

<b>Zeitschrift:</b>	Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica
<b>Herausgeber:</b>	Keramik-Freunde der Schweiz
<b>Band:</b>	- (1957)
<b>Heft:</b>	40
<b>Artikel:</b>	Nel CCL anniversario della naschita di Goldoni
<b>Autor:</b>	Morazzoni, Giuseppe
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-394967">https://doi.org/10.5169/seals-394967</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

<sup>9</sup> Benrath: *Geschichte der Reformation in Venedig*, 1888: «Hans Georg ein graff aus Wälschland von grossem Stamme» 1566; «Bechermacher Giovanni Pietro» 1559.

<sup>10</sup> Alessandro Mihalik: *Le Relazioni Italiane della Maiolica ungherese die Holics.*, Corvina, 1936, Budapest: «un vaso a forma di boccale . . . sta a confermare che circa il 1500 lo smalto bianco di stagno era noto alla ceramica ungherese.»

<sup>11</sup> Fürst-Lichtenstein-Gundacker frägt bei dem Bischof von Sabatsch, András Ehrenpreis (1639–1662) an: «. . . obden also und

insonderlich ob so gar vortrefflicher Haffner-Letten alda seye?»  
<sup>12</sup> 1546 in O-Szombat (Sabatscht); 1588 in Nagylévárd (Gross-schiützen); 1602 in Szakolcza (Skalitz); 1620 in Csejte; 1622 in Poroszka; 1635 in Rohonc, Szalónak, Körment usw., 1659 in Németujvár usw.

<sup>13</sup> Fürst Georg von Rákóczi I. erliess am 19. August des Jahres 1646 einen Donationsbrief an die Habaner von Sárospatak, die dorthin aus Csejte übersiedeln mussten.

<sup>14</sup> Curia Anabaptistarum, Ungar. Staatsarchiv U. und C.

## Nel CCL anniversario della naschita di Goldoni

di Giuseppe Morazzoni, Milano

(Illustr. 31, 32)

Le numerose decorazioni che allietano i singoli pezzi di un servizio da caffè della raccolta Bacchi di Milano sembrano ideate apposta per partecipare ai riti commemorativi della naschita di Carlo Goldoni del quale quest'anno ricorre il duecentocinquantesimo anniversario. La partecipazione ci pare ammissibile anche se la persona del grande commediografo veneziano non compare in queste brioche decorazioni, e lo spirito che le informa sia anzi in contrasto cogli ideali dell'autore dei *Rusteghi*.

Il servizio in possesso di Renato Bacchi è stato tornito, cotto e dipinto a Venezia proprio nel fervore della ben nota diatriba teatrale ch'ebbe per prineipali protagonisti Goldoni, l'abate Chiari e il conte Carlo Gozzi, e per di più è uscito dalla manifattura di un principe dei porcellanieri del Settecento quale Geminiano Cozzi che, a giudicare dalle decorazioni, potrebbe essere considerato un nemico di colui che tanto teneva a dichiararsi «avvocato veneto». In mancanza di prove probanti delle preferenze teatrali di Geminiano Cozzi, non osiamo emettere un giudizio definitivo, poichè potrebbe pure darsi che, se non lo stesso illusterrissimo conte Carlo Gozzi, qualche suo fervido ammiratore, all'insaputa del Cozzi, sia penetrato nella manifattura di S. Giobbe, e ne abbia sedotto il più abile pittore, inducendolo a rappresentare un seguito di vivaci scene di maschere che difficilmente nè Carlo Goldoni nè l'abate Chiari avrebbero approvato. Ad una cabala del genere la tranquilla località periferica della manifattura Cozzi si prestava magnificamente, e l'analisi della parlante decorazione, colla sua serie di brioche storie arlecchinesche, induce ad attribuire la sua efficacia evocativa, non solo alla traccia obbligata offerta dal committente, ma anche alla personale impressione del pittore, il quale, pur non partecipando alla disputa teatrale, divertito dal gesto e dal lazzo dell'attore che con immenso spasso dei Veneziani, si produce sulle scene patrie del Teatro Vendramin o del Teatro Grimani, non esita a schierarsi dalla parte del conte Gozzi. Nella manifattura Cozzi si è così innalzato un inno celebrativo in onore di quelle maschere che Goldoni mirava ad allontanare dalle scene; inno per la verità non necessario nè opportuno, ma

