



# Per una rappresentazione multimodale del testo drammatico: ipotesi e traiettorie di un processo creativo

Angela Zinno

## *Abstract*

Il contributo intende indagare l'ipotesi di un paradigma di sviluppo rappresentativo multimodale che inquadri, nell'ambito dell'incrocio interdisciplinare tra drammaturgia e rappresentazione, il percorso creativo di un prodotto audio-visuale sviluppato a partire dal "testo drammatico". Nella sua accezione primaria, ossia un codice testuale costituito dalla precipua struttura verticale di racconto in soggettiva con uno o più personaggi e corredato da didascalie iniziali e/o intermedie, il testo si pone come punto centrale dal quale si irradiano diverse ipotesi rappresentative. Lo spazio scenico, qui inteso come spazio leggibile e interpretabile a più livelli – non soltanto fisico ma anche emozionale o ancora sinestesico – viene rappresentato in forma multimodale attraverso la creazione di alcune sintesi ipertestuali. I casi studio presi in oggetto sono alcuni elaborati sviluppati da studenti del corso di "Visualizzazione dello spazio scenico" di cui chi scrive ha curato la seconda parte, pertinente alla dinamica teorico-pratica di comprensione, interpretazione e rappresentazione del testo drammatico. Il corso è inserito nel Manifesto degli Studi 2021/2022 della Laurea Magistrale di Design del Prodotto e dell'evento del Dipartimento di Architettura e Design dell'Università degli Studi di Genova.

## *Parole chiave*

Teatro, spazio scenico, drammaturgia, multimodalità, visualità

## *Topic*

Interpretare



Frame tratto dall'audio-visivo di Tiziana Iorio e Arianna Mustafa. Proveniente dalla presentazione del progetto edita dalle autrici e consegnata a chi scrive.

## Testo drammatico, spazio scenico, rappresentazione, visualizzazione

“Un testo drammatico è attivo in varie direzioni [...] Il testo drammatico è un “molti”; il testo è “molte abilità”; il testo *vive*, si modifica; cambia le sue abilità. Descrivere un testo è descriverne la vita: le sue sottomissioni e le sue indipendenze, le sue inerzie; i suoi sonni. Anche le sue agonie, le trasfigurazioni ecc. Il testo è la traccia di un'indipendenza, è indipendente. Ma rispetto a chi o a cosa. Agli allestitori. È con loro che il testo si attua, fa; e si altera” [Picchi 1992, p.7].

La proposta contenuta nelle parole di Picchi rispetto al tentativo di definire il testo drammatico, non soltanto provvede a connotarlo come elemento attivamente agente all'interno di un meccanismo complesso, ma gli restituisce l'inevitabile dipendenza da una istanza imprescindibile, ossia l'azione.

Nell'ultimo trentennio sono state moltissime le sollecitazioni e le analisi strutturali che hanno tentato di classificare, da un punto di vista funzionale, il senso intrinseco di testo drammatico e di drammaturgia, in secondo luogo.

Nel libro *Ingresso a teatro: guida all'analisi drammaturgica*, a cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja [2003], viene esaurientemente compiuta una distinzione tra testo drammatico e drammaturgia; il primo è definito come l'insieme delle battute e delle didascalie con propria autonomia letteraria, la seconda come “il materiale verbale elaborato per la scena o a partire dal testo drammatico o a partire da un materiale non drammatico o preventivo, rispetto alla scena, o elaborato sulle assi della scena a partire dall'improvvisazione dell'attore, dalla cooperazione creativa che costruisce lo spettacolo” [Cascetta, Peja 2003, p. 139].

Si potrebbe dedurre che testo drammatico e drammaturgia siano due elementi, o meglio, due oggetti che partendo da posizioni differenti, coprono la stessa distanza per ritrovarsi nel medesimo punto. I punti di partenza potrebbero essere definiti letteratura per il primo, scena per la seconda. Il risultato dell'incontro potrebbe essere circoscritto nel termine spettacolo che conterrà evidentemente, un valore aggiunto rispetto alla somma delle parti. D'altronde, la tendenza che sembra percorrere la ricerca empirica a cavallo del millennio pare avvalorare il fatto che la drammaturgia non sia più valutabile come elemento a parte, esterno alla costruzione dell'evento spettacolo, ma che al contrario, ne sia parte integrante e totalizzante. Ciò che forse viene posto su un piano differente è l'elemento testo drammatico, inteso nei termini di scrittura “nero su bianco” ma che in un certo senso già contiene per sua natura i germi della potenziale espressione drammaturgica che viene generata da ciò che è definito regia.

Come già detto, il testo drammatico contiene in sé una funzionalità attiva, perché pertiene alla letteratura quanto al teatro – qui meglio inteso come rappresentazione – ed è legato a quest'ultima a doppio filo, in quanto la sua natura di testo letterario si risolve necessariamente in una progettualità ossia nella creazione di un evento spettacolare. Ne risulta che il testo drammatico, ossia il dramma, sia essenzialmente una forma narrativa che, seppur solo sulla carta, è fatta di azioni. La drammaturgia è il processo, la tessitura attraverso la quale le azioni letterarie del dramma passano da uno stato di immobilità ad uno stato reale, agito, rappresentato, per il quale il dramma era già di sua natura, predisposto. Drammaturgia quindi, come costruzione dell'azione sul piano materiale e metaforico della produzione di senso; una possibile scrittura del fare che ben si adatta al già citato *dramatos ergon* da cui etimologicamente proviene il termine stesso.

Al netto di questi presupposti che provvedono in qualche misura a definire il testo drammatico come oggetto non dissociabile dalla sua diretta rappresentazione, appaiono evidentemente lampanti gli elementi stanziati a latere. Ossia lo “spazio” all'interno o all'esterno del quale il testo drammatico esiste (qui arbitrariamente non associabile al solo spazio fisico in cui la scena viene meramente descritta ma riconducibile ad uno spazio che incarna il passaggio, la trans-litterazione dal testo alla scena) e la forma e le funzioni ad esso annessi, ossia pertinenti l'idea di rappresentazione (e di contro – ad un livello puramente fruitivo – di visualizzazione) del medesimo.

Se dunque per propria natura (didascalica ed espressiva) il testo drammatico contiene in sé uno spazio scenico translitterale all'interno del quale esiste una serie di ipotesi e plausibilità di rap-

presentazione (fig. 00) e di contro di visualizzazione che sono diversi dalla messinscena, possiamo con agio chiederci come queste ipotesi rappresentative possano configurarsi e soprattutto attraverso quali istanze semiotiche, o meglio, attraverso quali codici espressivi e performativi.

Questi gli interrogativi alla base dell'ideazione del corso di Visualizzazione dello spazio scenico inserito nel Manifesto degli Studi 2021/2022 della LM Design del prodotto e dell'evento presso il Dipartimento di Architettura e Design dell'Università di Genova.

