

AGNES ALLROGGEN-BEDEL

LA SCULTURA GRECA COME MODELLO E SIMBOLO: LE IDEE DI J. J. WINCKELMANN
E LA POLITICA CULTURALE DOPO LA RIVOLUZIONE

Nel 1755, Winckelmann pubblicando i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* avanzò per la prima volta l'ipotesi della superiorità dell'arte greca rispetto all'arte di tutte le epoche sia anteriori sia posteriori, proponendola come modello per gli artisti contemporanei: «Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten...»¹.

Constatando questa superiorità, Winckelmann però non si limita a una valutazione artistica, ne dà invece un'interpretazione storico-culturale: «Denn die Wissenschaften, ja die Weisheit selbst, hängen von der Zeit und ihren Veränderungen ab, noch mehr aber die Kunst...»². La fioritura dell'arte greca a conto suo risale alle condizioni climatiche, ma è dovuta soprattutto alle condizioni politiche e sociali, perché solo in un clima di libertà l'arte può raggiungere un tale livello come nella Grecia antica. Questa idea, già accennata nei *Gedanken über die Nachahmung*, si trova in tutta la «Storia delle arti del disegno», serve a spiegare l'altezza raggiunta dall'arte greca, il suo progresso e il suo declino nei tempi romani: «In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freyheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst. Die Freyheit hat in Griechenland allezeit den Sitz gehabt [...]. Durch die Freyheit erhob sich, wie ein edler Zweig aus

¹ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden und Leipzig 1756, p. 3.

² J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2a ed., Dresden 1764, p. 315.

einem gesunden Stamme, das Denken des ganzen Volkes ...».^{2a}

Winckelmann stabilisce una relazione fra gli eventi storici e la storia delle arti, e ne deduce che è stata la libertà a portare l'arte alla sua perfezione: «... und aus dieser ganzen Geschichte erhellet, daß es die Freyheit gewesen, durch welche die Kunst empor gebracht wurde»³. Il trattato preliminare dei *Monumenti inediti* parte dalla stessa premessa: la storia prova che è stata la libertà a promuovere le arti⁴.

Winckelmann così creò non solo lo schema di una storia dell'arte antica e il fondamento della storiografia dell'arte, ma le sue idee, il suo «Lehrgebäude», andarono oltre, avendo come scopo la rinascita dell'arte. Secondo le idee winckelmanniane, per rinnovare l'arte contemporanea, non basterebbe copiare le opere greche, ma ci vorrebbe per lo più la conquista della libertà.

Mentre Winckelmann in Germania venne festeggiato quasi esclusivamente come «heros ktistes» dell'archeologia classica, la sua idea fondamentale della libertà come premessa e basi della prosperità dell'arte, qui fu poco accettata o nemmeno capita, salvo alcuni studi recenti, dovuti soprattutto alla Winckelmann-Gesellschaft di Stendal⁵. Pare che solo il Principe di Dessau e il suo circolo a Dessau e Wörlitz si rendessero conto del contenuto politico-sociale di queste idee⁶, che in Francia invece furono accolte con grande entusiasmo, già prima della rivoluzione, e che dalla Francia furono esportate negli Stati Uniti, grazie all'interesse di Jefferson⁷. Anche il ruolo dell'arte antica come modello per gli artisti contemporanei, in Francia fu accettato già prima della rivoluzione – siano ricordate le opere di David. Ma a parte questo influsso generale delle idee winckelmanniane, ci sono le tracce di un condizionamento più diretto, più concreto, che si mostra soprattutto nell'atteggiamento verso la scultura greca, e che si rileva nella politica culturale, specialmente quella riguardante il Museo Centrale delle arti, poi «Musée Napoléon».

La storia di quel museo è nota⁸: fondato dopo la rivoluzione per salva-

^{2a} *Ibid.*, p. 130, p. 132.

³ *Ibidem*, p. 316.

⁴ J. J. Winckelmann, *Monumenti inediti, spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, Prefetto delle antichità di Roma*, Roma 1767, p. LXVIII.

