

# A star reborn: Giulio Cesare Procaccini

Hugh Brigstocke und Odette d'Albo  
**Giulio Cesare Procaccini.**

**Life and Work.** Turin, Allemandi 2020.  
504 S., zahlr. Farb- und s/w Abb.  
ISBN 978-8-8422-2452-5. € 200,00

**A**ls „prodigioso mostro di pittura, & nelle bellezze, & nelle deformita riguardevole“ beschrieb 1636 der Literat Giovanni Pasta ein Gemäldeexperiment, das in ganz Mailand immenses Aufsehen erregte (Pasta 1636, 32; Sohm 2015). Der Kunstsammler Scipione Toso hatte das führende Künstlertrio der Mailänder Kunstszene zu einem gemeinsamen „quadro delle tre mani“ (Kat. 112) herausgefordert. Heraus kam die morbide Darstellung der Exekution der frühchristlichen Märtyrerinnen Rufina und Secunda mit spektakulären Chiaroscuro-Effekten und einer Überfülle an Figuren, die sowohl stilistisch als auch

räumlich auf der Bildfläche um Platz konkurrieren (Abb. 1). Der Beitrag von Giulio Cesare Procaccini (1574–1625), dessen stilistisches Distinktionsmerkmal Pasta in seiner Schrift als „vivificate tenerezze“ bezeichnet, ist auf den ersten Blick identifizierbar. Von seiner Hand stammen die tief dekolletierte hl. Rufina, die ergeben ihren weißen Hals dem Henker präsentiert, sowie der knabenhafte Engel, der ihr unterstützend zur Seite steht. Procaccini war der einzige der drei beteiligten Künstler, der internationalen Ruhm erlangte, während die beiden anderen, Giovan Battista Crespi, gen. il Cerano, und Pier Francesco Mazzucchelli, gen. il Morazzone, primär dem lokalen Mailänder Publikum ein Begriff blieben (76). Nichtsdestotrotz geriet auch Procaccini schließlich in Verges-

**Abb. 1** Giulio Cesare Procaccini, Pier Francesco Mazzucchelli (gen. il Morazzone), Giovan Battista Crespi (gen. il Cerano), Martirium der hl. Rufina und Secunda (Quadro delle tre mani), 1618–20. Öl/Lw., 192 x 192 cm. Mailand, Pinacoteca di Brera (<https://pinacoteca-brera.org/en/collezione-online/opere/il-martirio-delle-sante-rufina-e-seconda-quadro-delle-tre-mani/>)





Abb. 2 G. C. und Carlo Antonio Procaccini, *Venus und Cupido*, nach 1620. Öl/Lw., 135,3 x 101,3 cm. Privatsammlung (Kat., S. 156)

senheit. Erst anlässlich der Ausstellung „Mostra della pittura italiana“ (1922) im Florentiner Palazzo Pitti wurde er von der Forschung „wiederentdeckt“, stand jedoch für seinen eklektischen und für das frühe 17. Jahrhundert scheinbar so zeitgemäßem „spätmanieristischen“ Stil zunächst in der Kritik.

### **DIE „ALTERNATIVA PARMENSE“**

Bereits der erste stilkritische Kommentar zu Procaccini aus der Feder des lombardischen Gelehrten Girolamo Borsieri klassifizierte den Künstler 1619 als Nachfolger von Parmigianino und Correggio. Diese Einordnung in die emilianische Traditi-

on haftet ihm seitdem als vorrangiges Etikett an. Der gebürtige Bologneser, der 1587 mit seiner Familie nach Mailand übersiedelte, wurde als „alternativa parmense“ auf dem Mailänder Kunstmarkt gehandelt und nutzte diese Stilentscheidung strategisch, um sich von seinen Konkurrenten Cerano und Morazzone abzuheben (90). Procaccinis correggeskes weibliches Schönheitsideal, das im Umkreis von Pirro I. Visconti Borromeo, seinem ersten Auftraggeber und Förderer in Mailand, gut ankam, wurde bis ins 19. Jahrhundert von lokalen Künstlern wie Giuseppe Bossi rezi-

