

DRAGHI CINESI E GUERRIERE OCCIDENTALI.
NUOVE EVIDENZE PER IL GABINETTO DI PORCELLANA DELLA REGGIA DI PORTICI
E IL GUSTO DELLA CHINOISERIE A NAPOLI AL TEMPO DI CARLO DI BORBONE

Paola Giusti - *Museo e Real Bosco di Capodimonte*

Abstract: *The Porcelain boudoir (Salottino di porcellana) made for Queen Maria Amalia between 1757 and 1759 and first mounted in the Royal Palace at Portici, now displayed at Capodimonte, is the highest achievement of the Royal Factory of Capodimonte. The room is sumptuously covered with chinoiserie porcelain figurines and decorations, covering the entire repertoire of scenes of Chinese life, flora and fauna, including some cartouches with Chinese characters. The presence, under four dragons, of Western-style female herms, already noted in 1957 and now attested to by specific investigations, demonstrates that the sovereigns' choice for the chinoiserie decoration matured during the course of the work, eventually leading to a precise orientation of taste.*

“On appelle aussi cabinet,
les pièces où les dames font leur toilette,
leur oratoire, leur méridienne,
ou autres qu’elles destinent à des occupations
qui demandent du recueillement et de la
solitude ...”

Nella definizione del *Cabinet* approntata da Jacques-François Blondel per l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, nel 1751, l'ambiente – differenziato nell'uso a seconda di una appartenenza maschile o femminile – ha le caratteristiche di una stanza non di rappresentanza, destinata per gli uomini allo studio e a custodire oggetti preziosi, o a trattare affari privati, per le donne alla toilette o alla preghiera, o al riposo pomeridiano, in breve ad attività che richiedevano raccoglimento o solitudine.¹

Blondel, che attraverso i suoi scritti di architettura² fu capace di sistematizzare e codificare le norme costruttive e decorative del tempo osteggiando il rococò e propugnando piuttosto un ritorno al classicismo, dovette però fare i conti con la fortuna e il successo delle stanze decorate 'alla cinese' così in voga in Francia sino a tutti gli anni Settanta del Settecento, tanto da indicare i decori a fiori o figure cinesi o indiane come accettabili, ma adatti al

massimo per una stanza in cui si dovesse passare a prendere un caffè.³

Un *boudoir*, appunto, o un *cabinet*.

Tale era, nella Reggia di Portici, la fastosa piccola stanza dalle pareti interamente rivestite in porcellana oggi a Capodimonte, dove venne trasferita grazie ad un avanguardistico intervento di ingegneria coordinato da Annibale Sacco nel 1866, al momento del passaggio della pertinenza della reggia dalla Casa Reale al Demanio Pubblico.⁴

Il “Real Gabinetto di porcellana” (che così viene quasi sempre citato nei documenti del tempo)⁵ venne realizzato per l'appartamento della regina Maria Amalia, al piano nobile della reggia. Alla definitiva sistemazione di questa ala – dopo i lavori iniziati negli anni '40 nell'appartamento di Carlo di Borbone – si lavorava alacremente sin dai primi anni '50 del Settecento ed anzi si sa, da un documento del gennaio del 1756, che il sovrano la voleva ultimata per l'aprile di quell'anno.⁶

Il “Gabinetto in cantone con murature in lavori di porcellana”⁷ si inseriva in degli ambienti che già prestavano grande attenzione alle *chinoiseries* ed alle porcellane poiché nell'appartamento del sovrano esisteva un “Gabinetto blò ... con figure cinesi in rilievo” e, su mensole, gruppi e figure in porcellana bianca, mentre in quello di Maria Amalia erano un Gabinetto “detto de' specchi”, con soffitto “in stucco alla cinese ... [con] fogliami, cornici, fiori ed altri varj sottili ornamenti ...” ed un altro con “tavole dipinte a vernice verde”, anch'esso con grandi specchi.⁸ Da tutti questi ambienti, e più in generale dai *Cabinets chinois* sino ad allora realizzati in Europa, il Gabinetto di Maria Amalia doveva tuttavia differenziarsi totalmente, grazie all'uso della materia utilizzata, la porcellana (fig. 1), e fornire per questo tipo di ambiente una formula nuova, che sarà poi replicata solo in Spagna, ad Aranjuez.

Grazie alla presenza di quattro aperture

(due porte e due ampi balconi) e di sei specchi (disposti rispettivamente due sui lati maggiori, uno su quelli minori), la stanza, di piccole dimensioni, appare aperta ed aerea; anche il decoro a *chinoiserie*, assai ricco ed elaborato, si staglia con leggerezza sul fondo bianco delle pareti, essendo inserito all'interno di cornici *rocaille* nelle scene 'di storia' e correndo lungo le modanature, le cornici ed i nastri che spartiscono lo spazio nelle decorazioni minori. Autore del progetto fu, come apprendiamo da una lettera di Luigi Vanvitelli del giugno 1758, il "guazzarolo", quadraturista e scenografo Giovan Battista Natali (1698-1768),⁹ pontremolese di nascita, piacentino di adozione, giunto a Napoli già in epoca viceregnale e poi durante il regno di Carlo di Borbone, ed attivo sia come frescante, in importanti chiese, palazzi e seggi cittadini, sia come architetto e decoratore di interni per la nobiltà, sia – ancora come architetto e decoratore di interni – per la corte, grazie all'appoggio e alla protezione del conte Felice Gazzola citato da Vanvitelli. Nominato pittore di corte nel 1752, protetto dalla regina, fu lui ad eseguire il progetto del Gabinetto Cinese di Portici.¹⁰