che tuttavia nell'economica dell'aspra contesa, intonato a gran voce dai difensori della tradizione teatrale dalle idee piuttosto vecchiotte e applandito dalle masse popolari, sempre fedeli alla grossolanità, grazie alla seduzione delle vivacissime immagini, meglio di tante apologie in verso e in prosa, può avere ancora una certa validità.

L'analisi della decorazione, nell'assieme e nei particolari, autorizzerebbe a credere che il pittore le abbia eseguite sotto dettatura, tanto esse nello spirito e nell'atteggiamento corrispondono ad uno dei molti scenari della vecchia ma ormai tramontante *Commedia dell'Arte* che sulle scene di nobili teatri, od in mezzo di affolate piazze, con costante successo, su improvvisati palchi, per quasi tre secoli, aveva divertito e spesso commosso infinite generazioni di spettatori appartenenti ad ogni classe sociale, e all'epoca di Goldoni e del Gozzi, nonostante la decrepitezza, la scarsa novità dell'intreccio e la mananza di raffinatezza, trova ancora numerosi applauditori. Del resto quanti Arlecchini, Brighelli, Pantaloni, Colombine, Rosaure, in pieno Settecento sono i beniamini delle corti d'Europa, comprese le più esigenti, come quelle di Vienna e di Parigi?

Le scene che con tanta spassosità animano il bricco e le tazze del servizio Bacchi non permettono di ravvisare nelle figure dei loro attori dei miseri guitti che, di tanto in tanto, in Piazza San Marco, sull'improvvisato palco si esibiscono a sollazzo del popolino. Al pittore il modello inconsapevolmente si è offerto sulle tavole dei nobili teatri Grimani o Vendramin, dove, con gran divertimento dei Veneziani, battagliarono Carlo Goldoni, l'ex gesuita abate Chiari e l'illusterrissimo conte Carlo Gozzi, fratello del letteratissimo conte Gaspare: è lecito pensare ad Antonio Sacchi e alla valorosa sua Compagnia che recitarono, sempre applauditi, sull'uno e sull'altro teatro; capocomico ed attori invero ben degni dell'interessamento e del pennello anche di Giovan Battista Tiepolo. Che si tratti di un grande attore ce lo dice anche il multicolore abito del protagonista delle arlecchinesche vicende illustrate a S. Giobbe; quell'aderente costume non se lo è certo cucito da se il disinvolto attore che lo indossa, il quale, a differenza

