

Goldoni d-mollban

BESZÉLGETÉS TONI SERVILLÓVAL

hoz a figura és a színész személyisége, de az utóbbi képes bizonyos távolságtartással szemlélni és játszani a szerepét. A *Nyaralás* legfiatalabb színésze húszéves, a legidősebb hetven – szeretem, hogy életkor szerint ennyire változatos ez a társaság, mert így az előadás árnyaltabban, gazdagabban beszélhet a világ teljességéről és bonyolultságáról.

– *Nagyon gazdag a színészei eszköztára. Meghökkenítő, ahogy az egyik pillanathban nagyon finom eszközökkel dolgoznak, a következőben pedig valami egészen szélsőséges, túlzó dolgot csinálnak, olyasmit, ami leginkább a commedia dell'arte játékmódjára emlékeztet. Ez mennyiben tudatos?*

– Azt hiszem, ez a Goldoni-játszás természetéből következik. A két aspektusnak épp egyszerre van létjogosultsága, hiszen Goldoni színháza a commedia dell'artéban gyökerezik; innen indult el egy másfajta, realistább színház felé. A színészek akkor játszanak jól, ha – főként egy ilyen komplex, sokrétű komédia előadásakor – a partitúra összes hangját meg tudják szólaltatni. Ez persze nem azt jelenti, hogy mindig így játszunk. A *Szombat, vasárnap, hétfő* című előadásunk például – az Eduardo De Filippo-szöveg támasztotta követelményeknek megfelelően – sokkal realistább, naturalistább. Pedig ugyanazokat a hangulatokat, reményeket és vágyakozásokat találjuk ebben a darabban is, mint Goldoni *Trilógiájában*. Közös viszont a két előadásban a színészi játékból fakadó erős zeneiség. A *Szombat, vasárnap, hétfő* egyik jelenetében tizenhat színész ül körül egy asztalt, és úgy működnek, mint egy zenekar. Akárcsak a *Trilógia* kártyázói. De nem lehet Beethovent ugyanúgy játszani, mint Mozartot, és Goldonit sem lehet úgy, mint Csehovot. Sokkal inkább lehet viszont Eduardo De Filippót úgy játszani, mint Csehovot, és Marivaux-t úgy, ahogy Goldonit. Amikor az előadás elejét próbáltuk, azt kértem a színészektől, hogy „ugorjanak bele” a nyaralni indulás vágyakozásteli, örült napjának hangulatába – így lett kulcsfontosságú az első rész stílusában a ritmus.

– *A szereplők milyenségének és kapcsolatainak kibontását legalább ilyen fontosnak éreztem.*

– Sosem tudnék olyan szöveget rendezni, amely csak formai vagy dramaturgiai szempontból vonzó a számomra. Az érzelmek, az izgalmas emberi viszonyok érdekelnek. Talán banálisan hangzik, de a színházi szövegek, főleg a nagy klasszikusok arra is valók, hogy irányt mutassanak az életben, segítsenek jobban megértenünk saját magunkat. Ha sokféle szereplő bő-

rébe bújhatunk, akiket sokféleképpen kell eljátszani, talán kirajzolódik néhány vonatkozási pont... Ezért is jó, ha egy színész többféle módon, más-más körülmények között is kipróbálhatja magát. A *Szombat, vasárnap, hétfő*ben néma szereplőt játszottam nagyon kevés gesztussal – ez épp ellenkezője annak, amit a *Nyaralásban* Ferdinandóként csinálók.

– *Ha rendez, mindig játszik is az előadásban?*

– Igen, de sosem főszerepet. Egyetlenegyszer rendeztem úgy, hogy nem játszottam – és nagyon rosszul éreztem magam. Csak úgy értem meg igazán a szöveget, ha magam is a részese lehetek az előadás folyamatának.

