

Una storia che viaggia su binari paralleli: le manifatture di porcellana borboniche di Carlo e Ferdinando

Micaela Lujan Capone

Agli inizi del Settecento, una delle aspirazioni più comuni per molte corti europee era quella di scoprire il segreto della realizzazione della candida porcellana proveniente dall'Oriente, la cui fortuna esplose in questo periodo e lo segnò in maniera così profonda da essere definita da Longhi «La regina di tutto il secolo». Le prime sperimentazioni che portarono a dei risultati validi e concreti per la realizzazione di una porcellana a pasta dura in Europa, ovvero composta come la porcellana cinese con il caolino, furono ottenute dal chimico tedesco Johann Friedrich Böttger nel 1709, il quale prestava servizio nella casa Reale di Sassonia e custodì gelosamente il segreto di questa preziosa ricetta per la fabbrica di Meissen, sorta nei pressi di Dresda (Goder, e Walter 1984, 139)¹. Presto però iniziò la produzione dell'«oro bianco» anche da parte della manifattura viennese di Claudius Innocentius Du Paquier, a partire dal 1717, della fabbrica veneziana di Francesco Vezzi, dal 1720, quella di Carlo Ginori nella villa di Doccia, sin dal 1737 e, nello stesso anno, della manifattura Rossetti a Torino (Giusti 2007, 17).

Quando Carlo III di Borbone salì sul trono di Napoli, la sua consorte Maria Amalia di Sassonia, figlia dell'elettore di Sassonia Federico Augusto e nipote di

¹ Il 24 gennaio del 1710 veniva promulgato il decreto da Augusto il Forte che può essere interpretato come l'atto di fondazione della prima manifattura in Europa.

Micaela Lujan Capone, University of Salerno, Italy, micapone@unisa.it, 0009-0009-1502-5087

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Micaela Lujan Capone, *Una storia che viaggia su binari paralleli: le manifatture di porcellana borboniche di Carlo e Ferdinando*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0989-2.08, in Niccolò Guasti, Cinzia Recca, Mónica Bolufer Peruga, Fernando Durán López (edited by), *Accademie e luoghi del sapere tra Italia e Spagna nel lungo Settecento. Scienze, arti, letteratura, politica e sociabilità / Academias y lugares del saber en el largo siglo XVIII entre Italia y España. Ciencias, artes, literatura, política y sociabilidad*, pp. 49-58, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0989-2, DOI 10.36253/979-12-215-0989-2

Augusto il Forte, portò in dote da Dresda, come dono di nozze, numerosi servizi da tavola realizzati nella manifattura di Meissen, decorati con cineserie in oro, figure giapponesi a colori, e scenette galanti ispirate dalle opere di Antoine Watteau (Romano 1959, 27). Probabilmente la visione di questi preziosi servizi contribuì nell'incuriosire il re nei confronti di questo tipo di manifattura; tuttavia occorre ricordare che Carlo era innanzitutto erede di una cultura sofisticata trasmessagli dai suoi genitori Filippo V di Spagna ed Elisabetta Farnese, e seguì le orme paterne inaugurando a Napoli una politica di potenziamento delle industrie artistiche, volta principalmente alla produzione dei manufatti necessari all'allestimento delle eleganti residenze reali (Bonet Correa 2003, 12). Oltretutto, è necessario sottolineare che dare vita in un regno ad una serie di fabbriche di alto valore, voleva dire anche posizionarsi nel panorama delle più importanti corti europee (Spinosa 1983, 5). E di questo ne era consapevole José Joaquín Guzmán de Monteleón, segretario di stato illuminato, scelto appositamente da Elisabetta Farnese per guidare il regno del figlio (Ajello 1980, 17-9).