Dopo una necessaria prima parte a cura del prof. Roberto Cuppone sulla storia dello spazio teatrale inteso come luogo fisico all'interno del quale il testo drammatico produce performatività ed espressione, ho proseguito il corso con una serie di lezioni in prima battuta teoriche (interpretazione del testo drammatico) e in una seconda fase pratiche (editing e relazione tra codici multimodali) agendo su un testo drammatico di Stefano Massini: *Trittico delle gabbie*. Lo scopo del corso si è rivelato essere l'acquisizione di ciò che posso qui definire arbitrariamente la grammatica del senso intrinseco al testo e la sua diretta rappresentazione attraverso i codici espressivi della multimodalità (tecnologie di campionamento audio e video, trattamento digitale delle immagini, espressione vocale diretta, costruzione registica, montaggio audio video, ecc.). Il prodotto finale, la produzione di un costruito audiovisuale che incarnasse lo spazio scenico – come sopra descritto – intrinseco a uno dei tre testi del trittico massiniano: *La Gabbia*, *Zone d'ombra*, *Versione dei fatti*.

Stefano Massini, drammaturgo contemporaneo più tradotto al mondo, produce *Trittico delle gabbie* [Massini, 2009] ispirato essenzialmente dal nuovo spazio scenico reale in cui agisce, ossia il piccolo Teatro di Calenzano. Questo spazio ridotto lo induce alla creazione di tre "passi a due", in cui l'intimità emotiva e il massiccio impianto didascalico costituiscono il terreno sul quale la successione degli eventi e l'espressione interiore dei personaggi, si incontrano e si scontrano, senza soluzioni di continuità: "Le tre "gabbie" sono essenzialmente dialoghi a due. I personaggi sono in coppia per ognuna (ad eccezione di *Zone d'ombra* in cui un personaggio fantasma compare soltanto nell'immaginario dello spettatore perché evocato da una breve telefonata e in *Versione dei fatti* in cui compare in scena per pochi minuti un'inseriente e ha solo una battuta). L'azione è ridotta al minimo. Il dialogo si consuma per lo più seduti. Un tavolo e due sedie rappresentano la scenografia. La scrittura di quella che potremmo definire seconda fase è più intima, giocata sul senso stretto delle parole, sulle atmosfere ora di rarefazione ora di tensione evocate dal dialogo e dall'incombente presenza del ricordo. Le didascalie d'apertura sono comunque presenti e mantengono lo stile narrativo-descrittivo, ma scompaiono i sottotitoli ai nomi dei personaggi. Un dato interessante è che, considerando l'immobilità in cui in un certo senso sono ora costretti i personaggi, il dialogo assume un ritmo diverso. I testi delle tre gabbie sono più brevi e scanditi da momenti di silenzio, a sostegno, in qualche modo, della lenta dinamicità di una scena "unica", che in assenza di un ritmo giustamente calibrato, potrebbe rischiare di risultare teatralmente poco efficace" [Zinno, 2022].

Analizzando nel dettaglio le tre scritture drammatiche e ipotizzando possibili vie di rappresentazione dello spazio scenico identificato all'interno del testo, sono stati illustrati i codici multimediali basilari per lo sviluppo dell'elaborato. Le istanze rappresentative, ossia il campionamento delle immagini e del sonoro, l'utilizzo di strutture evocative del testo, le dinamiche di costruzione narrativa pertinenti a singole o multiple zone del testo, sono state criticamente ipotizzate e scandagliate nel corso delle lezioni. Nelle fasi conclusive è stato analizzato il presupposto fondamentale di porsi come registi-visualizzatori dello spazio scenico rappresentato, nella misura in cui il paradigma dicotomico creatore-ricevente incarna essenzialmente la dinamica rappresentativa tutta.

È tuttavia importante qui sottolineare che per creazione di un costruito audiovisuale non si è inteso produrre un audiovisivo che a pieno rientrasse nell'ambito delle discipline dell'espressione cinematografica, che non pertengono a questo insegnamento. Il punto focale qui resta l'identificazione dei codici di visualizzazione (e rappresentazione attraverso l'editing frutto del processo creativo) relativi allo spazio scenico intermedio tra il testo drammatico (forme didascaliche e dialoganti) e la rappresentazione teatrale (scrittura registica), nell'ambito delle discipline dello spettacolo, delle performing arts e delle digital humanities, precipui ambiti di ricerca di chi scrive.

## I Casi studio e ipotesi del processo creativo/rappresentativo

Il primo elaborato [1] oggetto di analisi è tratto da *Figlia di Notaio*. Il prodotto audiovisivo ha una durata di 2'29". Il livello di rappresentazione prevede la ripresa diretta di scene interpretate da attrici ad hoc. Il luogo è neutro, anch'esso costruito ad hoc. Viene rispettata la forma didascalica dello spazio descritto; le connotazioni fisiche e sceniche delle attrici (amatoriali) rispecchiano alcuni tratti distintivi dei personaggi. Le immagini sono girate in bianco e nero. La struttura di visualizzazione prevede uno sviluppo narrativo di sole riprese montate in sequenza. Lo schema rappresentativo segue la visualizzazione dello spazio intrinseco al testo drammatico relativo al livello narrativo; vengono identificati n. 12 punti focali che ripercorrono i punti di svolta del plot. I primi sei (fig. 01) restituiscono la visualizzazione dei punti di snodo così nominati dall'autrice: L'attesa – Sconosciute – Sguardi – Riconciliazione – Rassegnazione – Rabbia. I successivi sei: La Sigaretta – Rivoluzione – Schiaffo – Manoscritto – Rifiuto – L'addio (fig. 02). Attraverso il passaggio tra l'uno e il successivo punto di snodo, l'azione si svolge fluidamente o tessuta dal montaggio in sequenza, ripercorrendo nel lasso di tempo identificato col girato, tutta la narrazione del testo drammatico. La verbalità in presa diretta è assente; in soli due punti, identificati nei frames La Sigaretta e Rivoluzione, appare lo sviluppo della verbalità campionata in fase di post-produzione e sovrapposta alle immagini in scorrimento. Le parti di testo citate, appartengono a zone diverse del testo drammatico. Il primo stralcio di dialogo appare in sincrono alla scena agita nel parlato in tempo reale. Il secondo stralcio verbale si manifesta acusmaticamente e si sovrappone all'azione muta condensata nell'atto di fumare. La drammaturgia sonora, un unico brano in traccia continua, si interrompe soltanto nei momenti di espressione sonora del parlato. La restituzione, nel

