

Noch einmal zu Canovas *Herkules und Lichas-Gruppe*

Barbara Steindl

In Canovas Bildhauerkarriere kommt der *Herkules und Lichas-Gruppe* (Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) eine herausragende Bedeutung zu, die Anhänger und Kritiker des Künstlers, wenn auch unter entgegengesetzten Vorzeichen, gleichermaßen anerkannten.¹ Zum ersten Mal stellte der Bildhauer mit dieser Arbeit seine Meisterschaft im *genere forte* unter Beweis – ein Ziel, das er vor Augen hatte, lange bevor an eine Realisierung zu denken war. Der hohe künstlerische Anspruch der kolossalen Gruppe bedingte die Suche nach einem angemessenen Ort der Aufstellung, die nach wiederholtem Szenenwechsel und mehreren Rückschlägen schließlich in der spektakulären Inszenierung im römischen Palazzo Torlonia realisiert werden konnte (Abb. 1).

Ohne näher auf die verwickelte und wechselvolle Geschichte des Auftrags, von der Bestellung im Mai 1795 bis zum Einzug der Gruppe in den Stadtpalast des römischen Bankiers Giovanni Torlonia im Jahr 1815 einzugehen, konzentriere ich mich in diesem kurzen Beitrag auf ein Detail, namentlich Herkules' Griff ins Haar seines Opfers, des jungen Boten Lichas, der ihm das tödliche, mit Nessos' Blut getränkte Hemd überbrachte.²

Ausgangspunkt meiner Überlegung ist die Zeichnung vom 19. Oktober 1795 im Museo Civico in Bassano del Grappa, D.1 107.676: auf dem Blatt vermerkt der Künstler neben dem Datum: „[...] / Primo disegno dopo / il mio ritorno di Venezia / e si vede che sono stato / per tre mesi e più fuori / esercizio“. In der gewohnten Technik – Tinte über einer Kreideskizze – zeichnet Canova ein Modell, das die Stellung des Herkules der *Herkules und Lichas-Gruppe* eingenommen hat. Der junge Lichas ist dagegen mit nur wenigen schnellen Kreidestrichen angedeutet – aus dem Gedächtnis skizziert, meint Francesco Leone in seinem Katalogbeitrag von 2012, während Rudolf Zeitler in seiner Studie von 1954 die unterschiedliche Ausführung der beiden Figuren auf dem Blatt als Indiz einer „großen Änderung“ eines bereits bestehenden Entwurfs der Herkules-Gruppe deutet (Abb. 2).³

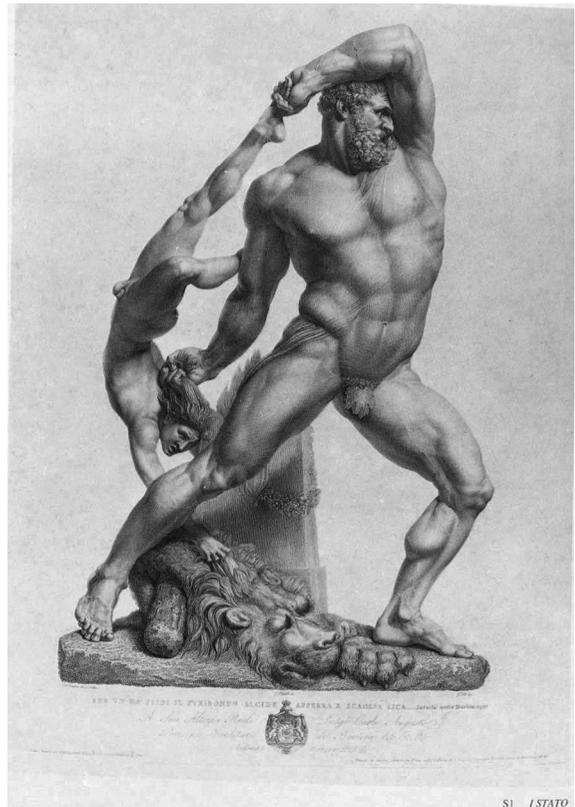


Abb. 1: Antonio Canova, *Herkules schleudert Lichas ins Meer*, Kupferstich, 1811/12. G. Folo inc., G. Tognoli dis.



