

Monika Surma-Gawłowska

Pamięć a struktura spektaklu all'improvviso

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Romanica 8, 167-174

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Monika Surma-Gawłowska

Uniwersytet Jagielloński

PAMIĘĆ A STRUKTURA SPEKTAKLU *ALL'IMPROVISO*

Teatr włoskich komediantów, który narodził się w XVI stuleciu i przetrwał aż do końca XVIII wieku, święcąc tryumfy na scenach Europy i Italii, ma wiele nazw: komedia dell'arte, *degli Zanni*, *all'improvviso*, *delle maschere*, *all'italiana*. Każda z nich opisuje jedną z licznych cech nowego, oryginalnego teatru, które zapewniały mu uznanie publiczności: jego zawodowy charakter, obecność masek, postaci groteskowych służących, improwizacji i to, że żadnej innej nacji oprócz Włochów nie udało się opanować jego tajników. O ile maska towarzyszy teatrowi od czasów starożytnej Grecji, a obecność zawodowych aktorów i zestawu stałych typów scenicznych, z których większość przejęła komedia dell'arte, jest wynalazkiem starożytnego Rzymu, to oparcie przedstawienia na technice improwizacji było już oryginalnym pomysłem Włochów. I to właśnie improwizacja budziła największy podziw publiczności oglądającej spektakle włoskich komediantów. Zachowane opisy przedstawień i inne dokumenty traktujące o technikach komedii dell'arte przyczyniły się następnie do rozpowszechnienia fałszywej wizji improwizacji jako techniki polegającej na całkowitej spontaniczności, pozwalającej aktorom osiągnąć niespotykaną naturalność gry, techniki obywatelskiej się bez tekstu, kładącej nacisk przede wszystkim na cieleśność i gest sceniczny.

Większość świadectw autorstwa cudzoziemskich obserwatorów dotyczy zespołów występujących we Francji, która była ulubionym miejscem podróży włoskich komediantów już od połowy XVI stulecia. Od roku 1571, daty pierwszej udokumentowanej podróży trupy Gelosich do Paryża, wędrowni włoscy aktorzy często gościli we Francji w teatrach Théâtre du Petit-Bourbon albo Hôtel de Bourgogne, aż wreszcie część z nich osiadała w Paryżu na stałe, tworząc zespół Comédie-Italienne. Pozostał on tam do roku 1697, kiedy to Król Słońce wygnał Włochów z kraju za wystawienie *La Fausse prude*.

Evaristo Gherardi, członek zespołu Comédie-Italienne i autor zbioru scenariuszy *Le Théâtre Italien*, pisał we wstępie do paryskiego wydania swojego dzieła:

nie spodziewajcie się, że w zbiorze tym znajdziecie wszystkie komedie spisane w całości. [...] Teatr Włochów nie może być drukowany, bo aktorzy nie uczą się tekstów na pamięć i żeby wystawić komedię, wystarczy im przeczytać scenariusz na chwilę przed wejściem na scenę¹.

Gherardi, który zastąpił w roli Arlekina legendarnego Domenica Biancolellego, doskonale znał technikę improwizacji – sam posługiwał się nią z ogromnym powodzeniem, słynąc z wyjątkowo starannej formy swoich dialogów. Fałszywa wizja improwizacji wyłaniająca się z jego krótkiej wzmianki była mu jednak na rękę nie tylko jako aktorowi, któremu wyidealizowana pamięć o technice teatralnej znanej tylko Włochom przydawała splendoru. Nie należy zapominać o tym, że wydanie przez niego sześciu tomów scenariuszy komedii włoskich rozpętało konflikt z pozostałymi członkami trupy, którzy uważali je także za swoją własność... Gherardi podkreślał zatem z ochotą, że to właśnie improwizacja rozumiana jako zupełne odejście od tekstu stanowiła o wyjątkowości teatru włoskich komediantów. Jak pisał w dalszej części wstępu, włoscy aktorzy, grając na scenie, nie odwoływali się bowiem do *pamięci*, lecz do *wyobraźni*:

Każdy może się nauczyć na pamięć tekstu i potem go wyrecytować, ale czego innego trzeba, żeby być dobrym aktorem Comédie-Italienne [...]. Aktor, który recytuje z pamięci, wchodzi na scenę po to, żeby wygłosić swoją rolę tak, jak się jej wyuczył, i za bardzo jest zajęty sobą, żeby zwracać uwagę na gesty i ruchy swojego towarzysza. [...] Tacy aktorzy przypominają uczniów, którzy drżąc ze strachu powtarzają starannie wyuczoną lekcję. Albo inaczej: podobni są do echa, które nie przemówiłoby nigdy, gdyby ktoś inny nie przemówił pierwszy².

Porównanie aktorów recytujących z pamięci do echa, które biernie powtarza cudze słowa, uchyla jednak rąbka tajemnicy improwizacji. Powraca ono w nieco zmienionej formie w słowach innego członka Comédie-Italienne, wybitnego aktora i twórcy licznych opracowań na temat teatru, Luigiego Riccoboniego. Autor *Histoire du Théâtre Italien* nie był zwolennikiem improwizacji, choć przyznawał, że pozwala ona na pokazywanie tego samego scenariusza nieskończoną liczbę razy. Podkreślał także, że to właśnie improwizacja nadaje grze Włochów znamiona większej naturalności, fakt ten uzasadniał jednak inaczej niż Gherardi: „lepiej się czuje, a więc i lepiej gra się to, co się samemu napisało niż to, co napisali za nas inni, a my tylko wyuczyliśmy się tego na pamięć”³.

Tak więc ucząc się na pamięć tekstu, aktor rzeczywiście staje się podobny do wylęknionego ucznia czy echa powtarzających nie swoje słowa; improwizując natomiast, może on w pełni przyjąć wypowiedane słowa jako własne, łatwiej się z nimi identyfikując i unikając sztuczności. Riccoboni podkreśla jednak, że technika ta niesie ze sobą pewne poważne niebezpieczeństwo: aby spektakl

¹ E. Gherardi, *Le Théâtre italien*, Cusson et Witte, Paris 1700, t. 1, Préface. Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, cytaty z pozycji obcojęzycznych w tłumaczeniu autorki niniejszego tekstu.

² *Ibid.*

³ L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre italien depuis la décadence de la Comédie Latine*, Delormel, Paris 1728, s. 61.

dobrze się udał, wszyscy aktorzy muszą bowiem być równie sprawni, gdyż improwizacja zakłada interakcję z pozostałymi członkami zespołu. Riccoboni-Lelio, podobnie jak Gherardi, dostrzega istotny udział improwizacji w konstrukcji spektaklu, zwracając uwagę na kluczową dla powodzenia przedsięwzięcia rolę wzajemnych relacji wszystkich postaci dramatu. W tym kontekście krytykuje on słynne *generici* – zbiory gotowych monologów i dialogów na użytek aktorów grających poszczególne typy komedii. Uważa, że pomagają one jedynie aktorom mniej zdolnym, którzy robią z nich zły użytek: posiłkują się gotowymi formułami, nie zwracając uwagi na to, jakie słowa padły właśnie z ust ich poprzednika, co brzmi sztucznie i jest jawnym pogwałceniem zasady współdziałania wszystkich postaci dramatu.

Wnikliwy badacz komedii dell'arte, Ferdinando Taviani, uważa, że jedna z najbardziej trafnych analiz techniki improwizacji wyszła spod pióra Jeana-Augustina-Juliena Desboulmiers, paryżanina, autora pikantnych romansów i pochodzącej z 1769 roku siedmiotomowej *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*. W pierwszym tomie *Histoire* zatrzymuje się on właśnie nad improwizacją i podobnie jak Riccoboni podkreśla jej zespołowy charakter:

Aktor w wyobraźni opracowuje wszystkie możliwości poprowadzenia dialogu w taki sposób, aby wiódł go on po kolei od jednego do kolejnego punktu akcji. To samo robi jego kolega i oczywiście konstruuje dialog w zupełnie inny, swój własny sposób. I oto na scenie spotykają się obaj aktorzy, a każdy z nich ma swoje własne wyobrażenie o tym, jak należy poprowadzić dialog w tej właśnie scenie. [...] Z tego oto zderzenia utrwalonych wyobrażeń rodzi się naturalność i prawda, które nawet najlepszym pisarzom nieczęsto udaje się oddać. Rodzi się coś więcej, niż może się zrodzić z samego tylko tekstu: coś, co pojawia się znienacka, dopiero na scenie, w czasie trwania przedstawienia⁴.