Egli, che da buon quadraturista dovette fornire solo lo schema architettonico della stanza e non le scene figurate, ideò una struttura in cui il 'capriccio' e l'estro rococò sono inquadrati in una ordinata spartizione dello spazio entro specchiature modanate che intervallano la sequenza delle porte, balconi e specchi e che, pur essendo di misure diverse a causa della asimmetria delle aperture, creano una intelaiatura unitaria delle pareti.¹¹ Si vede in questo ordito *rocaille*, in cui le cornici modanate si increspano e si accartocciano con andamento sinuoso, più di una analogia con alcuni disegni per arredi realizzati da Natali per la famiglia lucchese dei Bernardini, oggi al Metropolitan Museum di New York (figg. 2 e 3).¹² La scelta, prima e sino ad allora unica in Europa, della porcellana

come materia costitutiva dell'ambiente consentì di superare lo schema dei *cabinets chinois* sino ad allora realizzati eliminando le mensole sulle quali venivano esposti vasi e oggetti in porcellana (come abbiamo visto accadere, proprio nella Reggia di Portici, nel Gabinetto Blò) e riportando *in toto* sullo sviluppo delle pareti i temi ispirati all'Oriente: la porcellana, la *chinoiserie*, la *singerie*. Anche il soffitto, realizzato in stucco "ad uso di Porcellana" da Mattia Gasparini e – con tutta probabilità – le perdute porte intagliate a 'fogliami' da Gennaro di Fiore erano decorati a cineserie, in modo da rendere il tema dell'Oriente dominante nel piccolo ambiente.¹³

Anzi spicca immediatamente, rispetto ai precedenti europei e a quanto a quella data si era realizzato in città, un 'taglio' diverso, nel quale i riquadri figurati, ma anche i decori minori con scimmie, pappagalli e trofei musicali, si stagliano sul fondo bianco e con una misura che investe, in via generale, 50-60 centimetri per le figure umane, 20-30 per le scimmie, e 30-40 centimetri per i trofei musicali. Se si confrontano questa 'scala' e queste misure con quella utilizzata da Christophe Huet nella *Grande Singerie* del castello di Chantilly, del 1737 circa, dove – pur se su un fondo bianco che sembra l'antesignano di quello in porcellana di Portici – le piccole scimmie e le divinità orientali coprono una ridottissima porzione dei decori, o – ancor più – con quella dei vari raffinatissimi ma minuscoli inserti cineseggianti che compaiono, a Napoli, nel Gabinetto degli specchi di Palazzo Corigliano (su progetto di Filippo Buonocore, 1739-41) o nelle incorniciature degli affreschi (probabilmente di Gaetano Magri, post 1741) nella Biblioteca del Quarto del Priore,¹⁴ si vede emergere con chiarezza che tali dimensioni "allargate" consentirono agli artefici del Gabinetto di Portici di descrivere i particolari delle scene (dalle fisionomie orientali dei personaggi ai disegni sulle stoffe degli abiti, dalle corde

tese negli strumenti musicali ai fiocchi o alle perle delle acconciature femminili) come non era mai avvenuto negli altri *cabinets*.

In questo approccio così vividamente ‘narrativo’, le ‘figure grandi’ sembrano in questo ricordare le perdute decorazioni realizzate da Antoine Watteau fra il 1708 e il 1710 al castello de la Muette, perdute ma note attraverso le incisioni che ne fece trarre Jean de Jullienne ed attraverso due pannelli già in collezione Weldon che la critica abbastanza concordemente considera autografi.¹⁵ Fuori di quattro scene più grandi, forse i sovrapporta, la serie comprendeva ventisei figure singole e due pannelli a figura doppia. I personaggi che sfoggiano abiti ed accessori cinesi accuratamente descritti, le iscrizioni di commento alle tavole, un po’ zoppicanti nella traduzione francese ma rispondenti a luoghi e – spesso – a personaggi precisi, i paesaggi e gli elementi di sfondo (a lungo creduti aggiunte degli incisori, ma secondo una parte della critica parte integrante delle composizioni originali di Watteau, come attesterebbero le tele Weldon) contribuiscono a rendere le *Figures chinoises*, con la loro versione dell’Oriente favolistica ma attenta al dato reale, un illustre antecedente per il Gabinetto di Portici.¹⁶

Qui i due grandi sovrapporta (fig. 4) e le dodici specchiature figurate (anch’esse di larghezza diversa come le lesene che le contengono), i trofei musicali, i fiori ed il variegato mondo di scimmie, pappagalli e altri uccelli che si stagliano in forte aggetto dal fondo in porcellana (fig. 5) mostrano da un lato indubbie dipendenze dalla visione del Catai fornita dai modelli francesi – il Watteau delle *Figures chinoises* di La Muette, ma anche il Boucher della *Tenture chinoise* in testa –, dall’altro una versione affatto diversa dell’Oriente, attinta evidentemente da altre fonti. Così le citazioni da Watteau e Boucher si colgono nei parasole innervati da stecche di bambù che ricordano quelli di Watteau della *Fille du Royaume d’Ava* e della *Femme du Pays des Laos*, o nei ventagli a