piert. Die Erwähnung Procaccinis in Cesare Malvasias *Felsina Pittrice* (1678) führte dazu, dass seine Gemälde auch nördlich der Alpen bis ins frühe 19. Jahrhundert äußerst begehrt waren. Insgesamt ist Procaccini ein Künstler, der aufgrund seiner virtuoson Maltechnik und seiner erstaunlichen Produktivität sowie seiner eklektischen, anpassungsfähigen Stilmodi äußerst vielseitig ist. Da sich jedoch nach wie vor ein Großteil seiner Bilder in Privatbesitz befindet und nur vereinzelte Gemälde an die Öffentlichkeit gelangen, ließ ein Werkkatalog lange auf sich warten. Nun ist mit dem umfassenden und im Wortsinn gewichtigen Werkverzeichnis von Hugh Brigstocke und Odette

d'Albo endlich eine immense Forschungslücke geschlossen, wobei die Autoren bis kurz vor dem Erscheinen noch weitere neue Werke entdeckten, die jedoch ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr in den Katalog aufgenommen werden konnten. Die Publikation entstand in Kooperation mit der Galerie Robilant+Voena, was bei einem Künstler wie Procaccini, der auf dem Kunstmarkt nach wie vor präsent ist, naheliegt, auch wenn das Porträt der Genueser Schauspielerin Flaminia als Venus, das von der Galerie angeboten wird, es vermutlich nur aus diesem Grund auf den Umschlag des Buches geschafft hat. Das Bild ist nämlich weder im Katalogteil besprochen, noch zählt es zu den Hauptwerken des Künstlers.

Die Erfassung des Œuvres ist mit Blick auf die 36 Seiten lange Liste verlorener oder nicht-identifizierter Werke, die die Autoren zusammengetragen haben, offenbar noch lange nicht abgeschlossen, und das lang vermisste Werkverzeichnis wird vermutlich allein deswegen eine Momentaufnahme bleiben. Neben einem vergleichsweise schmalen Werkkatalog von Marco Rosci aus

dem Jahr 1993, dem bis dato einzigen Procaccini-Œvrekatalog, steht der Band von Brigstocke und d'Albo am Ende einer Reihe von italienischen und englischsprachigen Publikationen, die – meist in Aufsatzform – einzelne Werke oder Werkgruppen thematisieren, ohne jedoch den Künstler und dessen Produktion als Ganzes im Blick zu haben. Viele Hypothesen, Datierungen und Deutungen sind



**Abb. 3 G. C. Procaccini, Der hl. Sebastian mit Engeln, um 1623. Öl/Lw., 178 x 122,5 cm, Privatsammlung (Kat., S. 157)**



Abb. 4 G. C. Procaccini, Selbstporträt, um 1602/03. Öl/Lw., 42,5 x 27cm. Mailand, Koelliker Collection [Kat., S. 12]

mit dem Erscheinen dieser Publikation nun überholt, und es kann eine neue Ära in der Procaccini-Forschung beginnen, denn nun ist eine solide Grundlage für die weitere Bearbeitung dieses zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Stars der Mailänder Kunstszene im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts gelegt.

### RASANTER AUFSTIEG

Untersucht wurde zunächst primär die besser zugängliche Werkgruppe von Procaccinis religiösen Historien- und Altarbildern sowie sein zeichnerisches Œuvre. Erst nach und nach gelangten aus Privatsammlungen vereinzelt weitere Werke an die Öffentlichkeit und auf den Kunstmarkt, darunter nicht zuletzt auch eine Reihe erotischer Sammlerbilder (51f.). Kannte man Procaccini bis dato vor allem als Autor religiöser Historien, mag dies erstaunen. Denkt man jedoch an Gemälde wie seine „Venus und Cupido“ (1620–25, Privatsammlung, Kat. 161; *Abb. 2*), das er provokant in der Achselhöhle der nackten Göttin mit „Giulio Cesare Procaccini faceva con amore“ signiert hat, oder an

männliche Aktfiguren wie seinen „hl. Sebastian“ (um 1623, Privatsammlung, Kat. 173; *Abb. 3*), korrigiert sich das Bild des Künstlers unweigerlich, dessen Karriere ja 1588/89 als Bildhauer mit zwei Aktfiguren für das Nymphaeum seines ersten Auftraggebers Pirro Visconti begonnen hatte (13). Die Vorliebe des Künstlers für erotische Frauen- und Jünglingsfiguren tritt darüber hinaus auch in vielen seiner religiösen Auftragswerke deutlich zu Tage.