⁵ M. Kunze, «Neue Forschungen zu Winckelmann», in J. J. Winckelmann: 1717-1768, Th.W. Gaehtpens (ed.), pp. 289-299, Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Herausgegeben von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, vol. 7; Hamburg 1986.

⁶ E. Hirsch, *Dessau-Wörlitz. Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts*, 2a ed., München 1988.

⁷ M. L. Baeumer, «Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts», in J. J. Winckelmann: 1717-1768, cit., pp. 195-220.

⁸ P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976, H. Selting, «Das Museum als Aufgabe der Architektur im Frankreich der Revolutionszeit», in *Glyptothek München 1830-1850*, München 1980, pp. 328-333.

re le opere d'arte sottratte alla classe dirigente e minacciate di essere distrutte come documenti dell'oppressione appena superata, il museo ebbe una fase di drammatica espansione dovuto alle conquiste militari in Italia. Dopo l'armistizio di Bologna nel 1796, un gruppo di commissari cominciò a scegliere le opere d'arte destinate a essere trasportate a Parigi, i primi convogli carichi di opere d'arte partirono da Roma l'estate 1797.

Studiando l'elenco delle antichità scelte dai commissari si può constatare una forte prevalenza della scultura; sono pochi i vasi e c'è solo una pittura antica, frammento di un affresco romano⁹ [p. XCI e sg., numero 208]. Pare che l'interesse per i documenti della vita quotidiana antica, tanto vivo nei tempi delle scoperte ercolanesi e pompeiane, abbia lasciato il posto all'ammirazione delle opere d'arte. Ovviamente non si pensava nemmeno a un concetto museografico come quello del Museo Ercolanese a Portici, dedicato in gran parte alla cultura materiale¹⁰.

Analizzando le sculture scelte dai francesi, si vede che gli elenchi contengono un numero cospicuo di opere trattate da Winckelmann nei suoi scritti. Fra le statue prelevate dal Vaticano e dai musei capitolini, esse rappresentano circa il settanta per cento¹¹. E la maggioranza sono statue cosiddette «greche», cioè non-romane, sebbene c'è pure qualche ritratto imperiale e naturalmente il famoso busto di Bruto.

La preferenza per le sculture antiche trova la sua base negli scritti di Winckelmann. Mentre la «Querelle des antiques et modernes», la discussione sulla superiorità dell'arte antica oppure dell'arte moderna, si riferì per lo più alla pittura greca, non alla scultura – sebbene la pittura antica era nota solo dalle fonti letterarie –¹², la «Storia delle arti del disegno» di Winckelmann si basa invece quasi esclusivamente sullo studio della scultura, secondo lui la forma principale delle arti figurative. Lessing nel suo *Laokoon* asserisce alla pittura le capacità più grandi dell'espressione, mentre Herder pochi anni dopo in «Die Plastik» attribuisce il pregio più alto alla scultura, che diventa quasi sinonimo dell'arte greca¹³. Fatto che si esprime pure nei prezzi: il restauratore Cavaceppi nel 1768 annota che naturalmente una statua greca ha un prezzo più alto di una statua romana¹⁴.

Le sculture scelte nel 1797 dai commissari francesi sono per lo più

⁹ J. J. Winckelmann, *Monumenti inediti...*, cit., pp. XCI e sgg., numero 208.

¹⁰ A. Allroggen-Bedel, H. Kammer-Grothaus, «Il Museo Ercolanese di Portici», in *La villa dei Papiri*, pp. 83-128, Secondo supplemento a *Cronache Ercolanesi*, n. 13, Napoli 1983.

¹¹ C. Pietrangeli, «Sculture capitoline a Parigi», *Bollettino dei Musei comunali di Roma*, n. 14, 1987 pp. 27-33; C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani - cinque secoli di storia*, Roma 1985, pp. 28 e sgg.

