolibro', 'podcast' e 'documentario'. Riguardo all'oggetto multimediale che abbiamo esaminato, consideriamo il termine di 'audiolibro' come il più appropriato, seppure evidentemente insufficiente a descriverne le caratteristiche distintive. Sebbene un audiolibro venga generalmente definito come un prodotto audio in cui un'opera letteraria preesistente viene letta, *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb: un voyage mythologique des Enfers au Paradis*, dimostra come questa categoria non si limiti alla lettura. Questo progetto si distacca dal proprio antecedente, la *Commedia* di Dante Alighieri, per reinterpretarla sotto una nuova prospettiva.

Pur presentando numerose analogie con Dante, le autrici Amanieux e Nothomb si allontanano dall'originale per costruire un percorso narrativo autonomo, attraverso l'esplorazione di tre grandi mitologie europee: quella classica greco-romana, quella nordica o scandinava e la

40 Benjamin Brillaud, *On parle mythologie avec Amélie Nothomb!*, *Ivi*, min 10:52: «On a travaillé après, au montage, à la création sonore».

41 Idem, *On parle mythologie avec Amélie Nothomb!*, *Ivi*, min 12:03: «le réel puisse être par la magie du son une porte ouvert vers l'imaginaire».

42 Idem, *On parle mythologie avec Amélie Nothomb!*, *Ivi*, min 18:05: «ç'a joue un vrai rôle dans la narration».

religione e mitologia cristiana. Come abbiamo osservato, il prodotto finale presenta numerosi parallelismi con il proprio antecedente a livello contenutistico e strutturale, restituendo un prodotto che fornisce un'esperienza dinamica ed emotiva, arricchita di riferimenti intertestuali, proprio come il testo dantesco. Inoltre, la genesi e la realizzazione dell'opera seguono un processo analogo a quella della filiera editoriale tradizionale: dalla scrittura del canovaccio alla revisione e infine alla pubblicazione. Tuttavia, a differenza di un'opera trasposta in audio, il testo qui non preesiste al formato fonico, ma si sviluppa insieme a esso. L'audiolibro, in questo caso, non è una semplice lettura interpretativa, ma una produzione originale che mette in discussione le tradizionali dicotomie tra scritto e orale, tra testo e voce, tra libro e performance.

In questo senso, l'audiolibro non si configura più come mero mezzo di accesso a un'opera letteraria, ma come una modalità espressiva autonoma, capace di generare narrazione, letterarietà e autorialità a partire da una logica fonica. La riflessione sulla materialità del supporto e sulla (in)stabilità dei segni – come indicato da Funari nel confronto tra *e-book* e libro tradizionale – può essere estesa anche al formato audio:

Il supporto informatico non garantisce sempre l'immobilità dei segni grafici, che possono a volte spostarsi, essere modificati o sparire senza lasciare necessariamente traccia.⁴³

Nel caso dell'audiolibro, la presenza di 'segni verbali stabili' è sostituita da una forma sonora effimera ma strutturata, in cui il testo si realizza esclusivamente attraverso la voce. L'audiolibro, dunque, diventa emblematico di una nuova forma editoriale, in cui la consustanzialità tra grafemico e fonemico si risolve a favore di quest'ultimo.

La parola stessa 'audiolibro', composta da 'audio' e 'libro', conserva un'ambiguità intrinseca: da un lato evoca la stabilità dell'oggetto-libro tradizionale; dall'altro rimanda a un ambiente performativo e temporale, dove l'opera prende forma nella voce, nell'ascolto, nel montaggio. È in questa tensione tra scrittura e oralità, tra permanenza e transitorietà, che l'audiolibro trova oggi il proprio statuto editoriale. Riprendendo le definizioni lessicografiche precedenti e le forme emergenti della produzione editoriale, proponiamo la seguente definizione:

43 Maura Funari, *Sguardi sul percorso editoriale del libro elettronico*, cit., p. 81.

loc. s.le m. Libro da ascoltare riprodotto con tecnologie audiovisuali, il cui testo è inciso su un supporto audio. Originariamente pensato per persone con difficoltà visive o espressive, ma oggi fruibile da un pubblico più ampio e trasversale.

L'audiolibro può includere due forme principali:

- 1) la registrazione di una lettura interpretativa di opere letterarie preesistenti, che riproduce il testo scritto con o senza interventi artistici,
- 2) la creazione di un'opera originale, progettata e realizzata appositamente per il formato audio, nella quale il testo nasce e si sviluppa per essere fruito esclusivamente attraverso il suono, e che assume, a tutti gli effetti, la forma di un libro nativo sonoro.

Secondo questa prospettiva, è necessario riconsiderare anche la concezione editoriale dell'audiolibro, alla luce delle sue trasformazioni recenti. Non più semplice supporto accessorio o forma derivata, l'audiolibro emerge come spazio autonomo di scrittura, narrazione e pubblicazione, che impone una revisione dei nostri strumenti definitivi e concettuali.