In einer Zeit, in der die lombardische, spanisch regierte Metropole Mailand als viertgrößte Stadt Europas nicht nur ein wichtiger politischer Akteur, sondern auch ein strategischer Ort für die posttridentinische Reformierung der katholischen Kirche war, setzte Procaccini mit dieser Tendenz zu einer mehr oder weniger ausgeprägten Laszivität zwar nicht gerade ordnungsgemäß die formulierten Anliegen des Trienter Konzils und der künstlerischen Reformbestrebungen der Borromeo-Bi-



Abb. 5 G. C. Procaccini, Selbstporträt, vor 1621. Öl/Lw., 70 x 55 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. A725 [Kat., S. 147]

schöfe um, traf jedoch den Geschmack der Sammler und war auch im kirchlichen Umfeld als Vertreter „moderner Malerei“ für prestigeträchtige Altarprojekte gefragt – spätestens seit er 1610 am großen Bilderzyklus anlässlich der Heiligsprechung des 1584 verstorbenen Reformbischofs Carlo Borromeo mitwirken durfte, was seiner Karriere den nötigen An Schub gab und ihn unter die best-bezahlten Maler der Stadt beförderte (78). Während der durch die zahlreichen Kirchenneubauten und -renovierungen ausgesprochen guten Auftragslage vor der ersten Pestwelle des 17. Jahrhunderts, als Mailand unter spanischer Herrschaft und dem Episkopat Federico Borromeos wirtschaftlich und kulturell florierte, wusste sich Procaccini strategisch zu positionieren und versorgte Auftraggeber weit über die Landesgrenzen hinaus mit seinen Gemälden. Bis zum Ende seines Lebens blieb er auch noch in eingeschränktem Maße als Bildhauer aktiv – seiner ersten Profession, die er jedoch rasch und mit wenigen Ausnahmen zugunsten der Malerei aufgegeben hatte. Diesen Gattungswchsel hatte er eigens durch ein Selbstporträt mit Palette und Pinsel (ca. 1602/03, Kat. 10, Abb. 4) hervorgehoben. Innerhalb einer Dekade entwickelte er sich vom unbekanntem jungen Bildhauer, der in den 1590er Jahren nicht einmal seinen eigenen Namen schreiben konnte, zu einem Virtuosen, der mit jedem Maler in Mailand mithielt (29).

Gemeinsam mit den Malerkollegen Cerano und Morazzone etablierte Procaccini einen wiedererkennbaren lombardischen Stil. Zwar gelang keinem der drei Künstler ein mit ihrem Landsmann Caravaggio vergleichbarer künstlerischer Durchbruch, jedoch markieren sie stilistisch ein deutliches Gegengewicht zu den übrigen italienischen Kunstzentren der Zeit. Auch wenn beispielsweise römische Künstler den lombardischen Barockstil als affektiert („figure stravaganti“) und unnatürlich („contorni più del naturale“) scharf kritisierten, war diese Art der Malerei bei nord- und mittelitalienischen Sammlern und Auftraggebern äußerst beliebt (91). Vom gefeierten Mailänder Künstlertrio wird sogar berichtet, sie hätten sich wie Aristokraten geriert, was von einem ent-

sprechenden gesellschaftlichen Renommee zeugt. „Giulio Cesare Procaccini, il Cerano, Daniele e il Morazzone [...] si danno fortemente la mano con quell'aria di famiglia e di nobile famiglia, che si diffonde e s'imprime superbamente in tutto il lignaggio“, schrieb Roberto Longhi 1917 in seiner Rezension von Giorgio Nicodemi *Daniele Crespi*. Der ambitionierte Procaccini beispielsweise heiratete im Jahr 1600 die Aristokratentochter Isabella Visconti und war bald so wohlhabend, angesehen und gefragt, dass er beinahe jeden Preis für seine Gemälde verlangen und seine Aufträge strategisch auswählen konnte. Zu seinen Auftraggebern zählten unter anderem der spanische Gouverneur Pedro de Toledo Orsorio, der Genueser Patrizier Gian Carlo Doria sowie die Höfe von Mantua, Turin und Florenz. Cosimo II de' Medici schenkte ihm als Dank für ein Auftragswerk eine goldene Kette mit Porträtmedaille, die Procaccini in Ehren hielt und sich mit diesem Accessoire selbstbewusst auf diversen Selbstporträts in Szene setzte (Kat. 141; Abb. 5).