¹² E. Maek-Gérard, «Winckelmann und die 'Querelle des Anciens et des Modernes'», in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, H. Beck, P. C. Bol, W. Prinz, H. V. Steuben (eds.), Frankfurter Forschungen zur Kunst, vol. 9, Berlin 1981, pp. 357-361.

¹³ B. Schweitzer, «J. G. Herders 'Plastik'», in B. Schweitzer, *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, I, pp. 198-252.

¹⁴ U. Müller-Kaspas, *Das ägenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen in späten 18. Jh. in Rom*, nota 3, Diss. phil. Bonn 1988.

quelle famose già da molto tempo, appartenenti a una specie di «kanon», lo studio delle quali era d'obbligo per gli artisti e gli eruditi: l'Apollo e il torso del Belvedere, il Laocoonte, il Gallo (o Gladiatore) morente. L'Ercole Farnese non vi figura perché a Napoli come proprietà del Re delle Due Sicilie. Per creare un «Museo Centrale» come collezione esemplare, non si poteva fare a meno di queste sculture «canoniche».

L'idea di una collezione esemplare non fu nuova: già nel 1758 il duca di Richmond possiede dei calchi delle sculture più importanti¹⁵, che offrono la possibilità di studiare e di confrontare questi capolavori, uno accanto all'altro. Sia ricordato l'entusiasmo di Goethe che descrive la sua visita al «Mannheimer Anikensaal» e la sua emozione di stare in mezzo a tante opere d'arte famosissime, sebbene non originali ma di gesso¹⁶.

Napoleone, grazie ai suoi successi militari fu in grado di formare una tale collezione esemplare, non solo con i calchi, ma con gli originali stessi realizzando così il desiderio, pronunciato da Grégoire già nel 1794, di poter coronare i trionfi militari francesi con la conquista più grande possibile, quella dell'Apollo del Belvedere e dell'Ercole Farnese¹⁷. È questo lo sfondo sul quale sono da interpretare le tante rappresentazioni di Napoleone visitatore del museo. Sul noto vaso colossale di Sèvres, che ricorda l'arrivo trionfale delle opere d'arte a Parigi, lui sta vicino al carro che porta l'Apollo del Belvedere, quasi aspettandolo. Un altro quadro lo mostra spiegando l'Apollo a un gruppo di deputati. Il contenuto ideologico di tali immagini diventa ancora più evidente, se si legge nelle memorie di Chaptal, ministro degli Interni, che Napoleone non s'interessava infatti per le arti figurative, e che non si fermava mai per guardare più attentamente una delle opere esposte nel «suo» museo¹⁸. Mentre l'interdipendenza fra le opere scelte nel 1797 e gli scritti di Winkelmann potrebbe essere spiegata pure con il semplice fatto, che Winkelmann naturalmente studiò appunto le opere più famose e che perciò è logico che abbiano un ruolo importante nella sua opera, la congruenza fra le opere menzionate da lui e quelle scelte dai commissari nel 1798, pare invece troppo evidente per poter negare un'interdipendenza. Dopo un tentativo vano dello stato pontificio di liberarsi dall'occupazione francese, nel 1798 Napoleone ordinò il sequestro della collezione Albani¹⁹. In un primo momento c'era perfino il

¹⁵ D. Kocks, «Antikenaufstellung und Antikenergänzung in 18. Jahrhundert in England», in *Antikesammlungen im 18. Jahrhundert*, cit., p. 319.

¹⁶ D. Kocks, «Antikenzeichnung im 18. Jahrhundert», in *Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie 1769-1803. Ausstellung des Archäologischen Seminars der Universität Mannheim* (22, 11-10, 12, 1982), Mannheim 1984, pp. 63-95.

¹⁷ C. Gould, *Trophy of Conquest, The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London 1965, p. 41.

¹⁸ *Ibidem*, p. 43.