Tra le fabbriche artistiche sorte in questo periodo, i nuovi regnanti diedero il via ai lavori di sperimentazione per poter istituire anche una manifattura Reale di Porcellana, impegnando in questa ricerca maestranze con bagaglio culturale e provenienza eterogenei. Tra questi si ricorda in primo luogo il direttore artistico della futura fabbrica, il piacentino Giovanni Caselli, formatosi come miniaturista e incisore di cammei nella corte di Parma, il capomodellatore Giuseppe Gricci, proveniente da Firenze, come i validi compositori di pasta Livio e Ottavio Shepers (Carola Perrotti 1986a, 25), ma anche il «tiratore di rota» Giuseppe Grossi, proveniente da Torino, dove aveva lavorato nella manifattura Rossetti (Giusti 2007, 23). Nel 1743, dopo vari tentativi di sperimentazione, essi giunsero alla messa a punto di una pasta tenera, ottenuta mediante l'impiego di solfato di calcio idrato, più comunemente noto come gesso, che sarebbe stato utilizzato per tutta la produzione della manifattura borbonica napoletana: la Real Fabbrica di Porcellana di Capodimonte (Musella Guida 1986, 35). Essa prese il nome dalla località di produzione, poiché la sede era situata sulla collina di Capodimonte, nei pressi del palazzo di caccia, dove in origine sorgeva una palazzina adibita a residenza del guardiamaggiore, successivamente riadattata a tale funzione dall'architetto di corte Ferdinando Sanfelice (Musella Guida 1986, 38).

Gli studi condotti sulla fabbrica di Capodimonte hanno evidenziato come l'organizzazione del lavoro fosse di tipo gerarchico, al cui vertice si collocava la figura dell'economista (Strazzullo 1979, 166-167), che aveva il ruolo di amministrare la fabbrica, annotando le spese, registrando un inventario delle porcellane che man mano venivano prodotte, e vigilando sul personale affinché ci fosse un ambiente di lavoro funzionale sia tra gli operai che nei rapporti con il mondo esterno (Musella Guida 1986, 37-38). La divisione del lavoro manifatturiero si configurava come una sorta di somma di botteghe al cui vertice si collocava la figura dell'artista-artigiano, che dirigeva il lavoro all'interno dello specifico settore, in cui lavoravano gli operai ma anche giovanissimi apprendisti non retribuiti, che venivano avviati per qualche anno al lavoro (Musella Guida 1986, 37). I settori più determinanti per le porcellane dal punto di vista della produ-

zione stilistica erano la *Galleria di Pittura* capeggiata da Giovanni Caselli, che veniva affiancato da Giuseppe della Torre; e il settore del *Modellato*, diretto da Giuseppe Gricci.

È chiaro quindi che funzionando come una bottega, l'impronta stilistica del direttore dello specifico settore fungesse come modello per l'operato dell'intera équipe e caratterizzasse in maniera decisiva la produzione. Tra gli indirizzi stilistici più noti delle stoviglie si ricorda la *decorazione all'orientale*, quella dei *paesaggi e scene tratte da Watteau*, entrambe determinate dall'influenza della fabbrica di Meissen, e le *nature morte* di Giacomo Nani, iniziatrici di un gusto prettamente napoletano (Carola Perrotti 1986b, 108).

Come è noto, le porcellane di Capodimonte ebbero una fortuna particolare nella produzione plastica, di cui capofila fu Giuseppe Gricci, che orientò il modellato attraverso sette generi: la *commedia dell'arte* (Fig. 1), le *scene galanti*, le *figure della vita quotidiana*, le *sculture sacre e monumentali*, i *putti*, gli *animali*, e le più originali figure chiamate da Angela Carola Perrotti *le voci di Napoli* (Carola Perrotti 1986c, 151).



Figura 1 – Real Fabbrica di Capodimonte, *Arlecchino e Colombina*, New York, MET. Public domain, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207333> (2026-03-30).

Dal punto di vista sociale gli operai che condividevano gli stessi spazi abitativi, erano uniti dall'obbligo di riservatezza sull'articolazione della ricetta e la produzione della porcellana, vincolo che limitava i rapporti con il mondo esterno, insieme ai serratissimi orari di lavoro (Musella Guida 1986, 38), e che si riversava, in maniera spontanea ma anche funzionale per il mantenimento della riservatezza del proprio operato, sui legami matrimoniali che univano le varie famiglie di artigiani (Musella Guida 1986, 41).