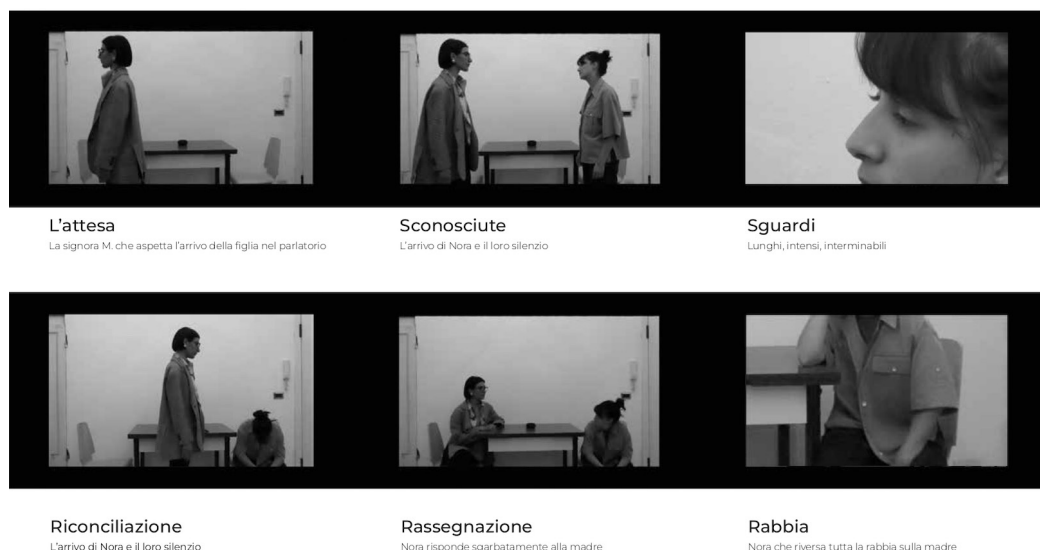


Fig. 01. Immagine tratta dalla presentazione del progetto edita dall'autrice Raffaella Parodi e consegnata a chi scrive. Rappresentante sequenze di frames tratti dall'audiovisivo diretto dall'autrice.

complesso, risulta coerente, per codici e strumenti, allo spazio scenico del testo, visualizzato in un livello rappresentativo sia interiore (dinamiche emotive) che esteriore (conformità alle descrizioni didascaliche). Il secondo elaborato proposto [2] è tratto da *Zone d'ombra*. Il primo risvolto translitterale risiede nella scelta della durata, di circa 1'. In realtà rappresentativo di 1 ora esatta ossia la durata della scena, come descritto nel testo drammatico. L'audiovisivo mostra per tutta la sequenza un cronometro countdown che produce un effetto al contempo straniante e inclusivo, provvedendo a connettere il visualizzatore-spettatore al tempo reale fruito nello spazio scenico (fig. 03). L'aspetto interessante è che all'interno dell'intero costruito convergono essenzialmente tre diversi livelli rappresentativi. Il primo livello è quello sonoro; partendo con una immagine acusmatica evocante una fitta pioggia, si passa attraverso un fade incrociato all'espressione puntuale del ticchettio di un orologio. Non sussistono voci o parole. L'intero universo sonoro è rappresentato dal senso del tempo evocato dalle didascalie contenute nel testo drammatico e, a livello più espressamente rappresentativo, dal cronometro presente nel costruito. Il secondo livello è

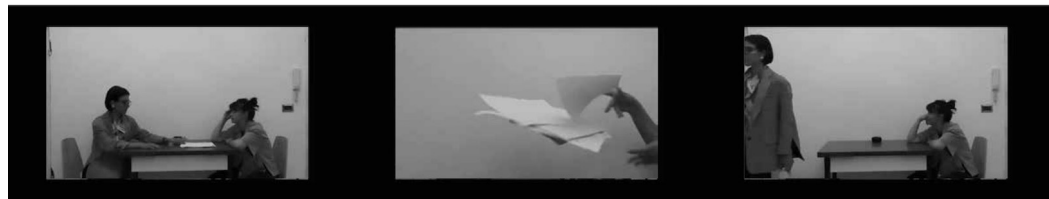




**La sigaretta**  
Unica loro condivisione

**Rivoluzione**  
Dialogo di alta tensione tra Nora e la signora M.

**Schiaffo**  
Confine invalicabile



**Manoscritto**  
Ricerca di approvazione

**Rifiuto**  
Il rifiuto di Nora

**L'addio**  
La signora M. che se ne va e Nora rimane di nuovo da sola

Fig. 02. Immagine tratta dalla presentazione del progetto edita dall'autrice Raffaella Parodi e consegnata a chi scrive. Rappresentante sequenze di frames tratti dall'audiovisivo diretto dall'autrice.

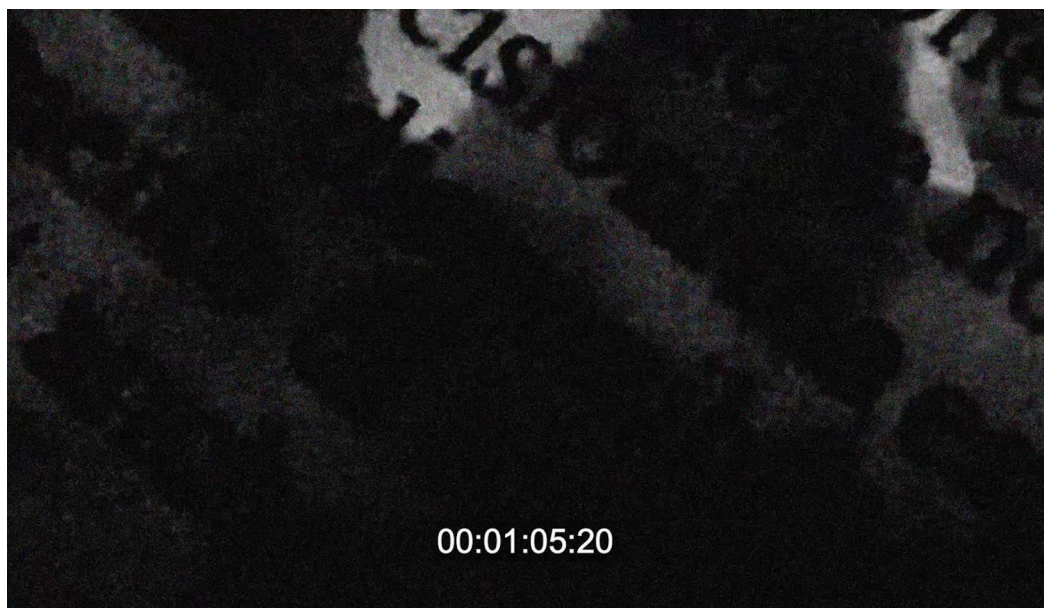


Fig. 03. Cronometro countdown. Frame tratto dall'audiovisivo di Tiziana Iorio e Arianna Mustafa. Proveniente dalla presentazione del progetto edita dalle autrici e consegnata a chi scrive.