Abb. 2: Antonio Canova, Studie für die Herkules und Lichas Gruppe, Kreidestift und Feder, braune Tinte auf Papier. Bassano del Grappa, Museo Civico, D1 107.676.

Dieser – berechtigten – Hypothese Zeitlers schließe ich mich mit diesem Beitrag an und schlage vor, die Änderung des ursprünglichen Projektes als Ergebnis eines beflügelnden – wenn auch hypothetischen – Besuch Canovas in der Florentiner Casa Buonarroti zu lesen.

Um die Bedeutung der Zeichnung im Entwurfsprozess näher definieren zu können, ist es notwendig, zunächst die einzelnen Schritte der künstlerischen Ausarbeitung der *Herkules und Lichas-Gruppe*, soweit sie bekannt, bzw. rekonstruierbar sind, noch einmal ins Gedächtnis zu rufen.

Schon Jahre bevor Canova das Projekt der *Herkules und Lichas-Gruppe* konkret anging, befasste er sich mit den heroischen Themen des *genere forte*, unter anderem auch mit verschiedenen Episoden des Herkules-Mythos. Hinweise darauf finden sich sowohl in seiner Korrespondenz als auch in dem gewaltigen Corpus der Canova-Zeichnungen im Museo Civico in Bassano del Grappa.⁴ Ein Brief vom 26. Mai 1790 von Canovas Freund und Förderer Girolamo Zulian ist in diesem Zusammenhang äußerst interessant. Zulian geht hier auf die

künstlerischen Zukunftspläne seines Freundes ein – unter anderem ist von einer Herkules Gruppe die Rede – und betont die Bedeutung eines breiten Themenspektrums, das gleichermaßen Arbeiten des *genere gentile* und des *genere forte* einschließt, für die „gloria“ des Künstlers:

Il terzo gruppo poi dell'Ercole sarà un opera, che sorprenderà più delle altre due, ma toccherà meno. Può essere però, che mi inganni; pure mi pare, che contribuisca assai alla gloria dell'Artista il mostrarsi in lavori di carattere tutto opposto.

Im selben Brief erfahren wir auch von Canovas Vorsatz, seine Werke unabhängig von einem Auftraggeber auszuarbeiten, um sie dann einem ausgewählten kunstliebenden Publikum anzubieten – „di far le opere per venderle poi a quelli alli quali piacessero“ – eine Freiheit, kommentiert Zulian, die sich ein Künstler von Weltruhm wie Canova zurecht leisten könne.⁵

Tatsächlich scheint die Komposition der *Herkules und Lichas-Gruppe* schon weitgehend ausgereift gewesen zu sein, als im April 1795, dank der Vermittlung durch Antonio D'Este, mit Onorato Gaetani dell'Aquila di Aragona, Majordomus am neapolitanischen Königshof ein Auftraggeber auf den Plan trat, der bereit war das Projekt zu realisieren.⁶ So datiert eine erste Vorstudie, die der Gruppe

konkret zugeordnet werden kann, bereits vom September 1794 – also mehrere Monate bevor der Vertrag mit Gaetani am 19. Mai 1795 unterzeichnet wurde.⁷ Möglicherweise war der Entwurf sogar schon in Wachs modelliert, bevor ein Auftraggeber gefunden war, denn Fausto Tadini beschreibt im Jahr 1795 ein Modell der Gruppe im Atelier des Künstlers, ohne einen Auftraggeber zu erwähnen.⁸ Es handelt sich wahrscheinlich um dasselbe Modell, das die Marchesa Margherita Boccapaduli während ihres Aufenthalts in Neapel im Herbst 1795 bewunderte:

[...] un di lui [Canova] modelletto in cera esprimenti Ercole già nelle furie per la camiscia avvelenata che ha in dosso, il quale afferrando con la destra un piede di Lica e con la sinistra sostenendolo nella cintola è al momento di gettarlo in aria. Lica tenta per salvarsi di abbracciare un'ara; e stesa in terra si vede la pelle del leone

– und in Einklang mit Zulians eingangs zitiertem Brief verleiht die Marchesa ihrem Erstaunen über die neuartige Komposition Ausdruck – „Questo eroico soggetto mi sorprese, e rimasi incerta se fosse più grande il pensiero che la esecuzione“.⁹ Das Wachsmodell dieses ersten Entwurfs der *Herkules und Lichas-Gruppe* ist nicht erhalten, die Komposition ist jedoch dank einiger Bronzeabgüsse bekannt, die in Paris in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts nach einem Modell gegossen wurden, das Canova seinem Freund Quatremère de Quincy geschickt hatte.¹⁰ Eine frühe Phase der Ausarbeitung dokumentiert auch Angelika Kauffmanns *Canova-Portrait* (Padua, Privatsammlung).¹¹ Den Modellierspatel in der Rechten, posiert der Künstler am Modelliertisch mit dem offenbar noch frischen Tonmodell der *Herkules und Lichas-Gruppe*, das sich von den bekannten Bronzerepliken des Pariser Wachsmodells vor allem durch die gelangten Proportionen der Figuren, Herkules' Nacktheit und wahrscheinlich auch in den Maßen unterschied.¹²

All diesen Vorstudien, seien es Zeichnungen, seien es die indirekt überlieferten Modelle, ist deutlich „das unmittelbare Studium nach Studiomodellen“ anzusehen, denn die Auseinandersetzung mit dem *Herkules Farnese* (Museo archeologico nazionale di Napoli) sollte erst in der endgültigen Fassung der Gruppe zum Tragen kommen.¹³

Canovas Selbstverständnis eines autonom, unabhängig von Vorstellungen und Wünschen eines Auftraggebers arbeitenden Künstlers kennzeichnet das von Anfang an gespannte Verhältnis zu Gaetani und führte später auch zu heftigen Missstimmungen mit Giovanni Torlonia, als dieser den Auftrag übernahm. So verweigerte er Gaetani eine Zeichnung, die dieser erbeten hatte „soltanto per vedere se a quel luogo le possa convenire l'opera“ und bot stattdessen an, die Gruppe ohne Auftrag auszuführen, Gaetani aber ein Vorkaufsrecht dafür einzuräumen.¹⁴

Im Juli reiste Canova nach Venedig, wo er die Aufstellung des Epitaphs für Angelo Emo betreute; in seinem Gepäck das Wachsmodell der *Herkules und Lichas-Gruppe*, für das er in der Lagunenstadt großen Beifall erntete. Am 19. Oktober 1795, dem Tag nach seiner Rückkehr aus Venedig, kehrte er auch zu dem Projekt der *Herkules und Lichas-Gruppe* zurück und skizzierte in der bereits erwähnten Zeichnung D.1 107.676 den endgültigen Aufbau der Gruppe, mit Änderungen, die im Wesentlichen die Positionierung des jungen Lichas betreffen. Noch im selben Monat Oktober begann er die Arbeit am originalgroßen Modell, jetzt in den Maßen des *Herkules Farnese*, das er im März 1796 vollenden sollte.¹⁵