ventola rigida, assai simili a quelli di *Lao Gine ou Vieillard Chinois* e di *Tao Kou ou Religieuse de Tau à la Chine*, o della stessa dea Thvo Chvu di Watteau,¹⁷ o ancora nei bassi e rigidi copricapo delle donne dei sovrapporta, che emulano quelli del sacerdote del *Matrimonio cinese* e del vecchio che legge i rotoli di carta dell’*Udienza dell’imperatore della Cina* di Boucher, o infine nelle acconciature femminili con i capelli trattenuti da nastri ai due lati del capo, tipiche dell’era dell’imperatore Kangxi 康熙 (1662-1722), che tornano spesso nelle due celebri serie citate. A queste citazioni da così importanti e note fonti iconografiche si affiancano però descrizioni e spaccati della vita cinese assai meno scontati come le acconciature maschili, che solo nei sovrapporta adottano la lunga treccia o il codino tipici dei Manciu, o come le borsette di seta che pendono da alcune cinture, come i cappelli a scodella, o come il personaggio mongolo di una specchiatura d’angolo, con viso dagli zigomi sporgenti, abito con pantaloni adatti a cavalcare e collo foderato di pelliccia, o ancora come l’abbigliamento ‘da cerimonia’ di una delle donne dei sovrapporta, con i capelli intrecciati di perle ed il viso coperto di cerone bianco, o come il variegatissimo repertorio di tessuti (che vanno dalle sete marezzate a quelle rigate a quelle operate con draghi, fenici, fiori e fiori *kakiemon*), come le lacche che decorano i sedili, i grandi vasi in porcellana, anch’essi decorati a fiori *kakiemon*. Questi elementi sono tratti da altri e meno scontati repertori di ispirazione che (con l’eccezione delle porcellane, per le quali è sin troppo facile ipotizzare una iniziale derivazione da modelli sassoni, ed una consuetudine della manifattura ad utilizzare questo decoro)¹⁸ sono ancora molto da indagare.

I trofei musicali, ispirati a quelli di Watteau incisi da Huquier (fig. 6), sostituiscono però ai violini, liuti e altri strumenti occidentali una serie di strumenti orientali come i cimbali cinesi, *jingbo* 京鼓,


o – più semplicemente – *bo 鈸*, coppie di piattelli metallici con la parte centrale molto concava o come gli *sheng 笙*, sorta di organi a bocca con canne di bambù inserite in una cassa armonica.¹⁹ Si tratta, comunque, di una serie di oggetti così concretamente descritti da far necessariamente presupporre uno o più repertori di immagini di riferimento.

Quanto alle *singeries* che, come ampiamente codificato nel corso del Settecento, accompagnano ed amplificano i temi à *chinoiserie*, esse assumono tuttavia una valenza unica, che non si riscontra altrove. Mentre infatti le scimmie di Huet, di Boucher e di Watteau e quelle che compaiono nei vari *cabinets* e salottini realizzati o che si andavano realizzando, sono scimmie che imitano l'uomo, abbigliate come uomini ed intente a svolgere azioni proprie dell'uomo, quelle di Portici sono invece delle vere scimmie, trasportate in un contesto rococò ma ritratte con grande naturalezza e con movenze e tratti che – con l'unica eccezione di una scimmia che suona una buccina – sono a loro propri. Questo elemento di attenzione zoologica è reso ancor più evidente dal fatto che le scimmie rappresentate non sono tutte appartenenti ad una stessa razza, come a Chantilly o come nella *Singerie* di Huet²⁰: descritte con precisione scultorea e cromatica, sedute o aggrappate alle eleganti mensole mistilinee che concludono – in basso – le lesene delle pareti, dodici scimmie (o coppie di scimmie) fanno del Real Gabinetto di Portici una piccola galleria di primati in cui è possibile distinguere un lemure (specie che vive nel Madagascar), perfettamente descritto nei grandi occhi e nella coda a strisce; un sileno – o scimmia dalla barba bianca – (un primate invece asiatico, che vive nelle foreste pluviali indiane), facilmente riconoscibile per la criniera bianca che contrasta col mantello nero (fig. 7); un macaco leonino (che vive in Indocina), con criniera e barbetta; ed ancora, forse, un presbite marrone, col viso colorato in azzurro, e un rinopiteco dorato,

caratterizzato dagli aloni chiari attorno agli occhi (due scimmie, queste, che vivono in Cina).²¹ Se ne ricaverebbe, a come sembra, un contatto col mondo esotico ed orientale più concreto di quanto non accadeva di norma.

A Napoli era attivo sin dal 1726, in epoca viceregnale, il Collegio dei Cinesi, fondato dal missionario Matteo Ripa al suo ritorno dalla Cina, dove giovani cinesi venivano ad educarsi e a prendere gli ordini.²² Matteo Ripa, durante il suo soggiorno a Pechino presso la corte imperiale, aveva svolto per l'imperatore Kangxi attività di cartografo e di incisore, incidendo fra l'altro su suo incarico trentasei vedute della residenza imperiale estiva di Jehol; quanto alle sue autonome capacità di disegnatore, queste sono attestate da disegni e schizzi dal vero appuntati sul diario di bordo che teneva durante il lungo viaggio in nave verso la Cina.²³ Non sono certo le suggestive vedute di Jehol, tracciate da mano cinese, o i felici schizzi di pesci e piante disegnati da Ripa a bordo della nave ad aver fornito materiale iconografico di riferimento per il salottino, ma la presenza nel Collegio e nella Congregazione di missionari e di allievi cinesi può essere stata un tramite per il singolare bagaglio di “cineserie” dispiegato sulle pareti del Gabinetto di porcellana. Questo aspetto è già stato messo in rilievo da Alida Alabiso che, riscontrando la presenza di cartigli con scritte in veri caratteri cinesi, ha ipotizzato per l'elaborazione dei soggetti l'apporto diretto di un chierico del Collegio; questi avrebbe non solo fornito e tracciato una parte delle iscrizioni, ma anche suggerito il tema iconografico dei due sovrapporta del salottino (fig. 4).