quello rappresentato dagli elementi rappresentati nelle sequenze di immagini. Ogni elemento rappresenta uno snodo focale del testo drammatico (fig. 04); vengono resi evidenti i rimandi ad alcuni oggetti evocati dalla narrazione e in questo modo visualizzati in una dinamica non descrittiva quanto essenzialmente emotiva. Una citazione di grande interesse è rappresentata da una sequenza intermittente che evoca lo sgocciolare espresso nel testo drammatico. Questa riprende un bicchiere su sfondo nero (fig. 05) che accoglie un lento gocciare progressivamente mutato in un getto potente e incessante che colma il bicchiere velocemente. In questo modo si produce una doppia visualizzazione: da un lato la palese rappresentazione del sonoro evocato dal testo drammatico e dall'altro, la rappresentazione dello stato emotivo del personaggio, che letteralmente "sente di annegare". Il terzo livello è rappresentato dalla visualizzazione del rapporto tra i personaggi; il loro agire, muto, viene rappresentato dalla ripresa delle loro ombre. In questo livello si realizza la translitterazione più forte, ossia la rappresentazione diretta delle "zone d'ombra" espresse narrativamente dal testo drammatico e qui direttamente connesse al senso visuale delle azioni agite, cioè il dialogo tra i due personaggi (fig. 06). Dall'intera sequenza di immagini del costruito, si deducono infine due blocchi di visualizzazione di spazio scenico, entrambi costruiti

a partire da elementi reali ma evocanti spazi interiori: L'Attesa del personaggio della figlia (fig. 07) che si rivela attraverso una sequenza di azioni convulse, rappresentative dello stato emotivo suggerito dal testo drammatico e Il Confronto (fig. 08) tra i due personaggi che attraverso una sequenza agita in modalità mista (rappresentazione diretta degli attori e rappresentazione delle loro ombre) si rivela perfettamente conforme all'impianto emozionale descritto all'interno dello spazio scenico suggerito dal testo drammatico. In entrambi i casi studio, l'ipotesi di processo creativo si rivela nettamente riferibile alla rarefazione narrativa del montaggio e pressoché associabile alla scelta di rappresentazione in b/n e di rappresentazione sonora come sopra descritto. Senza entrare nel merito delle scelte personali ad opera delle autrici, appare lampante – nell'ambito focale della rappresentazione – quanto le linee di analisi scandagliate durante il corso si siano rivelate strumenti efficaci ai fini di restituire coerenza (qui intesa nella misura della connessione al testo drammatico al proprio spazio scenico rappresentabile, sia interno che esterno) al processo di translitterazione nel passaggio tra le diverse modalità espressive.



Fig. 04. Giornale, occhiali. Frame tratto dall'audio-visualivo di Tiziana Iorio e Arianna Mustafa. Proveniente dalla presentazione del progetto edita dalle autrici e consegnata a chi scrive.

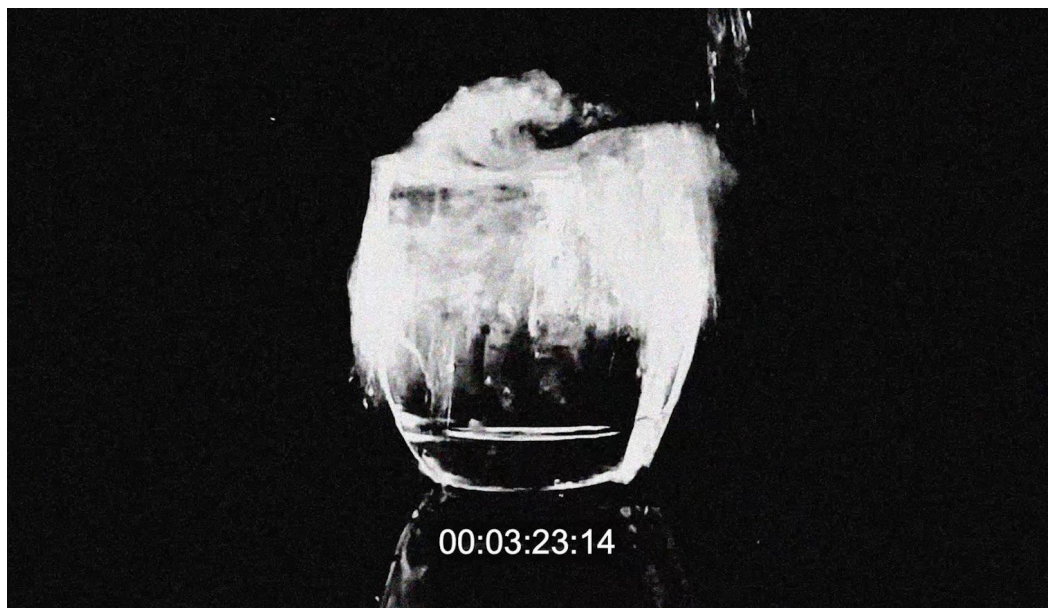


Fig. 05. Bicchieri colmo. Frame tratto dall'audio-visualivo di Tiziana Iorio e Arianna Mustafa. Proveniente dalla presentazione del progetto edita dalle autrici e consegnata a chi scrive.





Fig. 06. Ombre.  
Frame tratto dall'audiovisivo di Tiziana Iorio e Arianna Mustafà. Proveniente dalla presentazione del progetto edita dalle autrici e consegnata a chi scrive.

ZONE D'OMBRA

ELEMENTI

SUONI

IMMAGINI



STEFANO MASSINI

ELSI

### ATTESA

Nella stanza del parlatario, dall'aspetto comune e asettico, la figlia esterna maggiormente le sue emozioni: rabbia, angoscia, paura. È ancora sola, forse questo la aiuta ad uscire dalla sua "gabbia", in cui si chiuderà nuovamente quando incontrerà il padre. A tratti cerca di ricomporsi ma le sue ombre non mentono.



Fig. 07. L'Attesa.  
Immagine tratta dalla presentazione del progetto edita dalle autrici Tiziana Iorio e Arianna Mustafà e consegnata a chi scrive. Rappresentante sequenze di frames tratti dall'audiovisivo diretto dalle autrici.

VISUALIZZAZIONE DELLO SPAZIO SCENICO

ZONE D'OMBRA

ELEMENTI

SUONI

IMMAGINI



STEFANO MASSINI

ELSI

### CONFRONTO

La fase di confronto è un continuo susseguirsi di azioni e frasi dal sapore quasi ipocrita, come se i due non fossero nel parlatario di un carcere, come se nulla fosse successo. Come se il padre fosse immacolato, innocente e la figlia comprensiva e positiva. Entrambi siamo di star riscoprendo una ricetta ma mentre il rassicura, immaginando di potersi difendere a vicenda, non sono onesti nell'esternare le loro emozioni che però, forti e insistenti, si fanno strada.



Fig. 08. Il Confronto  
Immagine tratta dalla presentazione del progetto edita dalle autrici Tiziana Iorio e Arianna Mustafà e consegnata a chi scrive. Rappresentante sequenze di frames tratti dall'audiovisivo diretto dalle autrici.

VISUALIZZAZIONE DELLO SPAZIO SCENICO

## Note

[1] Elaborato di Raffaella Parodi. Senza titolo. Liberamente ispirato e tratto da *Figlia di notaio* di Stefano Massini. Con Beatrice Merluzzi e Monica Zampini. Musica: *A little bit of Rhythm* Provided to YouTube by DistroKid FIFTYSOUNDS Film Music V. 2 phonogram 3306348 Records DK Released on: 2021-09-11 Auto-generated by YouTube. Riprese, montaggio e regia di Raffaella Parodi.