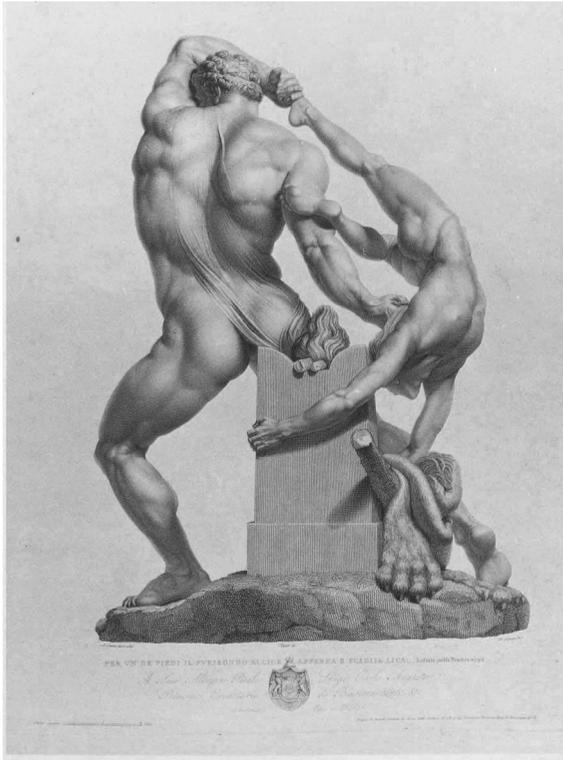


Abb. 3: Antonio Canova, *Herkules schleudert Lichas ins Meer*, Kupferstich, 1811/12. P. Fontana inc., G. Tognoli dis.

Zeitlers Intuition, in der Zeichnung kündigte sich eine Projektänderung an, war also berechtigt, auch wenn es nicht jene „große Änderung“ war, die er vermutet hatte. Vielmehr handelte es sich um Korrekturen, die sich jedoch entscheidend auf die dramatische Spannung der Gesamtkomposition auswirken sollten.

Als die wichtigsten Vorbilder für die Komposition der *Herkules und Lichas-Gruppe* gelten die antike Statue des *Commodus* der Sammlung Farnese (Museo Archeologico Nazionale di Napoli) und John Flaxmans Marmorgruppe mit der *Raserei des Athamas* (Ickworth, Suffolk), die beinahe zeitgleich mit der *Herkules und Lichas-Gruppe* entstand und, wie Hugh Honour gezeigt hat, wohl auf einer Idee Canovas basiert.¹⁶

Ein wenig beachtetes, für die Komposition der Gruppe jedoch zentrales Motiv ist Herkules' Griff in Lichas' Haare. In dieser spektakulären Geste, die Canova – unter umgekehrten Vorzeichen – in dem verzweifelten Griff des jungen Herolds in die Mähne des Löwenfells noch einmal wieder-

holt, kulminieren die Änderungen, die er am Tag nach seiner Rückkehr in der Zeichnung D.1 107.676 aus Bassano flüchtig skizziert und die beinahe wörtlich die zentral positionierte Rückenfigur in Michelangelos *Kentaurenschlacht* (Florenz, Casa Buonarroti) zitieren, welche energisch nach hinten ausgreift, um den Haarschopf ihres sich verzweifelt wehrenden Opfers zu packen. Die Anleihe erscheint umso einleuchtender, als das Relief laut Vasari und Borghini Herkules' Kampf mit den Kentauren darstellte.¹⁷ Seit jeher befand sich das Relief in der Florentiner Casa Buonarroti, die für interessierte Reisende und Künstler jederzeit geöffnet wurde.¹⁸ Während Canovas erstem, ausführlich dokumentierten Florenzaufenthalt im Jahr 1779, stand die Casa Buonarroti nicht auf dem Programm, doch bot sich ihm noch mehrfach Gelegenheit zu einem Besuch in Michelangelos Florentiner Residenz – vielleicht sogar im Oktober 1795, als er von Venedig nach Rom zurückkehrte, wo er dann, unter dem Eindruck der dynamischen Komposition des jungen Michelangelo, sein eigenes Projekt noch einmal überarbeitet hätte.¹⁹ Dagegen kann man einwenden, dass der bereits mehrfach zitierte, in den Jahren 1804/05 verfasste „Abbozzo di Biografia“ mit Sophokles' *Trachinerinnen*, Senecas *Herkules furens* (*Ercole sul monte Eta*) und den *Metamorphosen* Ovids, drei literarische Quellen für Canovas kolossale Marmorgruppe anführt, aus denen der Künstler die zentralen Motive der Komposition ableiten konnte: Herkules' Griff nach Lichas' Fuß, Lichas' verzweifelter Versuch sich am Opferaltar festzuhalten und Herkules' Griff nach Lichas' Haaren.²⁰ Die Häufung der literarischen Quellen vermittelt jedoch den Eindruck einer Erklärung *ex post* für Canovas aufsehenerregende Komposition.²¹