– *Pedig kívülről azt hinném, hogy így nehezebb rendezni.*

– Nekem viszont – mivel elsősorban színész vagyok – így természetesebb. Leginkább úgy érzem magam, mint egy zenekari koncertmester, első hegedűs, aki együtt játszik a többiekkel, de közben irányítja is őket. Minden előadás után átbeszéljük, hogy mi történt, mi működött, mi nem működött. Vigyázok az előadásra. Olyan vagyok, mint egy valamikori „capocomico”: egyszerre társulatvezető és színész. Talán azért is szeretem Molière, Eduardo De Filippo vagy Goldoni darabjait rendezni, mert részt vettek a társulatuk mindennapi életében, aktív színházi emberek voltak, és nem a dolgozósobájuk magányában alkottak.

Nem véletlen, hogy nem a próbákat tartom a színházi munkafolyamat legizgalmasabb fázisának. A próbaidőszak az anyagrendezés, a színészek összehangolódása szempontjából fontos, de az az érzékeny és intelligens játékmód, amelyre a közönség valóban kíváncsi, csak az előadások folyamatában születhet meg. Az igazi felfedezéseket az előadások alatt tesszük, a legjobb rendezői megérzéseim is ekkor születnek, hiszen a játék és a szöveg mélységeinek megtalálásához feltétlenül szükség van a nézőre is. Ilyenkor telik meg étellel a szöveg: a színész kimondja, a közönség pedig reagál rá. Az előadásaink erősen színészközpontúak, de a színészek mindig a nézőkkel való kommunikáció szándékával dolgoznak. Térben is közel vannak a nézőkhöz, a *Nyaralás* nagy részét például az előszínpadon játsszák. A nápolyi színházban egyébként nagy hagyománya van annak, hogy a színész, a szerző, a rendező mellett a közönség is igen lényeges résztvevője az előadásnak. Szinte alkotótárs. Hiszek abban, hogy valóban megszülethet valamiféle egység a színpad és a nézőtér között, működhet a „mágikus kölcsönhatás”. Nagyon hiszek a színház – legjobb értelemben vett – népi gyökereiben.

– *Mennyire van létjogosultsága Dél-Olaszországban egy művészszínháznak?*

– Egyre ijesztebben nyomul előre a kommersz. Nincs mese: a közönség arra megy be szívesebben, és a tévében látott show-műsorok az egyedüli mércéje. Dél-olasz, „vidéki” színházként feltétlenül érezzük ezt, és a túlélés érdekében alkalmazkodnunk kell a kommersz színház diktálta szabályokhoz is. Úgy próbálunk trükközni a műsorral, hogy a közönség minden rétege kíváncsi legyen ránk, és a szórakoztató előadásainkban se veszítsük el a művészi igényességünket. Nemcsak húsz éve fűtöttek bennünket művészszínházi ambíciók. Igaz, az akkori provokatív, kísérletező színházunk avantgárd előadásai helyett ma sokkal közérthetőbb,

konzolidáltabb előadásokat játszunk, de sokan dolgoznak velem még most is a régi csapatból, tehát megmaradt egyfajta folyamatosság. Ugyanazzal a lelkesedéssel csináljuk a színházat, és ugyanolyan szakmai komolysággal állunk a feladatokhoz. Ami az elmúlt húsz évben történt, csak kiteljesíti azt, amit a Teatri Uniti indulásakor, sőt, már korábban is, a Teatro Studio di Casertában elkezdtem.

– *Vagyis?*

– A Teatri Uniti három kísérleti színházi csoport, a Falso Movimento, a Teatro dei Mutamenti és a Teatro Studio di Caserta egyesüléséből született 1987-ben; az új színház három alapító rendezője a három társulat vezetője volt: Mario Martone, a korán elhunyt Antonio Neiwiller és én. Mindhárom csoport meghatározó szerepet játszott a hatvanas évek közepétől az olasz színházban, sőt, egész Európát és Amerikát is bejártuk a performanszainkkal. A hetvenes évektől kezdve gyakran dolgoztunk együtt, majd '87-ben úgy döntöttünk, hogy egyesítjük a három társulatot.