[2] Elaborato di Tiziana Iorio e Arianna Mustafà. Titolo: *Che altro c'è nell'ombra?*. Liberamente ispirato e tratto da *Zone d'ombra* di Stefano Massini. Con Tiziana Iorio e Paolo Iorio. Effetti sonori integrati di sistema macOS.

## Riferimenti Bibliografici

Attali, J. (1978). *Rumori*. Milano: Mazzotti Editore.

Balzola, A., Prono, F. (a cura di), (1994). *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Balzola, A. (2011). *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*. Roma: Dino Audino Editore.

Barthes, R. (1984). *L'impero dei segni*. Torino: Einaudi.

Bazzocchi, M. (2015). Nel buio della carne, nella carne delle immagini. In *Arabeschi*, anno III, n. 5, gennaio-giugno.

Benjamin, W. (2014). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Cascetta, A., Peja, L. (a cura di). (2003). *Ingresso a teatro: guida all'analisi drammaturgica*. Firenze: Le Lettere.

Chion, M. (1997). *L'audiovisione – suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau.

Cruciani, F. (2010). *Lo spazio del teatro*. Bari: Laterza.

De Marinis, M. (2004). *Visioni della scena*. Bari: Laterza.

Ejzenštejn, S. M. (2000). *Lezioni di regia*. Torino: Einaudi.

Fazio, M., Frantz, P. (a cura di). (2019). *L'orecchio e l'occhio – lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*. Roma: Editoriale Artemide.

Lehman, H.T. (2019). *Il teatro postdrammatico*. Imola: CuePress.

Massini, S. (2009). *Trittico delle gabbie*. Milano: Ubulibri.

Monteverdi, A. M. (2020). *Leggere uno spettacolo multimediale*. Roma: Dino Audino Editore.

Monteverdi, A. M. (2011). *Nuovi media, nuovo teatro – teorie e pratiche tra teatro e digitalità*. Milano: Franco Angeli.

Picchi, A. (1992). *Tracce per messinscena pirandelliane*. Sala Bolognese: Forni.

Picchi, A. (2015). *Glossario di regia*. Lucca: La Casa Usher.

Pinotti A., Somaini, A. (2017). *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Torino: Einaudi.

Pizzo, A. (2013). *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*. Torino: Accademia University Press.

Ravasi, G. (1996). *La buona novella*. Milano: Mondadori.

Rimini, S. (2017). Teatro in immagine: sguardi, ambienti, dispositivi. In *Teatro in immagine: sguardi, ambienti, dispositivi*, 48-61. <<https://www.torrossa.com/en/resources/ani/4405377>> (consultato il 12 gennaio 2022).

Sinisi, S., Innamorati, I. (2003). *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori.

Zinno, A. (2021). Paradigmi drammaturgici del teatro multimediale. In Migliorini, M., Poli, S. (a cura di). *L'effimero tangibile – dal reale al virtuale: arti, spettacolo e prospettive di comunicazione digitale*. Roma: GB Editoria.

Zinno, A. (2022) *Il teatro di Stefano Massini*. Torino: Accademia University Press.

## Autore

Angela Zinno, Digital Humanities Phd, Università degli Studi di Genova, [angela.zinno@edu.unige.it](mailto:angela.zinno@edu.unige.it)

*Per citare questo capitolo:* Zinno Angela (2022). Per una rappresentazione multimodale del testo drammatico: ipotesi e traiettorie di un processo creativo/For a multimodal representation of the dramatic text: hypotheses and directions of a creative process. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visibilità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visibility. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1980-1995.





# For a multimodal representation of the dramatic text: hypotheses and directions of a creative process

Angela Zinno

## *Abstract*

The paper aims to investigate the hypothesis of a representative multimodal development paradigm that frames the creative path of an audio-visual product developed from the “dramatic text” within the interdisciplinary intersection between dramaturgy and representation. In its primary meaning – a textual code consisting of a vertical structure of story with one or more characters and accompanied by initial and/or intermediate captions – the text stands as a central point from which several representative hypotheses radiate. The scenic space, here understood as a readable and interpretable space on several levels – not only physical but also emotional or even synesthetic – is represented in a multimodal form through the creation of some hypertextual synthesis. The study cases taken into consideration are some elaborates developed by students of the course of “Visualization of the scenic space” of which the writer has taken care of the second part, pertinent to the theoretical-practical dynamics of understanding, interpretation and representation of the dramatic text. The course is included in the Manifesto degli Studi 2021/2022 of the Master’s Degree in Product and Event Design, of the Department of Architecture and Design of the University of Genoa.

## *Keywords*

Theatre, scenic space, dramaturgy, multimodality, visuality

## *Topic*

Interpreting



Frame taken from the audiovisual by Tiziana Iorio and Arianna Mustafa. Source: presentation of the project published by the authors and delivered to the writer.

## Dramatic text, scenic space, representation, visualization

"A dramatic text is active in various directions [...] The dramatic text is a "many"; the text is "many abilities"; the text lives, changes; changes its abilities. To describe a text is to describe its life: its submissiveness and its independence, its inertia; its sleep. Even his agonies, transfigurations, etc. The text is the trace of independence, it is independent. But with respect to whom or what. To the fitters. It is with them that the text is implemented, does; and is altered" [Picchi 1992, p.7].

The proposal contained in the words by Picchi with respect to the attempt to define the dramatic text, not only provides for its connotation as an actively acting element within a complex mechanism but returns to it the inevitable dependence on an indispensable instance, namely the action.

In the last thirty years many stresses and structural analyses there have been that have attempted to classify the intrinsic sense of dramatic text and the sense of dramaturgy in the second place, from a functional point of view.

In the book *Ingresso a teatro: guida all'analisi drammaturgica*, edited by Annamaria Cascetta and Laura Peja [2003], a distinction is exhaustively made between dramatic text and dramaturgy; the first is defined as the set of lines and captions with their own literary autonomy, the second as "the verbal material elaborated for the scene or starting from the dramatic text or from a material not dramatic or preventive, with respect to the scene, or elaborated on the axes of the scene starting from the improvisation of the actor; from the creative cooperation that builds the show" [Cascetta, Peja 2003, p. 139].

It could be concluded that dramatic text and dramaturgy are two elements, or rather two objects that starting from different positions, cover the same distance to find themselves in the same point. The starting points could be defined literature for the first, scene for the second. The result of the encounter could be circumscribed in the term performance that will contain evidently, an added value with respect to the sum of the parts. On the other hand, the trend that seems to follow the empirical research at the turn of the millennium seems to confirm the fact that the dramaturgy is no longer assessable as a separate element, external to the construction of the theatrical event, but on the contrary, it is an integral and all-encompassing part of it. Perhaps, what is placed on a different plane is the dramatic text element, understood in terms of pure and real writing but in a sense already contains by its nature the germs of the potential dramatic expression that is generated by what is called directing. As said, the dramatic text contains an active functionality, because it pertains to literature as to the theater - here better understood as representation - and is closely linked to the latter, as its literary text nature is necessarily resolved in a project or in the creation of a spectacular event. As a result, the dramatic text, the drama, is essentially a narrative form that, albeit only on paper, is made up of actions. Dramaturgy is the process, the weaving through which the literary actions of the drama pass from a state of immobility to a real state, acted, represented, for which the drama was already of its nature, predisposed. Dramaturgy therefore, as construction of the action on the material and metaphorical plane of the production of meaning; a possible writing of the making that is well suited to the already mentioned *dramatos ergon* from which etymologically the term itself comes.