Als Leopoldo Cicognara Jahre später, im Januar 1815, seinen Künstlerfreund um die kritische Lektüre des Michelangelo-Kapitels seiner Skulpturengeschichte bat, äußerte sich dieser mit keinem Wort zur *Kentaurenschlacht*, kritisierte Cicognara aber scharf, der den *Trunkenen Bacchus* (Florenz, Museo Nazionale del Bargello) als ein Werk von „greca eccellenza“ rühmte.²² Cicognara widmet der *Kentaurenschlacht* in der *Storia* einen ausführlichen Abschnitt, in dem er einerseits betonte, dass die Arbeit durch den Eifer und das Talent des ungestümen, jungen Künstlers gekennzeichnet sei, gleichzeitig aber „una certa dolcezza di esecuzione una sobrietà nei contorni convessi“ zeige. Besonderes Lob hatte er für die beiden zentralen Figuren: „quella figura in ischiena che trae un altro per i capelli, e quella più addietro di faccia che vibra un colpo di clava“.²³ In der *Storia* wurde das Relief zum allerersten Mal reproduziert, worauf Cicognara stolz hinweist. Der Stecher war Giuseppe Terrazzone, der Zeichner Domenico Udine; beide waren Cicognaras treue Mitarbeiter in dem Mammutunternehmen der Skulpturengeschichte. Udines Aufgabe, das Relief in einer einfachen Linienzeichnung wiederzugeben, war nicht einfach und so versuchte er ein wenig



Abb. 4: Michelangelo Buonarroti, *Kentaurenschlacht*, in: L. Cicognara, *Storia della scultura...*, Prato 1823, Tav. LIX.

Ordnung in das unübersichtliche Körpergewirr zu bringen indem er einen gleichförmigen Bildgrund schraffierte und auf diese Weise einzelne Figuren und Figurengruppen herausarbeitete – unter anderen die zentral positionierte Rückenfigur, die in dem kleinen Linienstich in der *Storia* deutlich ihre Nähe zu Canovas Herkules zu erkennen gibt (Abb. 3 und 4).

Anmerkungen

¹ Roettgen 2001; Auf der Heyde 2006.

² Zum Auftrag und zur Aufstellung der Gruppe siehe Steindl 1993, S. 82–119; Fardella 2002, S. 65–88; Pupillo 2012.

³ Leone 2012, S. 270–276; Zeitler 1954, S. 117, Anm. 4; Pavanello 2019, S. 343, Nr. 140.

⁴ Steindl 1993, S. 85.

⁵ Museo Civico Bassano del Grappa, Manoscritti Canoviani I-2-63, 69; Pavanello 1992, S. 242; Myssok 2007a, S. 92 und 186–189.

⁶ D'Este 1999, S. 91–95.

⁷ Museo Civico Bassano del Grappa, Album E. a. 56.970; Steindl 1993, S. 85; hier sind auch weitere Zeichnungen aufgeführt, die in Zusammenhang mit der *Herkules und Lichas-Gruppe* stehen.