Desboulmiers dostrzega te cechy improwizacji, które umykają wielu innym obserwatorom, a mianowicie jej wpływ na strukturę spektaklu, na jego wielogłówność, na przeplatanie się podczas przedstawienia wielu optyk jego współtwórców. Niespotykana wnikliwość Desboulmiersa pozwala mu inaczej spojrzeć także na rolę pamięci, o której tak oto pisze w dalszej części *Histoire*:

Z drugiej strony, kiedy wystawiana jest ta sama komedia, aktorzy starają się dobrze zapamiętać wszystkie te szczegóły, które spodobały się publiczności pierwszego dnia, i powtórzyć je w tych samych miejscach, co nie oznacza, że podczas przedstawienia nie pojawiają się nowe kwiaty improwizacji, które w pamięci aktorów zajmują miejsce obok tych poprzednich. Komedia pozostaje w repertuarze trupy i [...] za każdym wystawieniem dodawane jest do niej coś nowego. [...] Tak więc improwizacja to w gruncie rzeczy kwestia pamięci⁵.

⁴ J.-A.-J. Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, t. 1, s. 33, in: F. Taviani, M. Schino, *Il Segreto della Commedia dell'Arte*, USHER, Firenze 1986, s. 319.

⁵ *Ibid.*

Choć jego słowa wydają się przeczyć samej idei improwizacji, to właśnie one trafiają w sedno tej szczególnej techniki teatralnej. Improwizacja nie zakładała bowiem braku tekstu w ogóle, lecz jedynie brak zamkniętego, literacko dopracowanego tekstu pisanego. Wyeliminowanie z przedstawienia gotowego tekstu nie tylko otwierało spektakl na widza, lecz jednocześnie przesuwało akcent z dramaturga-literata na postać aktora, powierzając mu zadanie nie odtwarzania, lecz tworzenia słownej materii spektaklu. Integralny, dopracowany i jednolity pod względem stylistycznym tekst był w przedstawieniach improwizowanych zastępowany przez wielość fragmentów, który w przypadku najlepszych trup teatralnych mógł tworzyć harmonijną całość. Zrozumienie paradoksalnego na pozór utożsamienia improwizacji z wysiłkiem zapamiętania jak największej liczby szczegółów może ułatwić przyjrzenie się technikom współczesnego teatru poszukującego, czerpanym między innymi z tradycji komedii dell'arte. Rezygnacja z prymatu gotowego tekstu będącego dziełem jednego autora na rzecz większej autonomii twórczej aktorów jest bowiem jednym z najczęściej podnoszonych przezeń postulatów. Powszechnie stosowana w teatrze poszukującym tzw. „kreacja zbiorowa” odwołuje się właśnie do improwizacji. Zrodziła się ona w latach 60. i 70. ubiegłego wieku z chęci przeciwstawienia się tyranii tekstu i jego autora, zakładała dużą swobodę w posługiwaniu się językiem i gestem, opierała się na koncepcji aktora jako twórcy, a nie od-twórcy, postulowała demokratyzację teatru i większą autonomię zespołu teatralnego. Patrice Pavis definiuje kreację zbiorową jako

przedstawienie, którego twórcą nie jest jedna osoba (dramaturg, inscenizator), ale które zostało stworzone wspólnie przez zespół uczestniczący w jego przygotowaniu. Członkowie zespołu nie korzystają z jakiegoś gotowego tekstu; ostateczny kształt spektaklu jest wypracowywany w trakcie prób, podczas których uczestnicy przekształcają go ustawicznie i proponują coraz to nowe zmiany, improwizując swoje działania i wypowiedzi⁶.