On the face of these assumptions, which in some measure define the dramatic text as an object that cannot be dissociated from its direct representation, the elements allocated to the side appear clearly evident. In other words, the "space" inside or outside of which the dramatic text exists (here arbitrarily not associated with the only physical space in which the scene is merely described but traceable to a space that embodies the passage, the transliteration from the text to the scene) and the form and functions attached to it relevant to the idea of its representation (and conversely - at a purely fruitive - visualization).

Therefore, if by its nature (didactic and expressive) the dramatic text contains in itself a transliterated scenic space within which there is a series of hypotheses and plausibility of representation (fig. 00). On the other hand, we can ask ourselves how these representative hypotheses can be configured and, above all, through which semiotic instances, or rather, through which expressive and performative codes.

These are the questions that underlie the conception of the course of Visualization of stage space included in the Manifesto degli Studi 2021/2022 of LM Product Design and the event at the Department of Architecture and Design of the University of Genoa. After a necessary first part edited by Prof. Roberto Cuppone about the history of theatrical space as a physical place within which the dramatic text produces performativity and expression, I continued the course with a series of lectures at first glance theoretical (dramatic interpretation of the text) and in a second practical phase (editing and relationship between multimodal codes) acting on a dramatic text by Stefano Massini: *Trittico delle gabbie*.

The aim of the course turned out to be the acquisition of what I can arbitrarily define here the grammar of the intrinsic meaning of the text and its direct representation through the expressive codes of multimodality (audio and video sampling technologies, digital image processing, direct voice expression, filmmaking, video audio editing, etc.). The final product, the production of an audio-visual construct that embodied the scenic space – as described above – intrinsic to one of the three texts of the Massinian triptych: *La Gabbia (Figlia di notaio)*, *Zone d'ombra*, *Versione dei fatti*.

Stefano Massini, the most translated contemporary playwright in the world, produces Triptych of cages [Massini, 2009] inspired essentially by the new real scenic space in which he acts, namely the small Theatre of Calenzano. This reduced space leads him to the creation of three “pas de deux”, in which the emotional intimacy and the massive didactic structure constitute the ground on which the succession of events and the inner expression of the characters, meet and clash, seamless: “The three “cages” are essentially two-way dialogues.

The characters are in pairs for each (except for Shadow Zones where a ghost character appears only in the imagination of the viewer because evoked by a short phone call and in Version of the facts in which appears on stage for a few minutes an attendant and has only one joke). The action is kept to a minimum. The dialogue is mostly seated. A table and two chairs represent the setting.

The writing of what could be defined as the second phase is more intimate, played on the narrow sense of words, on the atmosphere now of rarefaction and tension evoked by the dialogue and the impending presence of memory. The opening captions are still present and keep the narrative-descriptive style, but the subtitles to the names of the characters disappear. An interesting fact is that, considering the immobility in which in a certain sense the characters are now forced, the dialogue takes on a different rhythm. The texts of the three cages are shorter and punctuated by moments of silence, in support, in some way, of the slow dynamism of a “unique” scene, which in the absence of a properly calibrated rhythm, could risk being theatrically ineffective” [Zinno, 2022]. Analyzing the three dramatic writings in detail and hypothesizing possible ways of representation of the scenic space identified within the text, the basic multimedia codes for the development of the elaborated were illustrated. The representative instances, namely the sampling of images and sound, the use of evocative structures of the text, the dynamics of narrative construction relevant to individual or multiple areas of the text, were critically hypothesized and sounded during the lessons. In the concluding phases, the fundamental assumption of being directors-visualizers of the represented stage space was analyzed, insofar as the creator-receiver dichotomous paradigm essentially embodies the whole representational dynamics.

However, it is important to underline that the creation of an audio-visual construct was not intended to produce an audio-visual that fully fell within the disciplines of cinematographic expression, which do not belong to this teaching. The focal point here remains the identification of the codes of visualization (and representation through the editing fruit of the creative process) relative to the scenic space intermediate between the dramatic text (didactic forms) and the theatrical representation (directorial writing) in the fields of performing arts, performing arts and digital humanities, the main areas of research of the writer.



## The Study Cases and Hypotesis of creative process

The first elaborated [1] object of analysis is based on *Figlia di notaio*. The audiovisual product has a duration of 2'29". The level of representation involves the direct shooting of scenes interpreted by ad hoc actresses. The place is neutral, also built ad hoc. The didactic form of the described space is respected; the physical and scenic connotations of the (amateur) actresses reflect some distinctive traits of the characters. The images are shot in black and white. The visualization structure foresees a narrative development of only shots mounted in sequence. The representative scheme follows the visualization of the space intrinsic to the dramatic text relative to the narrative level; n. 12 focal points are identified that retrace the turning points of the plot. The first six (fig. 01) return the visualization of the pivot points so named by the author: L'attesa – Sconosciute – Sguardi – Schiaffo – Rassegnazione – Rabbia. The next six: La Sigaretta – Rivoluzione – Schiaffo – Manoscritto – Rifiuto – L'addio (fig. 02). Through the passage between the one and the next pivot point, the action unfolds fluidly or woven from the montage in sequence, retracing in the time period identified with the shot, the whole narrative of the dramatic text. Verbality in direct connection is absent; in just two points, identified in the frames La Sigaretta e Rivoluzione, appears the development of the verbality sampled during post-production and superimposed on the scrolling images. The parts of the text mentioned belong to different areas of the dramatic text. The first excerpt of dialogue appears synchronously to the scene agitating in real-time speech. The second verbal excerpt manifests itself acusmatically and is superimposed on the condensed mute action in the act of smoking. The sound dramaturgy, a single track in continuous track, is interrupted only in the moments of sound expression of speech. The rendering, on the