Sebbene ad avviso di chi scrive sia ancora tutta da dimostrare questa tesi, secondo la quale le scene raffigurerebbero la predica di missionari cinesi, sembra invece comprovato l'apporto del Collegio alla stesura dei motti, anche, come sostiene la studiosa, per il *ductus* corretto e sicuro



di alcuni di essi che sarebbero stati vergati al pennello direttamente sulle targhe di porcellana.²⁴ Sebbene il legame di Ripa con Carlo di Borbone dovette in realtà essere meno consistente di quanto il prelado avesse sperato, e sebbene questi non riuscisse mai ad ottenere lo sperato sussidio regale di 800 ducati nonostante l'interessamento del conte di Santisteban prima, del marchese di Monteleone poi,²⁵ pur tuttavia la Regia Protezione che il sovrano gli concesse nel 1735 indica l'effettiva esistenza di un rapporto con la corte. Così l'udienza ottenuta da Ripa nella primavera del 1739 proprio nella Reggia di Portici, e da lui sfruttata per presentare al re tre seminaristi cinesi, la visita fatta a corte nel 1747 dal successore di Ripa, Gennaro Fatigati, con tutti i cinesi presenti nel Collegio in occasione della nascita del primogenito del re, Filippo, la notizia che nel 1758 – quando già si stava lavorando al Gabinetto in porcellana – lo stesso sovrano emanava una nota di appoggio alla Congregazione, la notizia infine che nel 1760, essendo Carlo sovrano di Spagna, egli offriva protezione a due sacerdoti cinesi del Collegio che tornavano in patria,²⁶ sono tutti elementi che rafforzano questo legame.

La scelta forte del soggetto cinese del *Cabinet*, così avversa a Vanvitelli e così invece gradita a Felice Gazzola,²⁷ dovette essere comunque indirizzata dagli stessi sovrani, come attestano il personale vaglio di Maria Amalia sul progetto delle porte, da lei esaminato di persona e più volte ricusato, e la notizia, riportata sempre nella lettera di Vanvitelli, che il re pensava di realizzare un altro Gabinetto cinese in porcellana a Caserta,²⁸ come dimostra infine, in Spagna, non solo il Gabinetto Cinese di Aranjuez (la 'replica' di quello di Portici che Carlo non era riuscito ad ottenere a Caserta) ma anche la realizzazione nel Palazzo Reale di Madrid del Salottino di Gasparini (1760-65) e di altri 'gabinetti cinesi' negli appartamenti di vari membri della famiglia reale tutti realizzati sotto l'egida di Gazzola.²⁹

Una scelta di gusto che prosegue fra le regge napoletane e quelle spagnole di Carlo, affinandosi, probabilmente, in corso d'opera.

Rafforza tale assunto il ritrovamento, al di sotto dei quattro draghi in forte aggetto (figg. 8 e 10) che – avvinghiati alle cornici dei due sovrapporta – sembrano fare da custodi alle scene, di quattro erme femminili di tipo occidentale (figg. 9, 11 e 12), vestite con corazze ed acconciate con *aigrettes* piumate trattenute sul capo da fiocchi azzurri. Le teste (dalle bocche socchiuse e piene di *pathos* ma prive degli occhi a mandorla e degli zigomi sporgenti che mostrano i personaggi cinesi nelle scene, vedi fig. 4) e le corazze (delle loriche squamate di sapore classico, ingentilito dallo scollo quadrangolare e dorato) sono in linea perfetta con le finiture di tanti interni settecenteschi che spessissimo – anche negli stessi disegni di arredi del Natali – avevano coronamenti di teste muliebri.³⁰ Esulando tuttavia dal contesto orientale, queste 'guerriere' – forse realizzate proprio perché tracciate in accenno nei disegni progettuali di Natali per la stanza – non dovettero piacere ai sovrani, e vennero subito coperte.³¹ Ma poiché sono uno dei pochi casi in cui le cornici modanate si saldano agli elementi figurati, essendo state modellate assieme alle curve delle cornici, ciascuna in un unico pezzo, Gricci e lo staff dei modellatori escogitarono il modo di non perdere il perfetto incastro già ottenuto ricoprendo le belle e patetiche 'guerriere' col ventre concavo e panciuto di altrettanti draghi. Fu necessario, per la riuscita dell'operazione, tagliare due piccole porzioni di testa alle erme sulla porta di ingresso (fig. 8) e 'sacrificare' i nasi, che, un po' troppo sporgenti, vennero vistosamente abrasi nelle fasi di adattamento ma, nel complesso, la virata del decoro in senso 'orientale' fu portata a termine con successo, sfruttando per il fissaggio dei draghi alla parete i fori già esistenti al centro delle loriche e creandone un altro per la parte alta, fra il collo e i

capelli delle fanciulle, lasciando infine, con semplicità, a vista la terminazione inferiore e mistilinea delle armature, che diveniva così la ‘coda’ dei nuovi animali.³² E nulla di più lontano dalle precedenti guerriere di questi squamati, crestati, immaginifici draghi la manifattura carolina poteva realizzare per compiacere i sovrani.

Bibliografia essenziale

Alabiso, Alida, “Napoli e Cina nel Gabinetto di Capodimonte”, *Antologia di Belle Arti* 35-38 (1990), pp. 153-157.

Giusti, Paola, “Il salottino di porcellana di Portici”, in A.C. Perrotti (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda*, Napoli, Guida editori, 1986, pp. 47-56.

Musella Guida, Silvana, “Precisazioni sul salottino di porcellana in Portici”, *Antologia di Belle Arti* 5 (1978), pp. 73-76.

Musella Guida, Silvana, “Le chinoiserie nei boudoir di corte di Napoli e di Aranjuez”, in *Nel regno delle Due Sicilie. Le cineserie*, Palermo, Nuova Tavolozza, 1994, pp. 45-73.

Wilson Frothingham, Alice, *Capodimonte and Buen Retiro Porcelains period of Charles III*, New York, The Trustees of the Hispanic Society of America, 1955.

Note

¹ Jacques-François Blondel, “Cabinet”, in D. Diderot, J.B. Le Ronde D’Alem- bert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres / mis en ordre & publ. par M. Diderot & quant à la partie mathématique, par M. D’Alembert* (Paris, Briasson, 1751-1776), vol. II, p. 488. Se ne trascrive qui di seguito un pù ampio stralcio: “CABINET, s. m. (Architect.) sous ce nom on peut entendre les pièces destinées à l’étude, ou dans lesquelles l’on traite d’affaires particulières, ou qui contiennent ce que l’on a de plus précieux

en tableaux, en bronzes, livres, curiosités, etc. On appelle aussi cabinet, les pièces où les dames font leur toilette, leur oratoire, leur méridienne, ou autres qu’elles destinent à des occupations qui demandent du recueillement et de la solitude [...]”.