dei suoi miseri e forse disprezzati famelici colleghi che recitavano a braccia in Piazza San Marco, è ricorso ad un abile sartore, il quale a sua volta per conferionare l'abito d'Arlecchino, in Merceria ha acquistato seriche stoffe, mentre i due neri costumi del Dottore e dei Villici ritagliò in panni tessuti a Schio. Un debole indizio a favore della identificazione di Antonio Sacchi potrebbe essere offerta dal costume spagnolo indossato dall'attore che, or favorisce, or contrasta l'intraprendenza galante di Arlecchino. Da Carlo Gozzi apprendiamo che Antonio Sacchi era un grande ammiratore del teatro spagnolo, tanto che a fasci gli mandava scenari iberici per la traduzione o per la riduzione all'ambiente veneto: è probabile che a questa infatuazione Carlo Gozzi debba la conoscenza del soggetto per *Le droghe d'amore*, tratte da una commedia di Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*. Colla caratteristica schematicità dello scenario della Commedia dell'Arte, ogni pezzo del nostro servizio, con succinta ma chiarissima enunciazione, traccia il testo di scene che gli attori, assecondando il loro temperamento artistico svilupperanno in un dialogo più o meno felice, creando persino l'impressione dell'improvvisazione: abbiamo così una sequela di scene che narrano fatti e gesta d'Arlecchino, il quale però non si presenta nella consueta parte di servo più o meno astuto al servizio del conte Ottavio o del sospiroso Florindo; nella movimentata vicenda questa volta agisce per se, lanciato in una rustica avventura galante che, ligia ai canoni della Commedia dell'Arte, ha alti e bassi, momenti anche di una certa drammaticità, subito raddolciti da fugaci successi sottolineati con qualche ridevole salicità. L'eroe della movimentata vicenda che non ha escluso le bastonate date e ricevute, complici ed avversari ha trovato fra semplici villici, i quali tuttavia pur sotto le mentite spoglie campagnole, nell'eloquio e nell'azione sono rimasti fedeli al loro tradizionale carattere di maschera servile; solo Colombina e il bastonato Dottore si presentano nello loro sceniche parvence tradizionali; la prima anzi con pretese d'eleganza cittadinesca dall'attillato farsetto con ricche cascate di merletto, il secondo con la nera toga, le candide facciole e l'ampia parrucca dottorale. Nei particolari e nel complesso l'arlecchinesca sequenza ben rappresenta quel genere teatrale adulante i gusti meno eletti del pubblico con l'agitata azione, le acrobatiche peripezie, gli imprevedibili colpi di scena, gli equivoci, i travestimenti, le bastonature e che, con buona pace di Carlo Gozzi, giustificano in pieno l'avvocato veneto Carlo Goldoni che ne proponeva la riforma e l'abbandono.

Se si accetta la probabilità che il pittore di Geminiano Cozzi abbia ritratto Antonio Sacchi nelle sue sceniche esibizioni è lecito domandarsi se ne valeva la pena. Non esitiamo a rispondere con una affermativa. Le cronache teatrali veneziane con costante insistenza registrano i successi di Antonio Sacchi arrivato a Venezia nel 1738 colla Compagnia

Casali: con sincera ammirazione per quasi mezzo secolo autorevoli testimoni lo considerano il vero dominatore della scena comica veneziana. Proprio con Antonio Sacchi nel 1738 Carlo Goldoni inizia la sua riforma teatrale, affidandogli la parte del protagonista, la sola scritta a testo obbligato, nel *Momolo cortesan*; l'anno successivo sarà applaudito nel *Momolo sulla Brenta*; nel 1740 con *Le trentadue disgrazie d'Arlecchino, I centoquattro avvenimenti nella stessa notte*, seguiti fra il 1741 e il 1745 da *Il servo di due padroni*, da *Arlecchino perduto e ritrovato*. A Parigi Carlo Goldoni, nonostante l'abbandono del Sacchi, passato al servizio del rivale Carlo Gozzi, nello stendere le sue Memorie non nascondeva la sua ammirazione per quel suo eminente interprete del quale esaltava i sali e le facezie. Fra gli ammiratori del Sacchi dobbiamo includere anche Lessing. L'arcaico poeta conte Giovan Battista Roberti dell'attore Sacchi tratteggiò la figura che non è troppo dissimile da quella replicatamente dipinta dal decoratore di porcellane:

. . . appar col variotinto,  
Farsetto snello, e colle piatte nari,  
Col volto nero più che pece, un Zanni —,  
ma ben capace di distinguersi dal comune e che sa anche  
imporsi, tanto che

. . . inopportuno degli attori il dosso,  
Batte, e le voci capovolge e tronca.

Non osiamo affermarlo categoricamente, ma è probabile che nel 1786 il Sacchi abbia riscosso l'approvazione anche di Goethe; ce lo fa pensare il benevole accenno che l'olimpico poeta, scrivendo all'amica Stein, emise a favore della commedia dell'Arte e de'suoi interpreti, in seguito ad uno spettacolo gustato durante il suo felice soggiorno a Venezia.