Il successo della produzione delle porcellane di Capodimonte non fu dovuto a una semplice moda del tempo, ma soprattutto alla consapevolezza di creare un bene di lusso capace di rispondere ai gusti e alle aspettative delle nuove classi emergenti (Musella Guida 1983, 69). Infatti, accanto alle porcellane prodotte per la committenza regia, la manifattura creò pezzi più seriali con lo scopo di venderli sul mercato. A partire dall'8 giugno del 1745, venne aperta una bottega sorvegliata da un impiegato (Minieri Riccio 1878a, 365), a cui si affiancava l'attività di vendita nella fiera che si svolgeva davanti al Palazzo Reale nei mesi di luglio e agosto (Giusti 2005, 14). Venivano venduti alcuni servizi da tavola indirizzati a persone facoltose che rientravano tra i 100 e i 450 ducati, e altri servizi da tè che costavano all'incirca 30 ducati, un prezzo più accessibile come quello delle chicchere e boccaletti prezzati tra 1 e 15 ducati (Giusti 2005, 14). La produzione si adattava alle esigenze del mercato, come dimostra l'apertura alla vendita delle statuine dal 1745-46, meno costose rispetto ai preziosi servizi da tavola o da tè (Giusti 2005, 14).

Tuttavia, la vita della manifattura di Capodimonte avrebbe avuto presto il suo termine. Nel 1759 Carlo III veniva nominato re di Spagna, lasciava Napoli, distruggeva tutte le fornaci della fabbrica, e imbarcava per portare con sé molti strumenti, gli stampi, alcuni materiali, tra cui impasti già pronti, e soprattutto la parte più preziosa, il capitale umano: ben 52 maestranze attive nella fabbrica venivano trasferite a Madrid con lo scopo di poter fondare una nuova manifattura, la futura Real Fábrica del Buen Retiro (Sánchez Beltrán 1998, 27-28).

A distanza di pochi mesi dal trasferimento, nel 1760 la fabbrica carolina spagnola era già in funzione, e installata, come già avvenuto a Napoli, lontano dal centro abitato, in maniera tale che potesse essere custodito il segreto della sua fabbricazione (Mañueco Santurtún 1999, 21-22). La prima tappa di produzione della manifattura, che si colloca tra il 1760 e il 1781, vede a capo della fabbrica Juan Tomas Bonicelli, intendente che aveva diretto già la manifattura napoletana dal 1755 e che, poco dopo il suo arrivo a Madrid, fu nominato Accademico onorario della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Mañueco Santurtún 1999, 49). Confrontando la produzione di questo primo periodo con quella di Capodimonte, molti studiosi hanno evidenziato le evidenti difficoltà nel distinguere i singoli esemplari dell'una dall'altra, e questo si scorge anche dall'attuale circolazione dei pezzi nel mercato artistico (Fig. 2).

In primo luogo, per il trasferimento della quasi totale manodopera attiva a Napoli, ma anche per l'adozione di alcuni stampi prodotti a Capodimonte. Le difficoltà nell'identificazione delle porcellane di queste due manifatture insorgono però anche per problematiche più tecniche, come l'impasto, dato che i

primi tempi fu utilizzata la composizione proveniente direttamente da Napoli (Mañueco Santurtún 1999, 60), prevedendo le difficoltà del reperimento immediato delle terre adatte per la produzione, per le quali fu necessario, come per tutte le fabbriche europee, una attenta ricerca nei territori del regno, a cui seguirono le innumerevoli sperimentazioni sul campo (Mañueco Santurtún 1999, 22). Per comprendere questa problematica, basti pensare che il Salottino di porcellana con cornici e bassorilievi all'orientale di Aranjuez, fu realizzato utilizzando proprio l'impasto proveniente da Napoli (Mañueco Santurtún 1999, 25). Il gabinetto in questione, come già noto, fu richiesto dai regnanti, seguendo quel modello elaborato per la decorazione del Salottino di porcellana di Portici, le cui decorazioni successivamente sono state installate in una sala apposita del Museo Nazionale di Capodimonte.