² Jacques-François Blondel, *L’architecture française* (Paris, Jombert, 1752-1756); *Cours d’architecture* (Paris, Dessaint, 1771-1777).

³ Hugh Honour, *L’arte della cineseria. Immagine del Catai* (Firenze, Sansoni, 1963, 1st ed. John Murray Ltd, London 1961), p. 112.

⁴ La cessione al Demanio dello Stato della Reggia di Portici avvenne nel 1865. I lavori di trasferimento del salottino, coordinati dall’architetto Gennaro Petagna, avvennero nel 1866 e comportarono, oltre all’adattamento di dimensione dell’ambiente prescelto (attuale sala 7), la creazione di un soffitto in cartapesta e di porte ed infissi decorati. Del rimontaggio degli elementi in porcellana sull’ossatura di legno fu incaricato Raffaele Giovine, miniatore su porcellana già attivo per i Napoleonidi e per i Borbone, e che per la corte Savoia, nel 1865, aveva modificato un importante servizio in porcellana di Vienna, aggiungendovi lo stemma della casata. Cfr. sull’argomento Alberto Alberti, *Guida Illustrativa del Real Museo di Capodimonte* (Napoli, Tipografia Editrice già del Fibreno, 1874, II ed. cons., Ivi, 1876), pp. 67-69 e Annibale Sacco, “Notizie sul Palazzo di Capodimonte”, in *Real Museo di Capodimonte*, con prefazione di Ettore Sacco (Napoli, s.d., ma 1900), pp. 11-12. Per l’attività di Giovine sino al 1865 cfr. Roberta Catello, in *Museo Nazionale di Capodimonte. Ceramiche, porcellane, biscuit, terraglie maioliche* (Napoli, Electa Napoli, 2006), pp. 193-195.

⁵ Cfr. Silvana Musella Guida, “Il salottino di Maria Amalia”, in N. Spinosa (coordinamento scientifico), *Porcellane di Capodimonte. La Real Fabbrica di Carlo di Borbone 1743-1759* (Napoli, Electa Napoli 1993), p. 93, che sottolinea il collegamento fra la dizione “Gabinetto” utilizzata nei documenti

e la funzione privata dell'ambiente.

⁶ Sui lavori al piano nobile cfr. in breve Cesare de Seta, "La Reggia di Portici", in A. Fratta (a cura di), *Patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, (Napoli, Arte Tipografica, 2004), p. 19; il documento del 1756 è pubblicato da Annalisa Porzio, "Gli interni della Villa di Portici nel Settecento: l'appartamento reale al tempo di Carlo di Borbone", in M.L. Margiotta (a cura di), *Il Real Sito di Portici* (Napoli, Paparo, 2008), pp. 105-143, e in particolare pp. 140-141, nota 39. Per la cronologia del Gabinetto di porcellana, che Luigi Vanvitelli vede in lavorazione a Capodimonte nel giugno del 1758 ed il cui montaggio a Portici incominciò nell'aprile del 1759, cfr. rispettivamente Franco Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli dalla Biblioteca Palatina di Caserta* (Galatina, Congedo, 1976), 3 voll., vol. III, pp. 231-232 e Silvana Musella Guida, "Precisazioni sul salottino di porcellana in Portici", *Antologia di Belle Arti*, n. 5 (1978), pp. 73-76.

⁷ Così viene definito in un inventario del 1835; cfr. Luisa Martorelli, "La Reggia di Portici nell'Ottocento, Arredi e trasformazioni in epoca neoclassica", in AA.VV., *La Reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento* (Napoli, Elio de Rosa, 1998), pp. 15-31, ma p. 25.

⁸ Sul Gabinetto con soffitto alla cinese (cui lavoravano nel 1753 Angelo la Sala e Gennaro Brusciano) e su quello verde (descritto in un documento del 1764 che, risalendo agli anni di minore età di Ferdinando IV, durante i quali non si apportarono variazioni alla reggia di Portici, conservava certamente la sistemazione di epoca carolina) cfr. Valentina Carotenuto, "Documenti dell'Archivio di Stato di Napoli", in *La Reggia di Portici*, pp. 51-62, in particolare p. 55. Sul Gabinetto Blò, e più in generale sull'assetto e la distribuzione degli ambienti del piano nobile visti attraverso documenti e piante della fine del Settecento o primo Ottocento cfr. Porzio, "Gli interni della Villa di Portici nel Settecento", pp. 126, 131-133; cfr. della

stessa autrice anche: "Un verniciario francese alla corte di Napoli: Martin a Portici", in L. Caterina, C. Mossetti (a cura di), *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento* (Torino, Umberto Allemandi & C., 2005), pp. 98-101. Sul lampadario di San Martino, sistemato nel 1722 nel 'Gabinetto verde' cfr. Vega de Martini, Alvar González-Palacios, in AA.VV., *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799* (Firenze, Centro Di, 1979-80), vol. II, p. 124.

⁹ Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, vol. III, pp. 231-232: "...mercoledì, dopo pranzo, andiedi a Capo di Monte, ove vennero le loro Maestà ... La mia gita la sù era per farmi vedere un Gabinetto intero di Porcellana che comprende pavimento, lambri, cioè i zoccoli, le pareti con cornici e bassorilievi alla Cinese, e cornici ... L'opera è di cattivo gusto, ma il soggetto Chinese fa compatire tutto, benché o Chinese, o non Chinese, sarebbe l'istesso, perché non sanno fare altro di meglio ... Il fittizio Autore Conte Gazzola vi era presente e si gonfiava di cosa non sua, come sua fosse: il disegno lo ha fatto un buon Guazzarolo Piacentino che si chiama G. B. Natali, ...".