Kortárs színházi „laboratóriumot” hoztunk létre; egyrészt megtanultuk, átvettük a másik két társulat munkamódszereit (a Falso Movimento például fizikai színház, szinte táncszínház volt, a színészei ekkor próbálták

Chiara Baffi
(Brigida) és
Anna Della Rosa
(Giacinta)

– Nincs állandó játszóhelyünk. A Teatri Uniti olyan független társulat, amely állami támogatásokból él, mint az olasz színházak többsége, és igyekszik koprodukciós partnereket találni magának; ezekkel együttműködve hozza létre az előadásait. Az utóbbi években a milánói Piccolo Teatro a legfontosabb partnerünk. Együttműködésünk úgy kezdődött, hogy összefutottam Luca Ronconival egy színházi előadáson, beszél-



ki magukat először prózai előadásokban), másrészt más rendezők, más stílusok, más műfajok (az opera és a film) felé is nyitottunk. Használtuk a nápolyi színház nagyon gazdag hagyományát is, de nem akartunk beleszokni. Nagyon fontos volt az a független, szabad szellemiség, amely az új társulatot jellemezte. Eleinte csak kísérleti előadásokat hoztunk létre, amelyekben a színházi nyelv a zene, a képzőművészet, a videó nyelvével keveredett, aztán nemsokára klasszikusokat is műsorra tűztünk. Eleinte mindhárom rendező egy-egy fő kísérletezési irányt követett, én leginkább a nápolyi színházi nyelv használatával és megújításával kísérleteztem. Később főleg XVII–XVIII. századi francia darabokat rendeztem, Molière-t, Marivaux-t. 2000-ig Martone volt a színház művészeti vezetője, majd amikor a Teatro di Roma igazgatója lett, én léptem a helyébe.

– *Olasz ismerőseim a „leghíresebb olasz színészként” emlegetik önt. A filmes sikerei segítik a színházi karrierjét? Növelik a társulata népszerűségét?*

– Érezhető, hogy sok néző azért jön el a színházba, mert látta valamelyik filmemet, és a színpadon is kíváncsi rám. De sosem veszek részt kommersz filmekben azért, hogy híres legyek. Sok minden összeköti a filmjeimet és az előadásaimat témaválasztás, forma terén; a nézők a filmes játékmód folytatását láthatják színházi alakításaimban is, és ez – úgy tűnik – tetszik nekik.

– *Hogy kerültek Milánóba a Nyaralással?*



FENT: Toni Servillo
(Ferdinando), Betti
Pedrazzi (Sabina) és
Paolo Graziosi
(Filippo)



JOBBRA: Tommaso
Ragno (Guglielmo),
Anna Della Rosa és
Andrea Renzi
(Leonardo)

tem neki a *Tartuffe*-rendezéséről, kérdeztem, hogy nem érdekl-e. Meghívta; ez volt az első milánói vendégjátékunk. Azóta minden évben vendégeskedtünk a Piccolóban, gyakran akár két hónapig is játszottunk náluk, de a *Nyarlás* az első közös produkciónk. Én vittem a színészeket, ők pedig anyagilag támogatták az előadást; biztosították hozzá az infrastrukturális hátteret, és megszervezik a nemzetközi turnékat.

– *Hogy lehet dolgozni a Piccolóban Strehler után?*

– Nagyon jól. Az államilag nagyon támogatott *stabile*-színházak között még mindig a Piccolo a legérdekesebb. Valóban a „színház otthona”; olyan hely, amely megengedheti magának, hogy főként a színházcsiná-