Figura 2 – Real Fábrica del Buen Retiro, *Putto*, Madrid. Su gentile concessione del Museo Nacional de Artes Decorativas (2026-03-30).

Tornando alla Real fabbrica del Buen Retiro, dal punto di vista organizzativo, la manifattura come quella di Capodimonte manteneva un'impostazione per somma di botteghe – comprendente la Galleria di Pittura e il Modellato – che dialogavano tra di loro e risultavano capeggiate da un maestro-artigiano. Gli operai per i primi cinque anni abitarono a Madrid tra la calle de Atocha, del Olmo, e de l'Aguila, e solo successivamente, quando furono costruite delle apposite residenze nelle vicinanze della fabbrica, continuarono a condividere sia gli spazi di vita personali che i legami familiari, caratterizzando ancora una volta il gruppo attivo nella fabbrica come una casta chiusa rispetto all'ambiente sociale esterno ad essa (Mañueco Santurtún 1999, 35).

Sebbene Napoli dopo la partenza di Carlo per la Spagna fosse stata privata del segreto dell'arte della porcellana, nel 1770 suo figlio Ferdinando, raggiunta la maturità, diede il via in forma clandestina alle prime sperimentazioni della fabbricazione della porcellana. In questa impresa riservata il giovane re si affidava al Marchese Luca Ricci, direttore della Real Fabbrica delle Armi di Torre Annunziata, che trasferiva parte dei fondi predisposti per la manifattura delle armi per poter condurre le ricerche sulla lavorazione degli impasti (Lettere 1969, 749). Venuto a mancare il Ricci, il sotterfugio fu scoperto dal ministro Tanucci, che informò celermente re Carlo, il quale dopo la sua partenza aveva imposto un divieto di erezione di una nuova fabbrica a Napoli (Lettere 1969, 749). Ottenuto il consenso dell'apertura, la sede della manifattura fu spostata nel 1773 da Portici a Napoli, nelle vicinanze del Palazzo Reale (Ambrosio 2007, 55).

La direzione della fabbrica dopo la scomparsa del Ricci passò al suo collaboratore di origine spagnola Tommaso Perez. L'inizio della manifattura napoletana fu molto travagliato, ma le origini madrilene del nuovo direttore furono d'aiuto. Molto probabilmente egli aveva validi contatti con operai della fabbrica del Buen Retiro dato che, come testimonia D'Onofri, si recò a Madrid per vedere con i propri occhi gli artigiani all'opera, così da apprendere le tecniche di produzione. Scrive D'Onofri: «al suo ritorno pose qui in Napoli il medesimo sistema Spagnuolo e Napoletano, e gli riuscì di fare la porcellana di fritta, e con pitturine, ma per quanto s'industriasse e specolasse poi, e cambiasse, e spendesse, e facesse nuovi impasti, non poté mai giungere né anche alla perfezione di farla resistere all'acqua calda, mentre subito si rompeva» (D'Onofri 1791, CXXII). Sebbene non ci siano testimonianze documentarie che permettano di studiare meglio le tecniche apprese nel corso del viaggio madrileno di Perez, questo contatto può essere interpretato come una vicenda di particolare importanza per i primi passi della fabbrica napoletana, e sinonimo di un sodalizio iniziale tra gli operai delle due manifatture. Secondo il Pérez Villamil questo evento era tanto significativo da poter essere considerato la prova che «la nueva Fabrica napoletana fué hija de la nuestra» (Pérez Villamil 1904, 18).

I primi passi della fabbrica furono mossi dal 1773, con a capo il direttore amministrativo Tommaso Perez e il direttore artistico Francesco Celebrano, pittore e scultore che aveva già esperienza come modellatore di figure presepianti e che fu selezionato per questo ruolo dallo stesso re Ferdinando (Ambrosio 2007, 55). La produzione del vasellame durante questo periodo dal punto di