### DAS MONOPOL DER STILKRITIK

Den ersten kunsthistorischen Kommentar des 20. Jahrhunderts zu Procaccini publizierte Giorgio Nicodemi in seiner Monographie zu Daniele Crespi, gefolgt von Roberto Longhi. Die Publikationen der folgenden Jahre versuchten sich an der Rekonstruktion der Chronologie der Werke und der Aufindung biographischer Quellen, allerdings wurde Procaccinis Malerei zugleich scharf kritisiert und als unzeitgemäß eingestuft. Forschungsbeiträge zu Procaccini erschienen seit Anfang des 20. Jahrhunderts meist im Zusammenhang mit größeren Ausstellungen. Meilensteine waren die „Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento“ (Turin 1955) sowie „Il seicento lombardo“ (Mailand 1973), die auch im englischsprachigen Raum rezensiert wurde, darunter unter anderem von Hugh Brigstocke, der seitdem zu den tonangebenden Procaccini-Forschern zählt und mit dem hier besprochenen Werkkatalog gewissermaßen sein Lebenswerk vorlegt. Es folgten einige weitere Ausstellungen, zuletzt „L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri“ (Mailand 2019).

Die Tätigkeit Procaccinis als Bildhauer und Zeichner ist mit den Beiträgen von Giacomo Berra (1991) und Nancy Ward Neilson (2003) gut erforscht. Marco Rosci (1993) lieferte mit seiner Monographie zu den wichtigsten bis dahin bekannten Gemälden ebenfalls eine solide, wenn auch vergleichsweise schmale Grundlage. Abgesehen von einigen weiteren Ausstellungen sowie den Beiträgen von Odette d'Albo und Angelo Lo Conte, die zur jüngeren Generation der Procaccini-Forscher zählen, hatte sich in den letzten zwei Jahrzehnten relativ wenig in der Literatur getan. Ein umfassender Werkkatalog erwies sich zunehmend als Desiderat.

### DER VERSPÄTETE MANIERIST

Bis dato kreiste fast die gesamte Procaccini-Literatur um Fragen von Zuschreibung, Datierung und Auftraggeberschaft. Zum Teil wurde auch eine Einordnung in die Borromeische Kunstpolitik vorgenommen, jedoch blieb aufgrund der fehlenden Aufarbeitung des Gesamtwerks bislang jeder Versuch von Analyse aus. Eines der wenigen Deutungsangebote und daher auch einer der interessantesten bisherigen Beiträge, in dem der Autor eine Einordnung des Künstlers in die soziokulturellen und spiritualitätsgeschichtlichen Umbrüche der Zeit vornimmt, stammt von Jonathan Bober (1985). Er verortet Procaccini unter den Hauptakteuren der Kunst im Umkreis der religiösen Reformen im Erzbistum Mailand. Ähnlich thesenstark ist lediglich der Aufsatz von Philip Sohm, der anhand des „quadro delle tre mani“ das künstlerische Selbstverständnis der drei lombardischen Barockstars und ihre zeitgenössische Rezeption durch die Kunsttheorie diskutiert (Sohm 2015).

Die Etikettierung Procaccinis als Spätmanierist ist das Ergebnis einer rein formalästhetischen Herangehensweise, wie sie auch Hugh Brigstocke im Werkkatalog weiterhin verfolgt. Bereits Longhi hatte Procaccinis Werke 1926 in einem Aufsatz über Gioacchino Assereto für die Zeitschrift *Dedalo* als „Capricci spirituali a punta di penna e di pennello“ charakterisiert und dessen Stil als „il più spirituale manierismo che abbia avuto l'Italia in quei tempi dopo il Rosso e il Parmigianino e il Primatic-

cio“ beschrieben (Longhi 1926). In Anlehnung an diese Deutungstradition spricht auch Brigstocke in seinem einleitenden Essay von einer rein ästhetisch motivierten Durchdekliniation schöner Körper, die für Procaccini offenbar wichtiger gewesen sei als Bildnarration und inhaltliche Anliegen (51f.). Vor allem die ältere Forschung ist sich zum Großteil einig in der Bewertung Procaccinis als Künstler, der die Malerei nicht durch Innovationen „vorangebracht“ hat, sondern sich damit begnügte, äußerst erfolgreich den Kunstgeschmack aristokratischer Mailänder Sammler zu bedienen, darüber hinaus aber keinerlei Bestreben zeigte, sich künstlerisch beispielsweise gegenüber den Carracci oder den Caravaggisten zu positionieren. Möglicherweise führt der bessere Überblick über die künstlerische Produktion Procaccinis, der nun vorliegt, zu einer Neubewertung des Künstlers. Wie strategisch er sich stilistisch nicht nur von seinem Bruder Camillo, sondern auch von seinen Kollegen Cerano und Morazzone absetzte und sich dank des gut vernetzten und organisierten Familienunternehmens, das die Procaccini über Jahre hinweg aufgebaut hatten, in der italienischen Kunstlandschaft einen Namen machen konnte, thematisiert Angelo Lo Conte in seiner Dissertation (2016) und in seinem im Druck befindlichen Buch *The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan*.