Nella disputa teatrale iniziata dal conte Carlo Gozzi nel 1757 per mezzo del famoso almanacco poetico burchiellese e bernesco *La tartana degli influssi*, Antonio Sacchi non ha parte alcuna; non così quattro anni più tardi quando, la sera del 25 gennaio 1761 sul palcoscenico del Nobile Teatro Vendramin a S. Samuele, sotto le spoglie di Truffaldino il nostro comico, interpretando il pensiero di Carlo Gozzi ne *L'amore delle tre melarancie* con sentita passione difenderà la Commedia dell'Arte e le sue maschere. L'indiavolata buffoneria dei lazzi sacchiani conquisteranno l'intero uditorio, patrizio e popolare, tanto che per sette sere consecutive la fiaba, che le stesso Gozzi definitiva una caricata parodia buffonesca sull'opere de' Sig. Chiari e Goldoni, veniva replicata e ad ogni recita piovevano, anzi scrosciavano gli applausi. L'attore che Goldoni non esita a ritenere pari a Garrik e a Précille, diventa il fedele interprete del Gozzi, e chi scorrerà le *Memorie inutili* dovrà ammirare la fraterna sollecitudine prodigata dal gentiluomo-scrittore a favore del comico del quale, donandogli i copioni delle sue fiabe e delle numerose traduzioni dal teatro straniero, diventò il generoso e disinteressato collaboratore per ben 25 anni.

L'attore tanta generosità contraccambiò coll'inesauribile sua comicità: alla distanza di lustri dall'inizio delle gran contesa teatrale e a polemica quietata le galanti vicende d'Arlecchino effigiate sul servizio Bacchi erano sempre d'attualità e al Nobile Teatro di S. Samuele il pubblico affluiva compatto e alle fiabe gozziane vi si divertiva, dando così ai più ostinati nostalgici dell'antica Commedia dell'Arte l'illusione di una prossima resurrezione.

Nella vasta e ricca produzione della manifattura Cozzi il servizio Bacchi va asciutto al miglior periodo che di poco si scosta dalla inaugurazione ufficiale della manifattura stessa, avvenuta nel 1765, e non supera il 1775, periodo quanto mai fecondo di opere originali e, come questa, tipicamente veneziane: si osservi la spigliata vivacità delle figure, l'eleganza del loro portamento, l'appropriata loro espressione. La equilibrata sapienza della composizione è accompagnata dalla correttezza del disegno, valorizzato al massimo dall'armoniosa gamma dei colori stesi con delizioso tocco.

Il comico episodio del villano iberico che, schizzando in viso ad un povero marito il male odorante contenuto di un certo strumento che servì anche a Molière, protegge la fuga d'Arlecchino con la sua conquistata rustica Colombina molto ci sorprende non perché dipinto su di un vasetto ovoidale con coperchio, inconsuetamente inserito nel nostro servizio da caffè, ma per la sua origine esotica. Il vasetto proviene dalla Cina, da dove partì privo di qualsiasi decorazione: la biricchina pittura è stata eseguita a Venezia presso Geminiano Cozzi dallo stesso decoratore che ci fra riferito le altre galanti prodezze di Arlecchino. Il caso va notato per la sua eccezionale rarità. Fu un capriccio del committente, oppure ha voluto Geminiano Cozzi tangibilmente provare che la sua porcellana non era inferiore alla cinese? Infatti la pasta del bricco e delle tazze per candore e per perfezione tecnica non sfigura certo se accostata a quella del vasetto cinese. Se questa fu l'intenzione del porcellaniere veneziano l'opera giustifica l'audace affermazione.