¹⁹ C. Gasparri, «Die Skulpturen der Sammlung Albani in der Zeit Napoleons und der Restauration», in *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, H. Beck und P.C. Bol (eds.), Frankfurter Forschungen zur Kunst, vol. 10, Berlin 1982, pp. 381-435.

fino il progetto di trasferire l'intera collezione, una delle più famose del Settecento, ricostruendo la villa stessa a Parigi²⁰. La ragione di questo progetto, mai realizzato, viene spiegata in una lettera scritta alcuni anni dopo, nel 1801, con la quale il ministro dell'interno Chaptal sollecita il ricupero delle antichità Albani, ricupero reso difficile dalle vicende politiche. Chaptal parla della loro celebrità («trop de célébrité leur est due, trop de publicité a été donnée à leur nomenclature...»), sottolineando l'importanza della collezione:

Les objets qui composent la collection de la villa Albani, pris individuellement, sont d'un valeur bien differente, mais la série de ces mêmes objets rend considérable la valeur de ceux qui paroissent du moindre prix, puisqu'elle assure la connaissance des transitions, la marche des progrès de l'art et le terme de leur perfection; c'est assez vous dire, Citoyen, combien il importe que vos recherches ne laissent échapper aucun de ces monuments²¹.

Sono queste appunto le idee del Winckelmann, che nei suoi scritti si riferisce spesso a opere custodite nella Villa Albani, più che a opere in altre collezioni, e che – come si sa – vi trascorse gran parte del suo soggiorno a Roma in servizio del cardinale Albani.

L'interpretazione di Chaptal – profonda come valutazione del complesso, ma sorprendente perché espresso proprio nel momento della sua distruzione definitiva – parte da una visione – sbagliata però – della villa come museo didattico, non come unità artistica settecentesca. Come ha fatto vedere Elisabeth Schröter, la villa è da capire, quasi da leggere, come «imago mundi», concetto assai complesso e piuttosto tradizionale, creato dal cardinale Alessandro Albani «animo romano»²². E pure dalla ricostruzione della collezione e della sua disposizione nella villa risulta che le antichità fanno parte di questo concetto, che non ha niente a che fare con Winckelmann e la sua storiografia²³.

Ovviamente Winckelmann non se ne interessava nemmeno. Nei suoi scritti non descrive mai la disposizione delle sculture nella villa, ma si occupa solo di opere singole nella villa, citandole spesso come esempi per la sua storiografia.

Leggendo solo Winckelmann, si può arrivare infatti a un'interpretazione simile a quella di Chaptal, interpretazione che trascura totalmente il concetto settecentesco tanto sofisticato. Lo conferma pure la

²⁰ S. Röttgen, «Die Villa Albani in ihre Bauten», in *Forschungen zur Villa Albani...*, cit., pp. 112 e sgg.

²¹ «Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti», *Quaderni sul neoclassico*, n. 5, Roma 1980, pp. 314-316.

²² E. Schröter, «Die Villa Albani als Imago Mundi», in *Forschungen zur Villa Albani...*, cit., pp. 185-299.

²³ A. Allroggen-Bedel, «Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns», in *Forschungen zur Villa Albani...*, cit., pp. 303-380.

sua descrizione della villa pubblicata solo recentemente²⁴.

L'importanza attribuita dai francesi agli scritti di Winckelmann, viene sottolineata dal sequestro dei suoi manoscritti e dei rami per l'illustrazione dei *Monumenti inediti*. Analizzando l'elenco delle sculture scelte dai commissari francesi nella villa, si trova una relazione molto stretta fra questa scelta e gli scritti del Winckelmann. Fra i più di cinquecento pezzi scelti, c'è un'alta percentuale di sculture menzionate da Winckelmann²⁵. Furono tolte quasi tutte le statue che figurano nei suoi scritti – con due eccezioni però: un'Anfitrite colossale e perciò molto pesante²⁶, e un ritratto femminile, citato da Winckelmann fra gli esempi della decadenza dell'arte sotto i romani e cioè molto brutto²⁷. Significativo il caso di due statue imperiali, allora disposte come pendants nella «Porticus Romae»; fu tolta solo quella menzionata da Winckelmann, il «Claudio»²⁸, mentre l'altra, restaurata come Augusto²⁹, [p. 364 A 371], rimase sul posto.