¹⁰ A Napoli Giovan Battista Natali eseguì le *quadrature* architettoniche del grande affresco con la *Dedicazione del tempio di Salomone* di Santolo Cirillo nella controfacciata di San Paolo Maggiore, del 1737 (cfr. Leonardo di Mauro, "7° itinerario", in N. Spinosa (a cura di), *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città* (Napoli, Elio de Rosa, 1994), p. 436), quelle dei transetti e della parete absidale nella chiesa di Santa Brigida, in collaborazione con Crescenzo Gamba che dipinse invece le figure allegoriche (cfr. Renato Ruotolo, *S. Brigida* (Napoli, Luigi Regina, 1978), pp. 58-59, figg. 12-13; Flavia Petrelli, "10° itinerario", in Nicola Spinosa, *Napoli Sacra*, p. 676), ed ancora, tra il 1752 e il 1754, le quadrature del salone del Sacro Regio Consiglio, oggi detto 'Sala di busti', in Castel Capuano, dove Carlo Amalfi eseguì le figure (cfr. Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Set-*

tecento dal rococo al classicismo (Napoli, Electa Napoli, 1987), p. 53; Immacolata Aiello, *Carlo Amalfi - pittore del '700* (Sorrento, Franco di Mauro, 1989), pp. 121-122). Giovan Battista Natali alternò comunque la sua attività fra Napoli, la Toscana, Genova e Torino dove risulta attivo nel 1735-36 (Genova), nel 1744 (Lucca), nel 1747 (nella nativa Pontremoli); cfr. in breve Mary L. Myers, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena Family, and Other Italian Draughtsmen* (New York, Metropolitan Museum, 1975), pp. 37-38; Paola Betti, “Cenni per una storia della decorazione a fresco in Lucchesia tra Sei e Settecento: protagonisti, sodalizi, modelli di riferimento”, in F. Farneti e D. Lenzi (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del convegno (Lucca, Alinea editrice, 2005), pp. 369-378, specie pp. 375-376. Sebbene il Natali non avesse seguito Carlo di Borbone in Spagna, grazie alla protezione di Gazzola realizzò fra il 1764 e il 1765 disegni e progetti per gli arredi della sala del trono nel Palazzo Reale di Madrid. Cfr. José Luis Sancho, “Francisco Sabatini y el conde Gazzola: rococo y motivos chinoscos en los palacios reales”, *Reales Sitios* 3 (1993), pp. 55-62, specie pp. 23-24; José Luis Sancho, “Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de España: el salón del Trono en el Palacio Real de Madrid”, *Antología de Belle Arti*, n.s. 59-62 (Il Settecento), II (2000), pp. 83-105, passim. Su questo argomento, sui rapporti fra Natali e il conte Gazzola e sui disegni e rilievi che questi fece eseguire nel 1746 dal Natali ed altri sui templi di Paestum cfr. Rosanna Cioffi, “di Portici nell’ Ottocento, Arredi e trasformazioni in epoca neoclassica”, in AA.VV., *La Reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento* (Napoli, Elio de Rosa, 1998), pp. 15-31, ma p. 25. “Arte, illuminismo e massoneria tra la Cappella Sansevero e il Palazzo Reale di Madrid”, *Napoli Nobilissima* II-III (2017), pp. 75-88, specie pp. 81-84.

¹¹ Questa intelaiatura architettonica

manca nel Gabinetto cinese di Aranjuez, creato dagli stessi artisti attivi per Portici che avevano seguito Carlo di Borbone in Spagna, nel 1759. Per una più dettagliata descrizione dell’ambiente cfr. in breve Paola Giusti, “Il salottino di porcellana di Portici”, in A. C. Perrotti (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda* (Napoli, Guida editori, 1986), pp. 47-56; Paola Giusti, in *Museo Nazionale di Capodimonte*, pp. 20-21; Silvana Musella Guida, “Le chinoserie nei boudoir di corte di Napoli e di Aranjuez”, in *Nel regno delle Due Sicilie. Le cineserie* (Palermo, Nuova Tavolozza, 1994) pp. 45-73, ma pp. 57-63.

¹² Myers, *Architectural and Ornament Drawings*, pp. 38-39, figg. 47-48.

¹³ I primi documenti sul salottino pubblicati da Camillo Minieri Riccio risalgono al 1776, quando Francesco Brancaccio propose di restaurare il soffitto di Gasparini mentre Restile chiese un sussidio mensile per i lavori svolti nell’ambiente; cfr. *Gli artefici ed i miniatori della Real Fabbrica della porcellana di Napoli*, Memoria letta all’Accademia Pontaniana nella tornata del 3 e 17 marzo 1878 (Napoli, Stamperia della Regia Università, 1878), pp. 34-35. Si deve a Silvana Musella Guida (“Precisioni sul salottino”, pp. 73-76) la pubblicazione di alcuni importanti documenti del 1759 sulla realizzazione e sul montaggio del salottino. Da questi emerge fra l’altro l’attenzione prestata al soffitto in stucco di Gasparini, il cui aspetto finale doveva imitare quello della porcellana. Andrà ricordato come antecedente del salottino quello realizzato attorno al 1724 da Du Paquer nel Palazzo Dubsy di Brno (oggi Vienna, Museum für Angewandte Kunst), nel quale compare un primo tentativo di realizzare in porcellana elementi decorativi di carattere architettonico: cfr. Luisa Ambrosio, “Manifattura di Ludwigsburg (attiva tra 1758 e 1824)”, in C. Bertelli, G. Bonsanti (a cura di), *Restituzioni. Tesori d'arte restaurati 2018*, Catalogo della mostra (Venezia, Marsilio, 2018), p. 671. Nel “Gabinetto

verso mezza notte, e Ponente” di Villa della Regina a Torino compagno modanature e cornici con decori in blu su fondo bianco ad imitazione delle porcellane cinesi, cfr. Cristina Mossetti, “I Gabinetti di Villa della Regina. Modelli e confronti”, in Caterina Mossetti, *Villa della Regina*, specie pp. 133 ss.