– Mert az olasz polgárságot a legnyomorúságosabb aspektusaiban ábrázolja; olyan portrét fest róla, amely ma is nagyon aktuális. Goldoni az 1760-as évek elején írta a *Trilógiát*, vagyis olyan történelmi pillanatban festi le a polgárságot, amikor épp hátrafelé tesz egy lépést: úgy tűnt, hogy át tudja venni a hatalmat Velence vezetésében az arisztokráciától, de ez nem történt meg. Erre is utal Goldoninál a nyarlás metaforája: képtelenek – a történelmi múlt tanulságainak levonása után – újragondolni a jövőjüket. Csak a jelenben keresik a boldogságot, ez viszont olcsó, könnyen megszerezhető boldogság. Nagyon érdekesnek tűnt a darabban a fiatalok rajza, amely neurotikusan keresi ezt a fajta bol-



Koncz Zsuzsa felvételei

lásról legyen benne szó – nem úgy, mint más intézmények, amelyek nem igazán tudnak függetlenedni a politikától, és az üzleti hasznot, az eladhatóságot tekintik legfontosabb szempontnak a műsor összeállításakor. A Piccolóban még van esély az elmélyült munkára; azon kevés helyek egyike, ahol még úgy érezheti az ember, hogy van értelme színházat csinálni. Ráadásul nagyon jó a közönsége; rengetegen járnak a Piccolóba. A *Nyarlást* négy hónapra keresztül játszottuk zsúfolt házak előtt. Strehlerrel természetesen befejeződött az ő nevével fémjelzett korszak, de a Piccolo már tíz éve egy másik világhírű rendező, Luca Ronconi vezetése alatt dolgozik, aki nekem mint vendégrendezőnek abszolút szabadságot adott a művészi munka terén, a színészválasztásban...

– *A darabot ki választotta?*

– Én.

– *Miért?*

dogságot; négy fiatal szomorú érzelmi fejlődésének lehetünk tanúi, látjuk az örült készülődésüket a nyarlásra, a nyarlás helyszínén átélt események örvényét, majd az egyáltalán nem vidám hazatérésüket. Az olasz „vacanza” (nyarlás) a latin *vacuum* (üresség) szóból ered – vagyis azt a pillanatot, időszakot jelenti, amikor az ember nem dolgozik. Itt a semmittevés állapota állandó lesz, és megakadályoz minden előrelépést. Ez épp ellentétes azzal a munkaszeretettel, amellyel a *Karneválvégi éjszakában* találkozunk.

– *Meglepő, hogy mennyit beszélnek a darabban a pénzről.*

– Rengeteget. A szereplőket nagyon aggasztja és nyomasztja a pénz hiánya. Elpazarolták a pénzüket a nyarlás alatt – ez új irányt ad érzelmi történeteiknek, és kompromisszumokra kényszeríti őket, bárhogy tervezték is eredetileg a boldogságukat. Ez szépen találkozik a mai érzékenységünkkel, talán épp a válság miatt; az érdekek és érzelmek összeütközése közelről

érint mindnyájunkat. A pénz és az érzelmek összekapcsolódása egyébként a XVIII. századi dramaturgia tipikus eleme, és itt is alapvetően ez határozza meg a szereplők viselkedését. A féltékeny Leonardo henceg a pénzével, költekezik, és közben titkolja adósságait, így próbál életben maradni. Felszínessége olyan jövő felé sodorja, amelyben minden valódi érzelmet fel kell áldozni. Ferdinando pedig a legnagyobb munkakerülő, aki valóban semmit sem csinált egész életében. Másokon élösködik, és érdekből teszi a szépet a nőknek; kifoszt egy bolond öregasszonyt, és üzletet nyit a hozományából. Amikor a darab végén hangosan felolvassa Sabina levelét, akit ezzel az általános nevelés tárgyává tesz, pontosan látszik, hogyan viszonyul az érzelmekhez.

– *Érdekes, hogy Goldoni milyen szeretettel szemléli a szereplőit, még Ferdinándot is.*

– Igen, de azért mégis ő a legsötétebb, legcinikusabb figura, rosszabb, mint bárki más. Csak sajnos néha a legmegvetendőbb szereplő egyben a legszórakoztatóbb is. Ferdinando mindenképp benéz, mindent megfigyel, kommentálja az eseményeket. Remek szerep a színész-rendezőnek.