Per fare una scelta secondo questo criterio, i commissari potevano servirsi del catalogo della collezione Albani, uscito poco prima³⁰, che nel testo dà i riferimenti bibliografici all'opera del Winckelmann. Anche le traduzioni italiane e francesi delle sue opere sono fornite di indici topografici, ordinati secondo le singole collezioni³¹, indici che resero facile l'identificazione delle sculture menzionate dal Winckelmann. Pure la «Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des antiques du Musée Napoléon ouverte pour la première fois le 18 brumaire an IX»³² non manca di indicare queste citazioni che servono non tanto come cenno bibliografico nel senso moderno, ma più come «segno della qualità» o almeno dell'importanza dei singoli pezzi.

L'interpretazione della Villa Albani come complesso da trasferire interamente oppure in parte riflette la discussione principale sul problema

²⁴ J. J. Winckelmann, *Unbekannte Schriften. Antiquarische Relationen und Beschreibung der Villa Albani*, a cura di S. V. Moisy, H. Sichtermann, L. Tavernier, Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, - Abhandlungen. Neue Folge, Hft 95, München 1987.

²⁵ A. Allroggen-Bedel, «Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns», cit., p. 305 nota 10.

²⁶ *Ibidem*, p. 364 A 384.

²⁷ *Ibidem*, p. 362 A 337; J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, cit., pp. 419 e sgg.

²⁸ A. Allroggen-Bedel, «Die Antikensammlung in der Villa Albani, zur Zeit Winckelmanns», cit., p. 364 A 353; *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann*, a cura di C. Fea, voll. I-III, Roma 1783, vol. I, pp. 417 e sgg.

²⁹ A. Allroggen-Bedel, «Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns», cit., p. 364, A, 371.

³⁰ St. Morcelli, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani*, Roma 1785.

³¹ *Storia delle arti del disegno presso gli antichi...*, cit., vol. III, pp. 515 e sgg., *Histoire de l'Art de l'Antiquité par J. J. Winckelmann*, traduit par M. Huber, voll. I-III, Leipzig 1781.

³² *Opere varie italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti*, a cura di G. Labus, Milano 1831, vol. IV, pp. 267 e sgg.

delle opere d'arte da sequestrare e da portare via.

Come è noto, Quatremère de Quincy insieme ad altri eruditi e artisti s'era opposto a questi progetti di trasferimento. Mettendo in dubbio il concetto di un museo esemplare, sottolineò l'importanza di una visione d'insieme sia dei capolavori, sia delle opere di qualità inferiore. La conoscenza del bello, secondo lui, si forma attraverso una specie di scala comparativa. Togliendo i capolavori dal «Museo di Roma» si perde questa possibilità, che poi mancherà nel nuovo museo a Parigi dove si vedranno esclusivamente dei capolavori³³.

Altri invece chiesero di trasferire perfino l'obelisco di San Pietro e le due colonne istoriate: «Ont-ils cru peut-être qu'il fu au dessus des forces du peuple françois d'enlever le grand obélisque de granit egyptien qui est sur la place de St. Pierre et les colonnes Trajane et Antonine pour les placer dans le cirque de Paris comme des monumens parlants et éternels des victoires de la liberté?»³⁴.

Il contenuto simbolico dei sequestri, specialmente sullo sfondo della storia greca e romana, fu sentito già dall'inizio dell'operazione: si tratta di barbaro vandalismo, oppure di un diritto, perfino di un dovere di sottrarre i capolavori ai paesi occupati?³⁵ [prefazione]. La discussione illustra pure il problema fondamentale nell'ideologia e nell'iconografia napoleonica: se scegliere come modello l'impero romano tanto felice nelle sue azioni militari, oppure i Greci, popolo libero e, come si sa da Winckelmann, nelle arti superiori a tutti gli altri? L'iscrizione sullo stendardo portato nella pompa trionfale con la quale si festeggiò l'arrivo delle opere d'arte a Parigi, fornisce l'interpretazione ufficiale dell'impresa. Qui fu scritto³⁶.