Tekst rodzi się w tego rodzaju przedstawieniach stopniowo, w czasie prób, jako zbiorowe dzieło zespołu. Dopiero po przyjęciu ostatecznej formy staje się podstawą spektaklu. Inaczej niż w komedii dell'arte, nic nie jest do końca ustalone, fabuła od początku jest jedynie luźno zarysowana, a aktorzy zachęceni są do niespiesznego wydobywania z chaosu prób zarysów swoich postaci, wychodząc od gestyki i powoli dążąc do ostatecznego ukształtowania rodzących się na scenie charakterów. Aktorzy komedii dell'arte opierali się na gotowych fabułach, postaci – wraz z przynależną im gestyką, strojem i maską – były z góry ustalone, a dobrze znany aktorom szkielet przedstawienia musiał jedynie zostać wypełniony podczas spektaklu tkanką słów. W obu przypadkach jednak tekst jest dziełem zespołu i rodzi się dopiero w zetknięciu ze sceniczną rzeczywistością.

⁶ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 262.

Rozważania na temat tekstu pisanego i tekstu rodzącego się dopiero na scenie stanowią przedmiot Prologu do komedii *Il finto marito*. Jej autor, Flaminio Scala (1552-1624) należał do kluczowych postaci komedii dell'arte na przełomie wieków. Zasłynął jako autor zbioru pięćdziesięciu scenariuszy komedii dell'arte – *Il teatro delle favole rappresentative* wydanego w roku 1611 oraz jako *capo-comico* trupy Confidenti, jednego z trzech najlepszych zespołów zawodowych komediantów w siedemnastowiecznej Italii, nad którym patronat w latach 1612-1621 sprawował sam Giovanni de' Medici. Na scenie Scala wcielał się w postać Zakochanego – Flavia i zitalianizowanego Francuza – Claudiona. W roku 1618 opublikował regularną komedię *Il finto marito* (*Udawany mąż*), której scenariusz znalazł się w tomie wydanym siedem lat wcześniej. Prolog do *Il finto marito* uważany jest za manifest poetyki zawodowych aktorów. W dialogu pomiędzy Cudzoziemcem a Komediantem, dyskutujących na temat klasycznych komedii i spektakli improwizowanych, Scala przedstawił dwa spojrzenia na komedię dell'arte.

Cudzoziemiec stoi w obronie zasad klasycznej poetyki, zarzucając komedii improwizowanej wulgarność i brak dopracowanego tekstu. Uważa, że czym innym jest pobieżne naszkicowanie scenariusza, który będzie potem improwizowany na scenie, a czym innym napisanie prawdziwej komedii. Komediant przypomina mu, że scenariusze Flaminia Scali zachwycają publiczność wszędzie tam, gdzie są wystawiane, na co Cudzoziemiec odpowiada, że podobają się one dlatego, iż wystawiane są na scenie przez najlepszych zawodowych aktorów, którzy tym się charakteryzują, że „dobrze grając, nobilitują wystawiane przez siebie komedie”. Dodaje natomiast, że sztuka, która przyjmuje formę pisaną, a której nie towarzyszy wystawienie na scenie, zdana jest wyłącznie na surowy sąd czytelnika pozostawionego sam na sam z kartką papieru. Jeśli zatem nie jest dobrze napisana, skazana jest na pewną klęskę.

W odpowiedzi na zarzuty Cudzoziemca Komediant dochodzi do sedna rozważań o komedii. Mówi, że piękno słów, z których utkana jest materia utworu, liczy się w poezji, komedia natomiast rządzi się innymi prawami. Jej fundamentem jest naśladowanie rzeczywistości i wierność zasadzie prawdopodobieństwa, a ponieważ opowiada ona o ludziach stanu średniego, słowa, które w niej padają, nie muszą, a nawet nie powinny być nazbyt wyrafinowane, wystarczy, aby nie były wulgarne i pospolite. Komedii bowiem obca jest nadmierna doskonałość i wyrafinowanie języka, właściwe dla tragedii. Kiedy Cudzoziemiec oznajmia, że nie wierzy, aby zwykły aktor mógł napisać prawdziwie literacki tekst, gdyż do tego trzeba – jak mówi – znać „reguły” i umiejętnie się nimi posługiwać, Komediant wytacza prawdziwe działo armatnie swojej argumentacji: kto bowiem ma prawo dyktować reguły dotyczące pisania komedii, jak nie ci, którzy codziennie wystawiają takowe na scenie, i to nie recytując je z pamięci, ale tworząc *all'improvviso*? Kto lepiej posiadał umiejętność naśladowania, jeśli nie aktorzy, których zawód na tym właśnie polega?