– *Goldoni talán egyetlen más darabjában sem megy ilyen mélyre az emberi lélek működésének, rezdüléseinek boncolgatásában.*

– Giacinta például Goldoni egyik legszebb, legárnyaltabban megrajzolt nőalakja, és csodálatos az a lelki folyamat, amelyen a *Trilógia* három darabja alatt keresztül megy. Szeszélyes, de ugyanakkor érzékeny lánynak ismerjük meg *A nyaralás örületében*, aki senkinek sem engedelmeskedik; a *Nyári kalandok* történései nyomán megismeri az életet, és az érzelmei megváltoztatják a személyiségstruktúráját; a *Hazatérés a nyaralásból* című részben pedig visszatér a társadalmi szabályok, szokások, elvárások korlátai közé. Beleszeret ugyan Guglielmóba, de képtelen olyan döntést hozni, amely teljesen megváltoztatná az életét. Abban a jelenetben, amikor a lelke cellácskájáról beszél, és arról gyözködi magát, hogy könnyedén elfelejti majd Guglielmót, természetesen magának is hazudik, ami szórakoztató, de – mivel drámai végkifejlethez vezet – vérelesen komoly is. A jelenet utáni monológ az értelem és érzelem konfliktusáról pedig olyan, mintha egy XIX. századi szerző írta volna – mondjuk, Strindberg.

– *Tragikus Giacinta döntése?*

– Nem. Lemond valamiről, kompromisszumot köt, mégis a saját kezébe veszi a sorsát. Elutazik Genovába a vőlegényével, akit nem szeret. Persze eltörik, elromlik valami az életnek ahhoz a szakaszához képest, amelyet az örült nyaralási kalandok jellemeztek, elmúlik a vágyak és remények okozta boldogság; másfajta, felelősségteljes élet kezdődik. Véget ér egy csoda. Talán a kamaszkor, az első fiatalság csodája. Giacinta felnő; nővé válik. Nemet mondott arra, amit a szíve diktált volna, és talán boldogtalanságot hoz számára az új élet – de nem tudjuk, mi történik majd Genovában. Bármilyen megtörténhet. Épp ettől a bizonytalanságtól olyan szépek Goldoni késői nagy komédiái.

– *Nem a Nyaralás az egyetlen, amelynek egy bonyolult nőalak áll a középpontjában.*

– Goldoni a női figurák egész enciklopédiáját tárja elének. Ő foglalkozott a legtöbbet a nőkkel az egész