⁸ Tadini 1796, S. 60–61; anders der 1804–1805 unter Canovas Regie verfasste „Abbozzo di biografia“, in dem es heißt, der Künstler habe das kleine Modell explizit für Gaetani ausgearbeitet. Diese Version der Fakten ist aber durch die ausführliche Korrespondenz Canova-Gaetani widerlegt (Canova 1994, S. 307).

⁹ Bertrand/Pieretti 2019, S. 234; die Marchesa hielt sich vom 24. Oktober bis zum 23. Dezember 1795 in Neapel auf; Fardella 2002, S. 65–88.

¹⁰ Quatremère de Quincy 1834, S. 83. Zu den Bronzeabgüssen siehe: Fehl 1968/69, S. 3–25; Black 2000, S. 13–21; Fardella 2002, S. 76.

¹¹ Myssok 2007b, S. 375–383; Myssok 2020, auf S. 26 eine Abbildung des Portraits, das sich heute in Privatbesitz in Padua befindet; Johannes Myssok nimmt an, dass das Porträt nach Canovas Rückkehr aus dem Veneto, also nach dem 18. Oktober 1795 entstand; ich tendiere stattdessen zu einer Datierung in die erste Hälfte des Jahres 1795, da das dargestellte Modell nicht die Änderungen wiedergibt, die der Künstler im Oktober an seinem ursprünglichen Projekt vornimmt. Auf dieses Modell bezieht sich möglicherweise Pavanello 1976, S. 107.

¹² Während die Bronzerepliken des Wachsmodells eine Höhe von ca. 42 cm aufweisen, dürfte das Tonmodell in Kauffmanns *Canova-Portrait* ca. 55/60 cm gemessen haben; dazu auch Black 2000, S. 14.

¹³ Zum Charakter der Modelle siehe Myssok 2007a, S. 189; Myssok 2007b; ähnlich bereits Roettgen 2001, S. 86. Laut des „Abbozzo di Biografia“ traf Canova die Entscheidung, die Gruppe in der Größe des *Herkules Farnese* zu bilden nach seiner Rückkehr aus Venedig (Canova 1994, S. 309).

¹⁴ Der Brief Canovas vom Mai 1795 ist abgedruckt in Fardella 2002, S. 153, Nr. 24.

¹⁵ Steindl 1993, S. 86.

¹⁶ Zeitler 1954, S. 117–118, Anm. 4; die antike Marmorgruppe wurde auch als Athamas und Learchus oder Achilles und Troilus gedeutet; dazu auch Pavanello 2019, S. 316, Nr. 28; Honour 1959, S. 226. Weitere mehr oder weniger weit hergeholte formale oder motivische Vorbilder haben Roettgen (2001, S. 91–93) und Pavanello (2019, S. 343, Nr. 140) angeführt; ergänzen könnte man diese Aufzählung durch die Figur des stürzenden Phaeton, wie sie in antiken Sarkophagen überliefert ist, aus denen Canova Anregung für die formale Konzeption seines Lichas erhalten haben könnte (Bober/Rubinstein 2010, Nr. 27, S. 74–76, Abb. 27–27d).

¹⁷ Vasari 1981, VII, S. 143; Borghini 1730, S. 417. Eine detaillierte Beschreibung in Bocchi 1591, S. 167–168; zu den Deutungen des Sujets siehe Lisner 1980, S. 300–304; Dempsey 2021.

¹⁸ Einer der bekanntesten Besucher der Casa Bonarroti war Rubens, der auch die *Kentaurenschlacht* gezeichnet hat (Agosti/Farinella 1987, S. 25–27); Giuseppe Bossi hat die Casa Buonarroti im Jahr 1810 besucht (Mara 2013, S. 51–61); selbstverständlich zählten zu den Besuchern auch Leopoldo Cicognara und Giovanni Udine, der für die *Storia della scultura* die *Kentaurenschlacht* gezeichnet hat.

¹⁹ Canova 1994, S. 50–54.