La Grèce les céda;
Rome les a perdus:
leur sort changea deux fois,
il ne changera plus.

La provenienza greca allora viene postulata per tutte le antichità arrivate a Parigi, pure per quelle chiaramente romane, come i ritratti imperiali oppure il «Brutus». Roma pare solo una tappa dell'itinerario che andava dalla Grecia a Parigi.

Per giustificare il sequestro, si usa l'interpretazione winckelmanniana dell'arte greca e della sua storia: «Dell'arte trasferita della Grecia a Roma» – così s'intitola un capitolo dei *Monumenti inediti*³⁷. Se l'arte greca soprav-

³³ *Ibidem*, pp. XVIII-XX; Quatremère de Quincy, *Lettres sur le Projet d'enlever les monumens d'Italie*, p. 33.

³⁴ «Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti», cit., pp. 275-278.

³⁵ *Opere varie italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti*, cit., prefazione.

³⁶ *Ibidem*, p. XXI; *Moniteur*, n. 313, 1797, p. 1294.

³⁷ J. J. Winckelmann, *Monumenti inediti...*, cit., pp. LXXXV e sgg.

viveva a Roma quasi in esilio – «Roma diventò l'asilo e la sede dell'arte de' Greci» scrive Winckelmann³⁸, il trasporto di queste opere da Roma a Parigi, sede della libertà, pare un dovere storico.

Questo discorso parte dalla premessa che si tratti di originali greci rubati dai romani in Grecia – lasciando da parte il problema delle opere create da artisti greci a Roma, e negando totalmente il fatto che vennero trasferite pure delle opere romane.

L'accusa di rubare in modo barbarico, di trattare le opere d'arte come schiavi, viene respinta dichiarando il loro trasferimento un atto di liberazione: create da un popolo libero, le sculture tornano alla libertà «à la suite de l'Ésperance», come disse Neufchâteau³⁹. Secondo una tale interpretazione, si tratta di un trionfo di liberazione, festeggiato con una festa della libertà, non di una sottomissione nel senso romano.

Sebbene la sceneggiatura rassomigli molto ai trionfi antichi – c'erano perfino i dromedari e le orse –, si cerca di riattaccare a una pompa trionfale come quella immaginaria del trasferimento delle antichità ercolanesi da Portici a Napoli, descritta come «une marche ou espèce de triomphe infiniment interessant, puisque ce spectacle présenteroit un juste hommage rendu par une Nation & dans un siècle éclairé à ces beaux arts qui nous ont été transmis»⁴⁰.

Sia la scelta delle opere antiche sequestrate, sia la giustificazione del loro trasferimento si basano sulle idee di Winckelmann. Il suo postulato dell'arte greca, e specialmente della scultura greca, come fonte d'ispirazione e modello per gli artisti contemporanei, dà una funzione chiave alla scultura greca. Mettendo a disposizione degli artisti e del pubblico un museo pieno di tali opere, il governo francese prometteva di garantire lo sviluppo dell'arte e della cultura.

Come frutto della libertà, l'arte greca, rappresentata dalla scultura greca, grazie alle idee di Winckelmann si prestava come simbolo per il postulato della nuova repubblica francese di aver creato la premessa per una nuova fioritura dell'arte, e cioè la libertà. Il trasporto delle sculture antiche «greche» sottolinea il ruolo della repubblica francese come erede della Grecia antica, patria e sede della libertà, promettendo una prosperità culturale simile a quella attribuita da Winckelmann ai Greci –, mascherando così le somiglianze politiche e militari, fin troppo evidenti coll'imperialismo romano.

³⁸ *Ibidem*, p. LXXXVI.

³⁹ *Opere varie italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti*, cit., p. XII.

⁴⁰ J. Cl. R. Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, vol. II, tav. 95, Paris 1782.