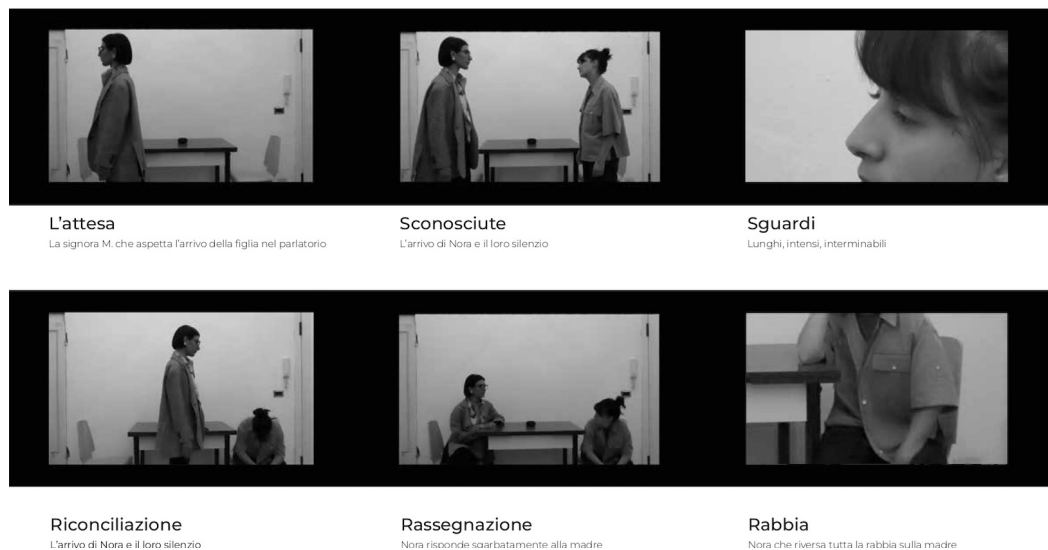


Fig. 01. Image taken from the presentation of the project presented by the author Raffaella Parodi and delivered to the writer. Representative sequences of frames taken from the audiovisual directed by the author:

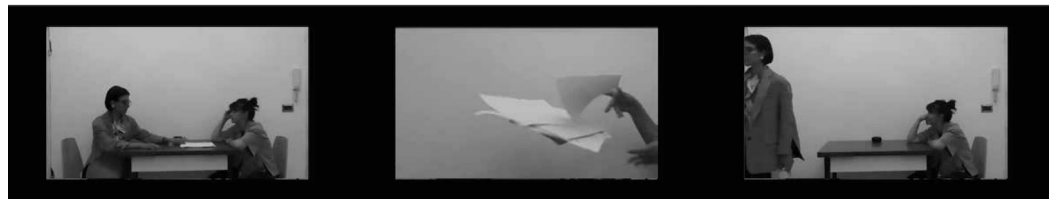
whole, is coherent, for codes and tools, to the scenic space of the text, displayed in a representative level both inside (emotional dynamics) and outside (conformity to the caption descriptions). The second draft proposed [2] is based on *Zone d'ombra*. The first translitteral aspect lies in the choice of the duration, of about 1'. In fact, it is representative of 1 exact hour; the length of the scene, as described in the dramatic text. The audio-visual shows a countdown chronometer throughout the sequence that produces an effect that is both alienating and inclusive, ensuring that the viewer-viewer is connected to the real time enjoyed in the stage space (fig. 03). The interesting thing is that within the whole construct essentially three different representative levels converge. The first level is the sound level; starting with an acusmatic image evoking a thick rain, you go through a fade crossed to the punctual expression of the ticking of a clock. There are no voices or words. The whole sonic universe is represented by the sense of time evoked by the captions contained in the dramatic text and, on a more representative level, by the chronometer



**La sigaretta**  
Unica loro condivisione

**Rivoluzione**  
Dialogo di alta tensione tra Nora e la signora M.

**Schiaffo**  
Confine invalicabile



**Manoscritto**  
Ricerca di approvazione

**Rifiuto**  
Il rifiuto di Nora

**L'addio**  
La signora M. che se ne va e Nora rimane di nuovo da sola

Fig. 02. Image taken from the presentation of the project presented by the author Raffaella Parodi and delivered to the writer. Representative sequences of frames taken from the audiovisual directed by the author:

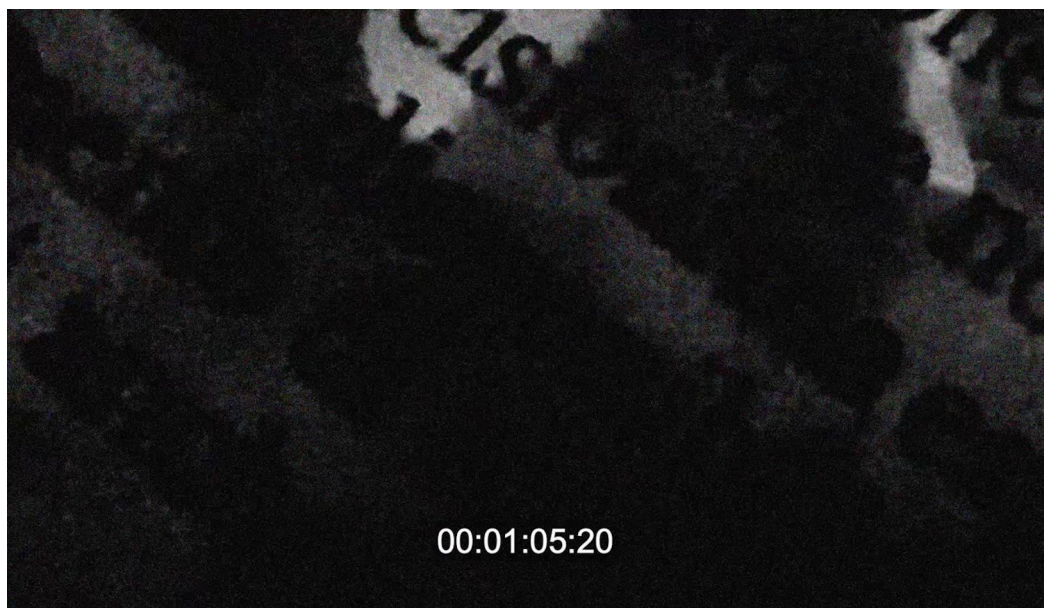


Fig. 03. Countdown. Frame taken from the audiovisual by Tiziana Iorio and Arianna Mustafa. Source: presentation of the project published by the authors and delivered to the writer.

present in the construct. The second level is represented by the elements represented into the sequences of images. Each element represents a focal point of the dramatic text (fig. 04); the references to some objects evoked by the narration are made evident displayed in a non-descriptive dynamic that is essentially emotional. A highly interesting quotation is represented by an intermittent sequence that evokes the dripping expressed in the dramatic text. This takes back a glass on a black background (fig. 05) that receives a slow drip progressively mutated into a powerful and incessant jet that fills it quickly. In this way a double visualization is produced: on the one hand the evident representation of the sound evoked by the dramatic text and on the other, the representation of the emotional state of the character, which literally “feels like drowning”. The third level is represented by the visualization of the relationship between the characters; their action, mute, is represented by the shooting of their shadows. In this level the strongest transliteration is realized, that is the direct representation of the “shadow zones” expressed narrative by the dramatic text and here directly connected to the visual sense of the actions acted, that is the dialogue between the two characters (fig. 06). From the whole sequence of images of the construct, two blocks of visualization of scenic space are deduced, both constructed starting

from real elements but evoking inner spaces: L'Attesa (the character of the daughter is waiting for her father) (fig.07) which is revealed through a sequence of convulsive actions, representative of the emotional state suggested by the dramatic text and Il Confronto (fig.08) between the two characters who through a sequence agitates in mixed mode (direct representation of the actors and representation of their shadows) is perfectly in line with the emotional structure described within the scenic space suggested by the dramatic text. In both, the hypothesis of creative process is clearly related to the narrative rarefaction of the montage and almost associated with the choice of representation in b/n and sound representation as described above. Without referring to the personal choices made by the authors, it is clear - in the focal area of the representation - how the lines of analysis scanned during the course have proved to be effective tools for restoring consistency (here understood referring to the connection to the dramatic text to its representable scenic space, both internal and external) to the process of trans-litteration in the passage between the different modes of expression.