²⁰ Myssok 2007a, S. 190–192 zitiert eine Beschreibung der *Herkules und Lichas-Gruppe*, die sich unter den Canova-Dokumenten in Bassano befindet und die drei Motive explizit aus den drei Texten ableitet (Manoscritti Canoviani 5773 fol. 1 r u. v).

²¹ Die Inschriften der beiden von Canova selbst in Auftrag gegebenen Stiche der *Herkules und Lichas-Gruppe* (Stecher: Giovanni, Folo, Zeichner: Giovanni Tognoli) von 1811/1812 nennen als einzige Quelle der Komposition Sophokles' *Trachinerinnen*. (Pezzini Bernini/Fiorani 1994, S. 143–146).

²² Cicognara 2007, V, S. 125–126; hier merkt er auch nicht ohne Stolz an: „Noi non abbiamo cognizione, che fosse stato ancor pubblicato questo prezioso e interessantissimo frammento, e ci siamo fatti una gloria d'essere i primi a far conoscere da quale aurora sorgere dovesse un così lucente meriggio.“ Leone 2007, S. 87.

²³ Cicognara 2007, V, S. 125–126; tatsächlich scheint Canova nicht nur aus der zentralen Rückenfigur des Reliefs Anregung bezogen zu haben, sondern auch aus der fast frontalansichtigen Figur mit der Keule, deren Pose der des *Creugas* (1795–1806; Vatikanstadt, Musei Vaticani) verwandt ist.

Literatur

Agosti/Farinella 1987 – *Michelangelo e l'arte classica*, hg. v. Giovanni Agosti / Vincenzo Farinella, Florenz 1987, Ausst.-Kat., Florenz, Casa Buonarroti, 1985.

Auf der Heyde 2006 – Alexander Auf der Heyde, Carl Ludwig Fernow. Critico e storiografo canoviano (1802–1806), in: Carl Ludwig Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, hg. v. Alexander Auf der Heyde, Bd. 2, Bassano del Grappa 2006, S. VII–LXXXVI.

Bertrand/Pieretti 2019 – *Una marchesa in viaggio per l'Italia. Diario di Margherita Boccapaduli (1794–1795)*, hg. v. Gilles Bertrand / Marina Pieretti, Rom, 2019.

Black 2000 – Bernard Black, Canova's lost model for "Hercules and Lichas" preserved in bronze: the definitive French casts, the copies and the confusions, in: *Apollo*, 2000, Nr. 463, S. 13–21.

Bober/Rubinstein 2010 – Phyllis Pray Bober / Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources* 2. Ed., London u. a. 2010.

Bocchi 1591 – Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempii, di palazzi i più notabili artifizii, & più preziosi si contengono*, Florenz 1591.

Borghini 1730 – Raffaello Borghini, *Il riposo*, Florenz, 1730.

Canova 1994 – Antonio Canova, *Scritti*, hg. v. Hugh Honour / Paolo Mariuz, Bd. 1, Rom 1994, hier S. 16–194 (Quaderni di viaggio) und S. 275–233 (Abbozzo di Biografia 1804–1805).

Cicognara 1823 – Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 7 Bde., Prato 1823–1824.

Cicognara 2007 – Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, hg. v. Francesco Leone / Barbara Steindl / Gianni Venturi, 7 Bde. Bassano del Grappa 2007.

Dempsey 2021 – Charles Dempsey, Angelo Poliziano and Michelangelo's *Battle of the Centaurs*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2020, Bd. 62. Heft 2/3, S. 158–179.

D'Este 1999 – Antonio D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, hg. v. Paolo Mariuz, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 1999.

Fardella 2002 – Paola Fardella, *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato*, Neapel 2002.

Fehl 1968/69 – Philipp Fehl, Canova's Hercules and Lichas; notes regarding a small bronze in the North Carolina Museum of Art, in: *North Carolina Museum of Art Bulletin*, 1968/69, Bd. 8, 3–25.