¹⁴ Per le cose napoletane citate nel testo, e per una ampia ricognizione sulla cineseria in città, cfr. Elio Catello, *Cineserie e Turcherie nel '700 napoletano* (Napoli, Sergio Civita Editore, 1992), in part. p. 23; cfr. anche Musella Guida, “Le chinoiserie”, *passim*. Sul Magri cfr. anche Spinosa, *Pittura napoletana*, pp. 84-85. Sulla Grande singerie di Chantilly e sulla cineseria in generale cfr. il sempre fondamentale Honour, *L'arte della cineseria*, p. 105; cfr. anche Isabelle Tillerot, *Orient et ornement. La transformation de l'espace donne à la peinture* (Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2018; <http://www.openedition.org/6540>), pp. 89-120.

¹⁵ La dizione ‘a figure grandi’ veniva in realtà utilizzata, nei documenti di fabbrica, per descrivere un decoro pittorico con figure appunto di grande formato; cfr. Camillo Minieri Riccio, *Delle porcellane della Real Fabbrica di Napoli delle vendite fattene e delle loro tariffe*, Memoria letta all'Accademia Pontaniana nella tornata del 7 aprile 1878, (Napoli, Stamperia della Regia Università, 1878), pp. 7, 17, 18. Sulle trenta incisioni, preannunziate dal *Mercure de France* nel luglio 1731 “Toute la suite des *Figures chinoises*, gravées d'après les peintures d'Antoine Watteau qui sont dans le cabinet du roi, au château de la Muette, en 30 morceaux [...]”, sui dipinti Weldon, su *L'Oeuvre ... gravé* di Watteau, data alle stampe da Julien nel 1735 e che radunava l'intero *Corpus* dell'artista, cfr. in breve Tillerot, *Orient et ornement*, pp. 89-120, specie nota 8 e Martin Eidelberg, Seth A. Gopin, “Watteau chinoiseries at la Muette”, *Gazette des Beaux Arts*, luglio-agosto (1997), pp. 20-46.

¹⁶ *Ibid.*, *passim*.

¹⁷ Una derivazione testuale della dea

Thvo Chvu è stata individuata da Silvana Musella Guida (in *Porcellane di Capodimonte*, p. 257) nella base della consolle del Museo di Sèvres – stilisticamente e cronologicamente vicinissima al Gabinetto di Portici. Per la conoscenza e l'utilizzo delle composizioni di Watteau nella manifattura di Capodimonte si vedano in quel catalogo gli interventi di chi scrive, di Silvana Musella Guida e di Angela Caròla Perrotti, *passim*.

¹⁸ Sulla *Tenture chinoise* di Boucher e sui bozzetti preparatori oggi al Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de Besançon, cfr. *François Boucher, 1703-1770*, Catalogo della mostra (Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1986), pp. 343-346. Per la decorazione a fiori *kakiemon* che compare sui vasi del salottino cfr. Giusti, “Il salottino di porcellana”, p. 67.

¹⁹ Sul legame compositivo fra i trofei del *Livre nouveau de Differents Trophées inventez par A. Watteau et grave (sic) par Huquier* e quelli del Gabinetto cinese di Portici cfr. Giusti, “Il salottino di porcellana”, p. 49 e Silvana Musella Guida, “Il salottino di Maria Amalia di Sassonia”, *Poiein* 8 (1993), pp. 5-25, ma p. 16. La raffigurazione di strumenti musicali non è prerogativa esclusiva del salottino e compare in celebri scene dedicate all'Oriente, come nel *Musicien* e nella *Musicienne Chinoise di Watteau a La Muette*, o come nella *Danza cinese* della più volte citata *Tenture chinoise di Boucher* o ne *L'Udito*, dello stesso artista, parte di una piccola serie dedicata ai cinque sensi incisa da Huquier.

²⁰ La raccolta de le *Singeries, ou différentes actions de la vie humaine représentées par des singes* fu incisa da Guelard su disegno di Huet e venne da lui pubblicata a Parigi, forse nel 1743. Per la *Grande singerie di Chantilly* cfr. qui nota 14.

²¹ Su questo originalissimo modo di utilizzare il tema della singerie (che già pochi anni più tardi, ad Aranjuez, verrà abbandonato poiché lì le scimmie dello zoccolo, pur non vestite con abiti umani, sono però ‘umanizzate’, e vengono raffigurate men-

tre suonano strumenti musicali diversi) cfr. Giusti, “Il salottino di porcellana”, p. 50.

²² Su Matteo Ripa e sul Collegio che – aperto nel 1724 – fu attivo a Napoli con placet imperiale dal 1726 ed approvazione papale dal 1732, cfr. Matteo Ripa, *Storia della fondazione della congregazione e del collegio dei cinesi sotto il titolo della Sagra Famiglia di G.C. scritta dallo stesso fondatore Matteo Ripa e de' viaggi da lui fatti* (Napoli, Manfredi, 1832), 3 voll. Cfr. anche, in breve Francesco Surdich, “Matteo Ripa”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2016), vol. 87, con bibliografia di riferimento.

²³ Sulle tavole di Jehol cfr. Philip W. L. Kwok, *Napoli e la Cina. Dal Settecento agli inizi del nostro secolo* (Napoli, Luigi Regina, 1982), pp. 25-59; cfr. (anche per i disegni schizzati sul suo diario) Vincenzo Paudice, *Padre Matteo Ripa 1682.1746. Incisore in Cina al servizio dell'imperatore Kangxi* (Mercato Sanseverino, Grafica Metel liana, 2016), specie pp. 26-86, 65-73.