Fig. 04. Newspaper, glasses. Frame taken from the audiovisual by Tiziana Iorio and Arianna Mustafa. Source: presentation of the project published by the authors and delivered to the writer.

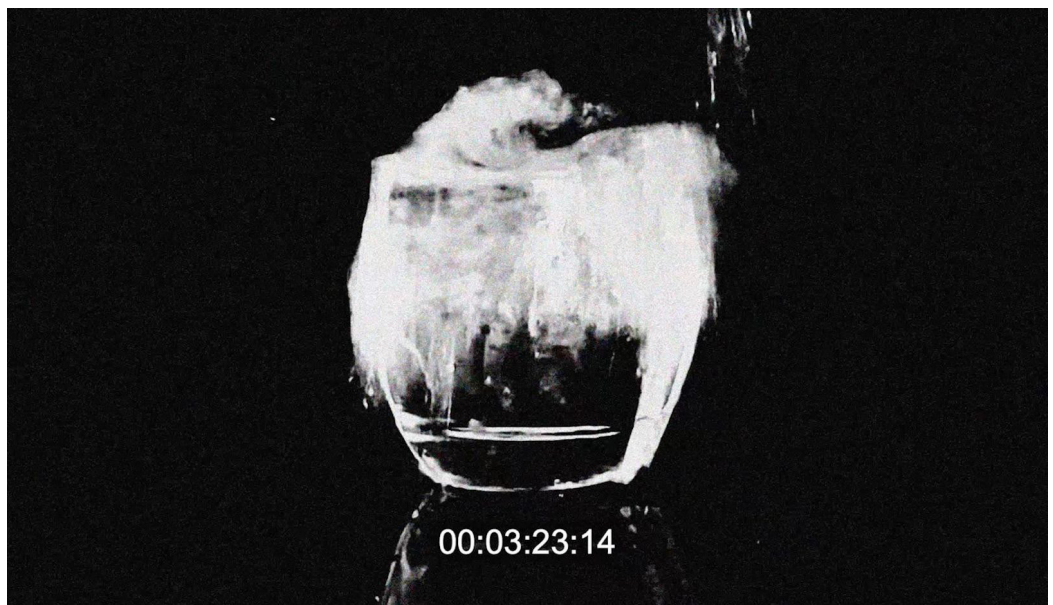


Fig. 05. Full glass. Frame taken from the audiovisual by Tiziana Iorio and Arianna Mustafa. Source: presentation of the project published by the authors and delivered to the writer.





## Notes

[1] Elaborated by Raffaella Parodi. Untitled. Loosely inspired and based on *Figlia di notaio* by Stefano Massini. With Beatrice Merluzzi and Monica Zampini. Music: A little bit of Rhythm Provided to YouTube by DistroKid FIFTYSOUNDS Film Music V. 2 phonogram 3306348 Records DK Released on: 2021-09-11 Auto-generated by YouTube. Filming, editing and directed by Raffaella Parodi.

[2] Elaborated by Tiziana Iorio and Arianna Mustafà. Title: *Che altro c'è nell'ombra?*. Loosely inspired and based on *Zone d'ombra* by Stefano Massini. With Tiziana Iorio and Paolo Iorio. Integrated sound effects of macOS system.

## References

- Attali, J. (1978). *Rumori*. Milano: Mazzotti Editore.
- Balzola, A., Prono, F. (a cura di), (1994). *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Balzola, A. (2011). *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*. Roma: Dino Audino Editore.
- Barthes, R. (1984). *L'impero dei segni*. Torino: Einaudi.
- Bazzocchi, M. (2015). Nel buio della carne, nella carne delle immagini. In *Arabeschi*, anno III, n. 5, gennaio-giugno.
- Benjamin, W. (2014). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Cascetta, A., Peja, L. (a cura di). (2003). *Ingresso a teatro: guida all'analisi drammaturgica*. Firenze: Le Lettere.
- Chion, M. (1997). *L'audiovisione – suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau.
- Cruciani, F. (2010). *Lo spazio del teatro*. Bari: Laterza.
- De Marinis, M. (2004). *Visioni della scena*. Bari: Laterza.
- Ejzenštejn, S. M. (2000). *Lezioni di regia*. Torino: Einaudi.
- Fazio, M., Frantz, P. (a cura di). (2019). *L'orecchio e l'occhio – lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*. Roma: Editoriale Artemide.
- Lehman, H.T. (2019). *Il teatro postdrammatico*. Imola: CuePress.
- Massini, S. (2009). *Trittico delle gabbie*. Milano: Ubulibri.
- Monteverdi, A. M. (2020). *Leggere uno spettacolo multimediale*. Roma: Dino Audino Editore.
- Monteverdi, A. M. (2011). *Nuovi media, nuovo teatro – teorie e pratiche tra teatro e digitalità*. Milano: Franco Angeli.
- Picchi, A. (1992). *Tracce per messinscena pirandelliane*. Sala Bolognese: Forni.
- Picchi, A. (2015). *Glossario di regia*. Lucca: La Casa Usher.
- Pinotti A., Somaini, A. (2017). *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Torino: Einaudi.
- Pizzo, A. (2013). *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*. Torino: Accademia University Press.
- Ravasi, G. (1996). *La buona novella*. Milano: Mondadori.
- Rimini, S. (2017). Teatro in immagine: sguardi, ambienti, dispositivi. In *Teatro in immagine: sguardi, ambienti, dispositivi*, 48-61. <<https://www.torrossa.com/en/resources/an/4405377>> (consultato il 12 gennaio 2022).
- Sinisi, S., Innamorati, I. (2003). *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori.
- Zinno, A. (2021). Paradigmi drammaturgici del teatro multimediale. In Migliorini, M., Poli, S. (a cura di). *L'effimero tangibile – dal reale al virtuale: arti, spettacolo e prospettive di comunicazione digitale*. Roma: GB Editoria.
- Zinno, A. (2022) *Il teatro di Stefano Massini*. Torino: Accademia University Press.

## Author

Angela Zinno, Digital Humanities Phd, Università degli Studi di Genova, [angela.zinno@edu.unige.it](mailto:angela.zinno@edu.unige.it)

To cite this chapter: Zinno Angela (2022). Per una rappresentazione multimodale del testo drammatico: ipotesi e traiettorie di un processo creativo/For a multimodal representation of the dramatic text: hypotheses and directions of a creative process. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1980-1995.