...Wielu sprawnych literatów – mówi Scala – wliczając w to nawet tych najznamienszych, nie mając praktyki scenicznej, tworzy komedie napisane wprawdzie pięknym językiem, pełne zręcznych konceptów i krągłych dialogów, kiedy jednak wystawia się je na scenie, okazuje się, że są one martwe i mimo wysiłków aktorów takimi pozostają: nie ma w nich bowiem naśladowania rzeczywistości, a ich mdła treść, często przyprawiona na domiar złego brakiem prawdopodobieństwa czy wręcz dozą nieprawdopodobieństwa, nudzi niepomnie publiczność [...]. Mowa i zgrabne powiedzenia, słowa same nie zdadzą się na wiele w materii naśladowania, bo każdy najmniejszy gest wykonany na czas i pełen afektu większy odniesie skutek niż cała filozofia Arystotelesa i retoryka Demostenesa i Cycerona razem wzięte. [...] Kto chce naśladować działanie, musi się uciec do działania, a nie do samych tylko słów⁷.

Działanie, o którym mówi Scala, oznacza sceniczną konkretyzację fabuły, wystawienie komedii, słowa natomiast, które wypowiadają aktorzy, są tylko jednym z elementów przedstawienia, nie zaś jego fundamentem. Scala podkreśla ważność kompozycji dramaturgicznej utworu scenicznego, która z punktu widzenia człowieka teatru, jakim był, jest istotniejsza od literackiej doskonałości wypowiadanych kwestii. W skrajnych przypadkach słowa mogą stać się zasłoną, która uniemożliwi zobaczenie prawdziwej treści spektaklu.

Wbrew pozorom wywody Komedianta-Scali nie przeczy wcale zasadom klasycznej dramaturgii. Według definicji Arystotelesa tragedia musi zawierać sześć składników, które stanowią o jej istocie: fabułę, charakter, wysłowienie, sposób myślenia, widowisko i śpiew, „dwa spośród tych składników należą do środków naśladowania, jeden do sposobu, w jaki się naśladuje, a trzy do przedmiotów naśladowczego przedstawienia”. Jak pisze autor *Poetyki*:

Wielu poetów posługuje się tymi składnikami, można powiedzieć, jakby oddzielnymi rodzajami, a przecież każdy dramat składa się zarówno z widowiska, charakterów, fabuły, wysłowienia, śpiewu, jak też myślenia (postaci). Najważniejszym z tych składników jest układ zdarzeń. Tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia (od działania zależy przecież powodzenie i niepowodzenie. Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu). Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakterów. Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą. Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów. [...] Poza tym, gdyby nawet poeta ułożył po kolei przemówienia wyrażające właściwości charakteru postaci i doskonale pod względem formy językowej i myślenia, nie osiągnie tego, co uznaliśmy jako zadanie tragedii; osiągnie je natomiast o wiele łatwiej tragedia, w której te właśnie elementy są mniej doskonałe, która posiada jednak fabułę, czyli odpowiednio uporządkowany układ zdarzeń [...] Fabuła jest więc fundamentem i jakby duszą tragedii, a drugie dopiero miejsce zajmują charaktery. Rzecz ta przedstawia się bardzo podobnie w malarstwie. Bo gdyby ktoś namalował bezładnie obraz najpiękniejszymi kolorami, nie sprawi nam takiej przyjemności, jak biało-czarnym rysunkiem portretu⁸.