olasz irodalomban. Talán a francia Marivaux-nál találunk hasonlót, de Goldoni még finomabban kidolgozza a nőalakjait. Szép sorban kinyitja a lelkük fiókcskáit, és mindegyikbe bekukucskál. Hozzám egyébként is nagyon közel állnak a bonyolult női szereplők, szeretem megfejteni a viselkedésüket, az érzéseiket, a szívből jövő intelligenciájukat. Az utolsó előadásaim középpontjában egy-egy meghatározó, izgalmas nő állt: Araminte Marivaux *Állhatatlan szeretők*-jében, Rosa Priore a *Szombat, vasárnap, hétfőben* és persze Giacinta. Az ő figurájának gazdagsága annak is köszönhető, hogy nagyon hosszú a *Trilógia*, kilenc felvonás, és néhány aspektusában olyan, mint egy regény. Giacinta egészen más ember, amikor elbúcsúzzunk tőle, mint amilyennek megismertük. Csak a regényekben ilyen nagy az egy-egy szereplő által bejárható út. Néha – a nagy monológjaiban – kilép a cselekményből, a közönséghez fordul, és az élet nagy kérdéseit boncolgatja. Mint amikor egy regény szereplője bizalmas viszonyba kerül az olvasóval. Ez a bonyolult, családregényre emlékeztető szerkezet is vonzott a *Trilógiában*. És rá kellett jönnöm, hogy a látszólagos bonyolultság mögött mégiscsak nagyon pontos és tiszta a Goldoni alkotta szerkezet. Szép az a metronóm-szerű ritmus, amelyet a Filippo, illetve a Leonardo házában játszódó jelenetek gyors váltakozása beindít, és szép a helyszínek szimbolikus összekapcsolódása: a város az üzlet, a tervek helye, a vidék pedig az igazi semmittevése. Costanza szűkös, rendetlen lakása, ahol a harmadik rész játszódik, merőben más hangulatú, mint a második rész helyszínei: a napsugaras terasz és a holdvilágos liget, ahol az érzelmek úgy gabyodnak egymásba, mint a falevelek, és ugyanúgy zajlanak le a párcserék, mint a *Figaro házassága* negyedik felvonásában. A *Trilógia* mindhárom részében más az uralkodó értékrend. Az elsőben leginkább a divat határozza meg; Giacinta is a divat és a szokások rabja. A másodikban a magánéleti aspektus kerül előtérbe: a szenvedélyek, a vágyak, a titkok – minden, amit el akar nyomni a társadalom. Itt még úgy tűnik, hogy az egyéni vágyak győzedelmeskedhetnek a társadalmi elvárásokkal szemben, de nem: a harmadik részben helyreáll a gyászos, szomorú rend, amelyet tovább súlyosbít a pénztelenség. Valami visszafordíthatatlan történik. Ez a „moll hangnem” tipikusan mozarti melankóliát teremt; vége a Tiepolo világát idéző, rózsaszín-égszínkék velencei életérzésnek.

Mozart és Goldoni egyébként nagyjából egy időben alkotott, Goldoni több vígopera-librettót is írt Mozartnak. Nagyon vonz a kettejük rokonsága és főleg annak a kornak a zeneisége. A *Nyaralási kalandok* Cimaroza *A titkos házasság* című operáját juttatja eszembe, a *Hazatérés a nyaralásból* pedig bizonyos Mozart-művek, például a vonósnégyesek „derűs” melankóliáját. Ez más, mint az a csehovi, minden derűt nélkülöző hangulat, amely Strehler *Nyaralás*-előadását jellemezte.

– *Mennyiben hasonlít az ön előadása Strehlerére? A díszlet – főként a Trilógia középső részében – mintha egyértelműen őt idézné.*

– Az egyszerűség, a letisztultság, a nagy, fehér háttérfüggöny lehet, hogy hasonlít Strehler díszleteihez. Hasonlóan használjuk a terek, a fények, a színek dramaturgiáját; az érzelmek változása nálunk is rímelt az

évszakok változására. Strehler volt az első, aki egyesítés előadást rendezett a *Trilógiából*. Én is az ő szövegváltozatából indultam ki, de egészen másképp húztam meg a szöveget, mint ő, és nem három, hanem két részben játsszuk az előadást. Goldoni, aki egyszerre volt drámaíró és színházi impresszárió, színházigazgatóként nyilván külön estékre szánta a *Trilógia* három részét. Tudjuk, hogy az első darabot, *A nyaralás örületét* valóban sokszor játszották önállóan. Drámaíróként viszont csak azt remélhette, hogy a három darab együtt is előadható. Biztos vagyok benne, hogy tudta: valami egészen eredetit, a maga korában egyedülálló hozott létre; ha a három darab együtt szólal meg, a nyaralás mint életforma, mint egyfajta gondolkodás-mód metaforája egészen mély értelmet nyerhet.

Strehler a nagy Csehov-előadásai korszakában rendezte meg a *Trilógiát*, és ez nagyban befolyásolta darabolvasatát. Goldoni világa Strehler értelmezésében hanyatló világ, Giacinta pedig a körülmények és a társadalom áldozata; szenvedő, fájdalmas figura. Nálunk viszont – amint már mondtam – felelősen dönt a sorsáról: elfogadja saját társadalmi osztálya értékrendjét, és nincs bátorsága felrúgni annak szabályait. Bármennyire azt hittük is az elején, hogy sikerül majd felborítania ezt az értékrendet, semmiféle szabadságot

nem vív ki magának – gyakorlatilag semmit sem tesz annak érdekében, hogy változtasson a helyzetén. Giacinta tehát egy olyan világ áldozata, amelynek ő maga is tudatos részese.