²⁴ Alida Alabiso, “Napoli e Cina nel Gabinetto di Capodimonte”, *Antologia di Belle Arti* 35-38 (Il Neoclassicismo, 1990), pp. 153-157. Per le poesie e i motti che compaiono nei cartigli, in cui è anche la data del 1758, si rimanda al saggio della Alabiso. Sull'identificazione proposta dalla studiosa dei due cinesi dei sovrapporta in altrettanti missionari si sottolinea che, come ricorda lo stesso Ripa (*Storia della fondazione*, II, p. 401), nel momento in cui i cinesi da lui formati ricevevano gli ordini, come tutto il resto del clero venivano sottoposti a tonsura. Sembra assai difficile che si consentisse al clero missionario – anche se di nazionalità asiatica – di conservare la treccia manciù. Sembra anche problematico individuare – secondo quanto proposto dalla Alabiso (“Napoli e Cina”, p. 155) – come autore delle poesie e dei motti presenti sui cartigli uno dei cinesi presenti a Napoli nel 1753, in questa data infatti non si era ancora iniziato a lavorare – e probabilmente nemmeno a progettare – il

Gabinetto di Portici.

²⁵ Matteo Ripa, *Storia della fondazione*, III, pp. 109, 119-120.

²⁶ *Ibid.*, III, pp. 330, 455-456. Gennaro Fatigati era succeduto nella direzione della Congregazione e del Collegio alla morte di Ripa, nel 1746, e aveva mantenuto tale incarico sino al 1785, anno della sua morte. Per la sua visita a corte nel 1747 cfr. Francesco D'Arelli, “Alla corte di re Carlo di Borbone. Il «Collegio de' cinesi» in una giornata d'agosto del 1747”, *Cina*, 27 (1997), pp. 61-83, specie pp. 70-71.


²⁷ Cfr. qui nota 9.

²⁸ Per la disamina di Maria Amalia sui disegni delle porte cfr. Musella Guida, “Precisioni”, pp. 73, 75-76. L'attenzione e il personale intervento di Maria Amalia su alcuni progetti è attestato anche in un'altra lettera di Vanvitelli al fratello (13 giugno 1758) in cui l'architetto – parlando del modello di una apertura che, sempre nella Reggia di Portici, si doveva realizzare verso il mare – e dei miglioramenti che avrebbe apportato al progetto, riporta che la regina gli rispose: “Sappi che l'idea è mia, ma non sono stata servita bene [in corsivo nel testo] [...] e mi portò il suo disegnetto, il quale era assai diligente [...]”; cfr. Strazzullo, *Lettere*, II, p. 229. Per la notizia, lasciata cadere da Vanvitelli “senza risolvere, di farne uno anche per Caserta [...]” *ibid.*, II, p. 232.

²⁹ Sul ruolo di Gazzola a Madrid e sui gabinetti cinesi da lui fatti eseguire cfr. Sancho, “Francisco Sabatini”, pp. 19-21.

³⁰ Si vedano i già citati disegni per arredi del Metropolitan Museum di New York, due dei quali in Myers, *Architectural and Ornament Drawings* 46, 47 (qui pubblicato nel verso della figura 2), ma cfr. anche [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Battista_Natali_III?uselang=it#/media/File:Design_for_a_Canopy_\(recto\)._Design_for_an_Armchair_\(verso\)_MET_49.63.276_RECTO.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Battista_Natali_III?uselang=it#/media/File:Design_for_a_Canopy_(recto)._Design_for_an_Armchair_(verso)_MET_49.63.276_RECTO.jpg).

³¹ È verosimile supporre che la corezione – che è una vera e propria ‘virata’



in senso di gusto – sia avvenuta precocemente, durante i mesi di preparazione delle lastre e dei pannelli nella sede della manifattura a Capodimonte. È certo comunque che Vanvitelli, dopo la sua visita in fabbrica nel giugno 1758, vede esclusivamente decori “alla Cinese”; cfr. qui nota 9. Le erme sono state ritrovate nel 1958 da Bruno Molajoli nel corso dei lavori per lo spostamento del Salottino dalla collocazione ottocentesca (su cui cfr. qui nota 4) alla attuale. Egli ne diede notizia in *IV Mostra di restauri*, catalogo della mostra (Napoli, L’Arte tipografica, 1960), dove parla stranamente di una sola erma, e in *Il Museo di Capodimonte* (Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1961), p. 72 con notizia del ritrovamento di quattro figure. Nel 1986 chi scrive ha pubblicato una foto d’archivio del 1957 di un’erma, cfr. “Il salottino di porcellana”, p. 48 e fig. a p. 55.

³² In una relazione del 1785 del Real Opificio delle Pietre Dure si dichiara che tutti gli accomodi di piccoli difetti o deformazioni sulle porcellane si facevano

nell’Opificio, dove per altro era stato ‘composto’ tutto il Gabinetto di porcellana di Portici. È dunque più che probabile che gli adattamenti, i fori e i tagli sulle guerriere siano stati realizzati in quel laboratorio, cfr. Aurora Spinosa, “Ancora sul Laboratorio di Pietre Dure e sull’Arazzeria: i documenti dell’Accademia di Belle Arti”, in N. Spinosa (a cura di), *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)* (Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979), pp. 325-384, ma p. 354: cfr. anche Musella Guida, “Le chinoiserie”, p. 58.

Ringrazio il direttore del Museo di Capodimonte, Sylvain Bellenger, di avermi dato la possibilità di smontare le applicazioni con i draghi, portando nuovamente allo scoperto le figure. I lavori di smontaggio e rimontaggio sono stati effettuati dai restauratori Antonio Tosini e Antonio de Raggi, del Museo di Capodimonte. Ringrazio Carmine Romano, responsabile del Catalogo Digitale del Museo di Capodimonte, per avermi aiutato a reperire la documentazione fotografica di questo museo.