## Aus den Sammlungen unserer Mitglieder

Von S. Ducret, Zürich

(Abb. 33—39)

Monumente für Fürstlichkeiten zu Pferd sind seit Leonards Entwürfen für Sforza und Trivulzio, Taccas Bronzestatuen, Berninis Marmorstandbild und Schlieters «Grossem Kurfürsten» in grosser Zahl bekannt. Reiterstatuen in Porzellan aber gehören zu den Seltenheiten.

Das hier erstmals publizierte Reiterstandbild (Abb. 33, 34) aus der Sammlung Mrs. Beveridge hat Arthur Lane nach persönlichem Augenschein als frühe Pâte tendre von Vincennes bestimmt. Wir haben keinen Grund, an der Zuschreibung dieses grossen Gelehrten und Keramikspezialisten zu zweifeln. Mit der Zuschreibung an Vincennes aber stellen sich Fragen nach zeitlicher Einordnung, Persönlichkeit des Dargestellten und des Bildhauers, des Vorbildes usw.

Diese Plastik in Pâte tendre (20 cm h.) mag ohne Zweifel ein Erzeugnis der Frühzeit sein. Dafür sprechen die vielen Masse- und Brandfehler und vor allem die ungewöhnliche Stütze des Pferdekörpers, die ein Zusammensinken im Brand verhindern sollte. Trotzdem ist der Reiter buchstäblich ins Pferd hineingesunken. Dass es sich bei dieser Gruppe um eine Seltenheit handelt, entnehmen wir Groliers<sup>1</sup> Bemerkung, wenn er schreibt: «En ce qui concerne la sculpture de la première période, recouverte d'émail, nous avons peu de documents, et les pièces parvenues jusqu'à nous sont fort rares.»

Eine genaue zeitliche Einordnung ist nicht möglich, denn das Livre journal von Lazare Duvaux und die Livres de

ventes, die Grolier sehr gewissenhaft publiziert hat, erwähnen kein Reiterdenkmal. 1755 ist ein Pferd aufgeführt für 18 1., 1771 eine Statue des Königs und 1775 eine «figure équestre du Roy». Beide aber waren in Biskuit, sie haben mit unserem Modell nichts zu tun. Die Gruppe mag vor 1750 zu datieren sein, denn nach diesem Datum hat man in der Regel nur mehr Biskuitplastiken verkauft. Die Gruppe selbst zeigt einen prächtig modellierten Pferdekörper; ob die Bewegung des Pferdes schulgerecht empfunden und dargestellt ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Um wen handelt es sich? Sicher nicht um den Marechal de Saxe, sondern um Ludwig XV. Die lange Perücke spricht nicht dagegen, denn in der Frühzeit trug man noch offenes langes Haar. Übrigens hatte Ludwig eigene blonde, lange Locken, die er stolz zur Schau trug<sup>2</sup>. Fragen wir noch nach dem Modelleur und dem Vorbild. Für die Frühzeit von Vincennes kommen keine bedeutenden Namen in Frage, und doch muss es, nach dem Kunstwerk beurteilt, ein fähiger Meister gewesen sein. Falconet? Das Vorbild zu dieser königlichen Porzellangruppe kennen wir (Abb. 35). Es ist die Bronzeplastik Ludwig XV. von J. B. Lemoyne, dem Lehrer Falconets<sup>3</sup>. Falconet hat in der Werkstatt Lemoynes die Gruppe gesehen und wohl auch daran gearbeitet. 1743 wurde dann diese Kolossalstatue per Schiff nach Bordeaux gefahren. Es war «une statue plein de vie et d'action, d'expression et de feu». Damals bedeutete sie eine

Tafel X



Abb. 31 *La Commedia dell'Arte*. Venezia, Manifattura G. Cozzi verso 1765 — 1775. Milano, raccolta del signor Renato Bacchi.



Abb. 32 *La Commedia dell'Arte*. Venezia, Manifattura G. Cozzi verso 1765 — 1775. Milano, raccolta del signor Renato Bacchi.