A Strehler utáni, kortárs olasz színház gyakran régi, idejétmúlt szerzőként kezeli Goldonit, aki távol áll mai érzékenységünktől, és sztereotip figurákat fest. Szerintem viszont Goldoni késői, 1760-as évekbeli komédiái a világ drámairodalmának igazi gyöngyszemei. Csak meg kell találni hozzájuk azt a színházi stílust, amelyben igazán jól működnek. Úgy végződnek, mintha polgári drámák lennének – de nem azok. Én a mozarti d-moll hangnemet keresem hozzájuk: igyekszem megtalálni az egyensúlyt a melankolikus és a komikus, a drámai és a könnyed között. Ez annak a természetességnek és könnyedségnek az alapja, amely számomra a Goldoni-játszás kulcsát adja. Goldoni ebben az időszakban egyfelől kiábrándul a velencei polgárságból, és különösen keserű komédiákat ír azokról a szűk látókörű személyekről, akik a szőnyeg alá söpörnek minden problémát, másfelől viszont azt érezzük, hogy maga Goldoni sem tenne másképp, és saját magán is mosolyog emiatt. Hiába, ilyenek az olaszok.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA

Török Tamara

Goldoni, a színházi ember

REFORMKITELJESEDÉS AZ 1760-AS ÉVEK ELEJÉN

Goldoni színházi reformja csak a színészekkel, a színházi közeggel való folyamatos kölcsönhatásban értelmezhető. A velencei színházi környezet és színházi „struktúra” (impresszáriórendszer, állandó társulatok, szinte folyamatos évadok; heterogén, fizető közönség) nagyon kedvezett reformjának; sehol másol nem lehetett volna egyszerre szerző, „rendező”, színházigazgató és színházreformer, csak Velencében. A reform vívmányainak, Goldoni színházi és dramaturgiai újításainak nagyon fontos alapja tehát Goldoni aktív színházi tevékenysége, a folyamatos reflektálás a közönségre és a színészekre, illetve a velük való konszenzus a játékmód és az ízlés terén. Goldoni darabjai hatottak a színészek játékára, műveinek dramaturgiai irányelvei nyomot hagytak a részt vevő társulatok színészi munkáján; ugyanakkor a színészek is erőteljesen hatottak darabjaira. Goldoni jellemkomédiáinak szereplőgárdája, sőt jellemei is nagyban függtek a rendelkezésére álló színészek számától, színészi és emberi kvalitásaiktól, milyenségüktől.

A Goldoni-reform nemcsak a színészek ízlését és játékmódját, illetve a szöveg és a színpadi játék minőségét változtatta meg, hanem nagyon erősen befolyásolta a közönség reakcióit, ízlését és szokásait is. Goldoni színházi működésének kezdetén Velencében mindössze két komédiatársulat dolgozott. Hála Goldoni munkásságának, a komédia rangban lassan a zenés színház fölé emelkedett; valóban megtöltötte a színházakat, és a legfontosabb műfaj lett Velencében. A nézők nem fordítottak hátat a zenés színháznak, de – a Goldoni-reform kezdetétől folyamatosan, főleg Goldoni és Pietro Chiari vitája idején, amelybe aztán Carlo Gozzi is bekapcsolódott – a komédiaszínházakba is özönlöttek az emberek.

A színházi előadások a XVII. századtól kezdve óriási fontossággal bírtak a város életében. Európa egyetlen városa sem büszkélkedhetett a velenceihez hasonló koncentrált színházi hálózattal: a XVII. században tizenhat zenés és hét prózai színház jutott Velence száznegyvenezer lakosára. A XVI. század vége és a XVII.