vista stilistico si sviluppa su due tendenze: la prima era molto vicina alla porcellana prodotta precedentemente a Napoli con Carlo, con motivi tratti probabilmente dal medesimo album di repertori, come nel caso degli ornamenti floreali a rilievo (Caròla Perrotti 1986d, 306); la seconda si ispirava ai motivi della manifattura francese di Sèvres, fabbrica che aveva assunto un ruolo di riferimento per tutta Europa, superando il primato anteriormente detenuto dalla fabbrica di Meissen (Caròla Perrotti 1986e, 303). Emblematiche in questo senso sono le parole dichiarate nel 1777 da Tommaso Perez, quando scrivendo al Ministro di Casa Reale, il Marchese della Sambuca, ribadiva «Manca il buon gusto nell'invenzione, questo è il male del Paese. È facile e pronto il Napoletano ad imitare, difficile ad inventare». L'originalità, che era stata una peculiarità della produzione della fabbrica di Capodimonte durante la reggenza di Carlo di Borbone, era divenuta soltanto un lontano ricordo per la nuova manifattura napoletana.

Bisognerà attendere il 1779 per una svolta, con la nomina alla Direzione della Real Fabbrica della Porcellana di Domenico Venuti. Venuti era stato assunto in qualità di Direttore Interino alla morte di Perez, nel dicembre del 1779 e al soldo di 29 ducati. A distanza di pochi mesi, chiese la nomina ad Intendente ed un aumento di stipendio, che fu concesso: già nel 1782 percepiva un mensile di cento ducati (Caròla Perrotti 1978, 19). Il cortonese era figlio di Marcello Venuti, scopritore dell'antica città di Ercolano, nonché nipote del Commissario alle Antichità di Roma, Ridolfino Venuti (Capone 2022, 393). Domenico aveva delle ottime capacità manageriali che, connesse al suo carisma e al costante intento di promuovere la sua attività, determinarono il successo della manifattura, la quale raggiunse per la prima volta dei vertici di qualità altissimi. Egli fu certo agevolato, nel primo decennio di direzione, da una felice congiuntura storica, caratterizzata da condizioni di stabilità sia dal punto di vista politico che economico. Tali possibilità garantivano l'approvazione delle sue iniziative di ammodernamento all'interno della fabbrica da parte della corte, che lasciava il più delle volte libero arbitrio al Venuti (Caròla Perrotti 1978, 19). Da questo punto di vista, non è da sottovalutare il ruolo di grande mecenate rivestito dalla Regina Maria Carolina, figlia di Maria Teresa e di Francesco I d'Austria, cresciuta nella corte imperiale di Vienna e che ambiva a elevare lo *status* della corte borbonica, relegata ad una posizione a dir poco secondaria nello scenario europeo. Sebbene sia nota la forte presenza di pittori provenienti da Vienna, o comunque di origine sassone, nella corte borbonica grazie alla Regina, forse meno conosciute sono le collaborazioni instaurate tra la Fabbrica della Porcellana Imperiale e quella napoletana. Non è un caso che a distanza di un anno e mezzo dalla sua nomina, Venuti affidava la direzione della Galleria di Pittura a Giacomo Milani, sollevava dall'incarico di responsabilità Francesco Celebrano – che permarrà all'interno dell'organico della manifattura, ma in un ruolo di subordinazione – e soprattutto affidava la direzione del modellato allo scultore Filippo Tagliolini. Di origine umbra, allievo di Pietro Pacilli a Roma, Tagliolini già nel 1766 si era distinto nel panorama artistico, conseguendo il primo premio nel concorso indetto nella classe di scultura nell'Accademia del Nudo in Campidoglio. Giunto

a Napoli nel 1780, dopo aver lavorato nell'Imperiale Fabbrica della Porcellana e, a Venezia, nella manifattura Cozzi (González Palacios 2008, 48)², Tagliolini rappresentava certamente una grande opportunità per il rinnovo della fabbrica napoletana. Si trattava dunque di un vero e proprio perfezionamento dei saperi sull'arte della porcellana, grazie anche all'intervento degli artigiani già attivi nella manifattura viennese. Sappiamo, ad esempio, che proveniva dalla fabbrica imperiale il fornaciario Magnus Fessler, che eseguì dei lavori di costruzioni di fornaci simili a quelle viennesi, ma anche altri esperti come l'arcanista Ferdinando Miller (Piscitello 2019, 135) e il compositore di pasta Giovanni Lorenzi (Caròla Perrotti 1978, 21).