⁷ F. Scala, *Il Teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscareccia e tragica*, Pulciani, Venezia 1611, s. CX.

⁸ Arystoteles, *Poetyka*, PWN, Warszawa 2004, rozdz. 6, „Definicja tragedii i jej konstytutywnych składników”, s. 325-326.

Ten długi cytat z *Poetyki* uświadamia nam jasno, że aktorzy komedii dell'arte pozostawali bliżej klasycznej koncepcji teatru niż nam się wydaje. To właśnie oni jako pierwsi w pełni zrozumieli, że przedstawienie teatralne ma charakter zdarzeniowy, że jego fundamentem jest *działanie*. Ferdinando Taviani na zakończenie rozważań o improwizacji zauważa:

Można powiedzieć, że teatr włoskich zawodowych trup aktorskich, teatr improwizowany, był to teatr *par excellence* klasyczny, i właśnie dlatego postrzegany był jako tak bardzo różny od teatru „na wzór klasycznego”, a więc klasycystycznego. Pierwszy posługiwał się klasycznymi procesami kompozycyjnymi. Drugi inspirował się jego rezultatami. Pierwszy był klasyczny, bo koncentrował się w całości na akcji, na dramacie, z którego wyprowadzane były wszystkie pozostałe elementy. Drugi był klasycystyczny, ponieważ skupiał swą uwagę na relikwiach antycznego teatru, na ocalałych tekstach, a wniosek o ważności warstwy słownej wyprowadzał, nie dowodząc jej fundamentalnego znaczenia, lecz na podstawie jej trwałości. Klasycystyczna koncepcja teatru postrzegała teatr jako zjawisko, które musi wywodzić się z tekstu, ponieważ miała przed oczami książki i poprzez książki docierała do teatru antycznego. W teorii oddzielała kompozycję zdarzeń od warstwy słownej dramatu, w praktyce jednak w tekstach, które badała, identyfikowała jedno z drugim⁹.

Logika teatru, którą kierowali się współcześni Flaminia Scali, dopuszczała inną perspektywę: „spośród kompozycji zdarzeń i słownej materii komedii mogły przetrwać w czasie oba te elementy jednocześnie lub tylko jeden z nich”¹⁰. Zdaniem Tavianiego włoscy komediani posługiwali się zatem tymi samymi metodami, które stosowali autorzy tekstów drukowanych, tyle że dla osiągnięcia odmiennego efektu. Nie wiązali się z jednym tekstem, tekstem nie swoim, obcym, niezmiennym, ale budowali na scenie własną materię słów, oddając rolę twórcy aktorowi.

Monika Surma-Gawłowska

MEMORIA E STRUTTURA DEL SPETTACOLO ALL'IMPROVVISIO

Il saggio illustra il ruolo della memoria nell'improvvisazione, considerata parola-chiave per il teatro dei comici italiani, soprattutto nei secoli XVI-XVIII. Basandosi su descrizioni di spettacoli all'italiana nonché su testi di vari autori legati alla realtà del teatro si può estrarne informazioni sulla vera natura dell'improvvisazione. Evaristo Gherardi putava sul ruolo dell'immaginazione, la quale in uno spettacolo dell'improvvisa contava più della memoria. Luigi Riccoboni, pur non essendo favorevole all'improvvisazione, ne sottolineava i lati positivi, tra cui la naturalezza della recitazione. Jean-Augustin-Julien Desboulmiers ammirava il carattere collettivo della tecnica, nonché la “naturalezza e verità” della recitazione con il loro impatto sulla struttura dello spettacolo. Infine il famoso attore della commedia dell'arte, Flaminio Scala dava una delle

⁹ F. Taviani, M. Schino, *op. cit.*, s. 329.

¹⁰ *Ibid.*

caratteristiche più riuscite della tecnica dell'improvvisazione, ricorrendo alla visione aristotelica dello spettacolo. Da tutte quelle osservazioni emerge un'idea dell'improvvisazione intesa come una peculiare tecnica che non fa a meno del testo e della memoria, ma che li sfrutta in un modo del tutto originale.