Honour 1959 – Hugh Honour, Antonio Canova and the anglo-romans, in: *The Connoisseur*, 1959, Bd. 144, Heft 578, S. 241–245; Heft 582, S. 225–231.

Leone 2007 – Francesco Leone, Canova attraverso la *Storia della scultura* di Cicognara: *Egli avrà avuto il proprio storico contemporaneo*, in: Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Bd. 1, Bassano del Grappa 2007, S. 63–110.

Leone 2012 – Francesco Leone in: *Canova, il segno della gloria: disegni, dipinti e sculture*, hg. v. Giuliana Ericani / Francesco Leone, Rom 2012, Nr. III. 16, S. 270–176, Ausst.-Kat., Rom, Museo di Roma, Palazzo Braschi, 2012–2013.

Lisner 1980 – Margrit Lisner, Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht mit Notizen zu Bertoldo di Giovanni, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1980, Bd. 24. Heft 3, S. 299–344.

Mara 2013 – Mara, Silvio, Per Giuseppe Bossi conoscitore: memorie dai soggiorni a Roma del 1810, in: *Arte lombarda*, 2013, N.S. Nr. 168/169, S. 51–61.

Myssok 2007a – Johannes Myssok, *Antonio Canova: die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Petersberg 2007.

Myssok 2007b – Johannes Myssok, Am Ende der Tradition? Bemerkungen zu Antonio Canovas plastischen Modellen, in: *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, hg. v. Johannes Myssok / Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 375–383.

Myssok 2020 – Johannes Myssok, Angelika Kauffmann und Antonio Canova: eine Künstlerfreundschaft in Rom, in: *Verrückt nach Angelika Kauffmann*, hg. v. Bettina Baumgärtel, München 2020, S. 24–29, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstpalast, 2020.

Pavanello 1976 – Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.

Pavanello 1992 – *Antonio Canova*, hg. v. Giuseppe Pavanello / Giandomenico Romanelli, Venedig 1992, Ausst.-Kat., Venedig, Museo Correr, 1992.

Pavanello 2019 – *Canova e l'antico*, hg. v. Giuseppe Pavanello, Milano 2019, Ausst.-Kat., Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 2019.

Pezzini Bernini/Fiorani 1994 – *Canova e l'incisione*, hg. v. Grazia Pezzini Bernini / Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993, Ausst.-Kat. Rom, Calcografia Nazionale, 1993–1994/Bassano, Museo Civico, Biblioteca e Archivio, 1994.

Pupillo 2012 – Marco Pupillo, Il miglior lume: appunti sulla sistemazione dell' „Ercole e Lica“ di Antonio Canova a palazzo Torlonia, in: *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 2012, N.S. Bd. 26, S. 113–132.

Quatremère de Quincy 1834 – Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris 1834.

Roettgen 2001 – Steffi Roettgen, Und so gross die Figur ist, so ist sie doch ohne Grösse: Canovas Carattere forte im Spiegel der Kritik seiner Zeit, in: *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Andrea M. Kluxen, Nürnberg 2001, S. 73–109.

Steindl 1993 – Barbara Steindl, *Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts: die Familie Torlonia*, Hildesheim u. a., 1993.

Tadini 1796 – Faustino Tadini, *Le sculture e le pitture di Antonio Canova, pubblicate fino a quest'anno 1795*, Venedig 1796.

Vasari 1981 – Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari: con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 Bde., Florenz 1981.

Zeitler 1954 – Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia: Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm 1954.

Bildnachweise

Abb. 1: in: Pezzini Bernini/Fiorani 1994, S. 144. · Abb. 2: © Bassano del Grappa, Museo Civico, D1 107.676 · Abb. 3: in: Pezzini Bernini/Fiorani 1994, S. 145. · Abb. 4: in: Cicognara 1823, Tav. LIX.