Nel 1782 Domenico Venuti omaggiava il legame tra la corona napoletana e quella spagnola attraverso un prezioso dono a Carlo di Borbone: il *Servizio Ercolanese* (Fig. 3).



Figura 3 – Real Fabbrica Ferdinanda, *Piatta dal Servizio Ercolanese*, New York, MET. Public domain, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/208513> (2026-03-30). Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

² La presenza di Tagliolini a Venezia è attestata a partire dal 1767. Nella città lagunare egli ebbe occasione di lavorare a stretto contatto con Sante Boselli; tuttavia, la durata e la precisa collocazione cronologica del suo soggiorno presso la Fabbrica Imperiale non sono ancora definibili con esattezza.

È bene sottolineare che questo è il primo servizio da tavola eseguito sotto la direzione di Venuti (Carola Perrotti 1986f, 327). Attraverso di esso il nuovo intendente voleva veicolare il legame di continuità tra il Regno di Carlo e quello di Ferdinando, mostrando nel centrotavola Carlo che incitava suo figlio a continuare le attività di scavo nel Regno. La qualità e l'originalità di questo servizio, ottenuto a distanza di pochissimi anni dall'apertura della manifattura napoletana, non fu accolto con entusiasmo dal Re spagnolo. Secondo i documenti d'archivio risulta infatti che Giacomo Milani, direttore della Galleria di pittura, e Antonio Cioffi, entrambi giunti a Madrid per la presentazione del servizio, non riuscirono ad avere le attenzioni sperate da parte di Carlo, anzi si sentirono in qualche modo trascurati (Minieri Riccio 1878b, 47). È possibile che questa reazione del sovrano fosse dovuta a un sentimento di amarezza nei risultati più modesti raggiunti dalla manifattura spagnola che, a distanza di vent'anni dalla sua fondazione, non aveva maturato ancora un linguaggio proprio, ma riuscirà a svincolarsi dai modelli delle fabbriche europee solo agli inizi dell'Ottocento, con la direzione di Bartolomè Sureda.

Bibliografia

- Ajello, Raffaele. 1980. "La civiltà napoletana del Settecento." In *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra, vol. I, Firenze: Centro Di.
- Ambrosio, Luisa. 2007. "La Real fabbrica della porcellana di Napoli." In *Sovrane fragilità*, a cura di Nicola Spinosa, Luisa Ambrosio, e Paola Giusti. Milano: Electa.
- Bonet Correa, Antonio. 2003. "Le Fabbriche Reali." In *Le Manifatture Napoletane di Carlo e Ferdinando di Borbone*, a cura di Valeria De Martini. Roma: Rai Libri.
- Capone, Micaela Lujan. 2022. "Domenico Venuti e il rinvenimento delle matrici dei Monumenti Antichi Inediti di Johann Joachim Winckelmann." In *Studi sul Settecento Romano* 38: 393-404.
- Carola Perrotti, Angela. 1978. *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (1771-1806)*. Napoli: Banco di Napoli.
- Carola Perrotti, Angela. 1986a. "Capodimonte rivisitata." In *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda, 1743-1806*, catalogo della mostra, a cura di Angela Carola Perrotti. Napoli: Guida.
- Carola Perrotti, Angela. 1986b. "Giacomo Nani e le decorazioni «a nature morte»." In *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda, 1743-1806*, catalogo della mostra, a cura di Angela Carola Perrotti. Napoli: Guida.
- Carola Perrotti, Angela. 1986c. "Giuseppe Gricci e la produzione plastica di Capodimonte." In *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda, 1743-1806*, catalogo della mostra, a cura di Angela Carola Perrotti. Napoli: Guida.
- Carola Perrotti, Angela. 1986d. "Il periodo Perez." In *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda, 1743-1806*, catalogo della mostra, a cura di Angela Carola Perrotti. Napoli: Guida.
- Carola Perrotti, Angela. 1986e. "Scheda n. 221." In *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda, 1743-1806*, catalogo della mostra, a cura di Angela Carola Perrotti. Napoli: Guida.
- Carola Perrotti, Angela. 1986f. "Dall'arrivo di Domenico Venuti al 1790: la grande produzione vascolare." In *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real*

- Fabbrica Ferdinanda, 1743-1806*, catalogo della mostra, a cura di Angela Caròla Perrotti. Napoli: Guida.
- D'Onofri, Pietro. 1791. *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*. Napoli: Pietro Perger.
- Giusti, Paola. 2005. "Tesori di Capodimonte. Le Reali Manifatture di Capodimonte e di Napoli fra mecenatismo reale ed 'imprenditorialità' settecentesca." In *Tesori di Capodimonte. Le porcellane*, catalogo della mostra. Cremona: Apic.
- Giusti, Paola. 2007. *La Real Fabbrica della porcellana di Capodimonte*, in *Sovrane fragilità*, catalogo della mostra, a cura di Nicola Spinosa, Luisa Ambrosio, e Paola Giusti. Milano: Electa.
- Goder, Willi, e Hannes Walter. 1984. "Les débuts de la manufacture de porcelaine de Meissen." In *Meissen. La découverte de la porcelaine européenne en Saxe*. J. F. Böttger. Paris: Pygmalion.
- González Palacios, Álar. 2008. "Souvenirs de Rome." In *Ricordi dell'Antico*, catalogo della mostra, a cura di Alessandra d'Agliano, e Laura Melegati. Milano: Silvana Editoriale.
- Lettere di Bernardo Tanucci a Carlo III di Borbone (1759-1776)*. 1969. Regesti a cura di Rosa Mincuzzi. Roma: Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.
- Mañueco Santurtún, Carmen. 1999. *La Real Fábrica de porcelana del Buen Retiro a través de sus documentos (1760-1808)*, in *Manufactura del Buen Retiro (1760-1808)*, catalogo della mostra a cura di C. Mañueco Santurtún. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- Minieri Riccio, Camillo. 1878a. *Delle porcellane della Real fabbrica di Napoli*, Memoria letta all'accademia pontaniana nella tornata del 7 aprile 1878. Napoli: Stabilimento Tipografico Del Tramater.
- Minieri Riccio, Camillo. 1878b. *Notizie intorno alle ricerche fatte della R. Fabbrica della Porcellana di Napoli per rinvenire materiali a migliorare e perfezionare sempre più la manifattura della pasta della porcellana, le sue dorature e le miniature*, Memoria letta all'Accademia Pontaniana nella tornata del 10 febbraio 1878. Napoli: Stabilimento Tipografico Del Tramater.
- Musella Guida, Silvana. 1983. "La Real Fabbrica della Porcellana di Capodimonte: la sperimentazione, la struttura produttiva, la commercializzazione del prodotto." In *Manifatture in Campania. Dalla produzione artigiana alla grande industria*. Napoli: Guida.
- Musella Guida, Silvana. 1986. "Vita e vicissitudini di un'attività durata un Regno: la Real Manifattura delle Porcellane a Capodimonte." In *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda, 1743-1806*, catalogo della mostra, a cura di Angela Caròla Perrotti. Napoli: Guida.
- Piscitello, Paola. 2019. "Regali da Re: una fabbrica di porcellana per promuovere l'immagine del Regno." In *Napoli Napoli. Di lava, musica e porcellana, catalogo della mostra*, a cura di Sylvain Bellenger. Milano: Electa.
- Pérez Villamil, Manuel. 1904. *Artes é Industrias del Buen Retiro. La Fábrica de la china. El laboratorio de Piedras Duras y Mosaico. Obradores de bronces y marfiles*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Romano, Elena. 1959. *La porcellana di Capodimonte. Storia della manifattura borbonica*. Napoli: L'arte tipografica.
- Sánchez Beltrán, María Jesús. 1998. *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro*. Madrid: Electa España.
- Spinosa, Nicola. 1983. *Le porcellane di Capodimonte*. Milano: Rusconi immagini.
- Strazzullo, Franco. 1979. *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*. Napoli: Liguori.