### SOLIDE GRUNDLAGENFORSCHUNG

Der Catalogue raisonné umfasst 197 Katalognummern sowie sechs Nummern zu Kopien nach verlorenen Originalen und 29 „rejected attributions“. Die wichtigsten Werke sind in qualitativ hochwertigen Farbabbildungen abgedruckt, gefolgt von Schwarz-Weiß-Abbildungen sämtlicher Katalognummern. Dem Katalog vorangestellt sind vier einführende Essays zu Biographie und Chronologie, Arbeitsmethoden und Technik, Auftraggebern und Fortuna critica. Beide Autoren haben jeweils zwei einleitende Aufsätze beige-steuert. Zwar hätte sich der Aufsatz zu Leben und Werk gut mit den Informationen zu Sammlern und Auftraggebern verbinden lassen, doch arbeiten Brigstocke und d'Albo dafür methodisch zu verschieden. Wäh-

rend Brigstocke vor allem stilkritisch vorgeht, konzentriert sich d'Albo auf Provenienzfragen und Netzwerkforschung. An den Werkkatalog angehängt ist ein umfangreicher Fundus an Quellmaterial, in dem sämtliche zeitgenössischen Erwähnungen Procaccinis zu einer „Chronologie“ vom Taufregister über Verträge bis hin zum Testament zusammengeführt sind, sowie ein Index sämtlicher „Lost or Unidentified Works“.

In seinem Essay zu Leben und Werk bewegt sich Brigstocke entlang der dokumentierten Chronologie. Unterteilt ist sein Beitrag nach wichtigen Kontakten und Auftraggebern, zentralen Projekten und Stilphasen. Brigstocke beschreibt die stilistische Entwicklung des Künstlers und listet ansonsten vor allem mögliche Vorbilder für Procaccinis Bildinventionen auf. Zum Teil wären hierbei neben der oftmals durchaus gegebenen ästhetischen Evidenz stichhaltigere Belege für die historische Plausibilität in der Wahl seiner Vorlagen wünschenswert gewesen. Hilfreich sind die zahlreichen Vergleichsabbildungen, darunter auch einige Zeichnungen Procaccinis, die ansonsten im Katalog nicht weiter thematisiert werden. Ein eigenes Kapitel ist den erotischen Sujets für private Sammler gewidmet sowie einer besonderen Werkgruppe, den sogenannten „macchie“, bei denen es sich um autonome *bozzetti* handelt, die als Vorzeigeobjekte künstlerischer *sprezzatura* bei Sammlern hoch im Kurs standen. Das Bild von Procaccini, das beim Lesen von Brigstockes Ausführungen entsteht, ist das eines Virtuosen mit explosiver Kreativität und Schaffenskraft. Leider findet man durch die methodische Einseitigkeit jedoch kaum einen über die Formalästhetik hinausgehenden Verweis. Eine Thematisierung von Procaccinis intellektuellem Profil, seinem Selbstbild als Künstler und rezeptionsästhetischen Fragen wird der zukünftigen Forschung überlassen.

In seinem anschließenden Beitrag zu Maltechnik und Arbeitsmethoden liegt der Fokus auf der technischen Virtuosität in der Pinselführung, illustriert mit Nahaufnahmen von Gemäldedetails sowie Röntgen- und Infrarotaufnahmen. Auf dieser

Basis argumentiert Brigstocke, dass Procaccini fast nie die Hilfe von Assistenten in Anspruch genommen habe (73). Es wäre an dieser Stelle interessant, mehr über die Werkstatt-Organisation zu erfahren. Hier wäre die Berücksichtigung der Forschungen von Angelo Lo Conte zur Procaccini-Werkstatt, der den Erfolg ihres Familienunternehmens auf eine Kombination aus hohem Spezialisierungsgrad und präziser Unternehmensorganisation zurückführt, zur abschließenden Diskussion dieser Frage notwendig gewesen. Lo Conte bestätigt, dass Giulio Cesare Procaccini, anders als sein Bruder Camillo, strikte Kontrolle über seine autographen Werke behielt, um höchste Qualitätsstandards zu gewährleisten. Seine Assistenten fertigten wohl vor allem Varianten und Repliken für den Markt an (Lo Conte 2020a).

Odetta d'Albo ergänzt Brigstockes stilistischen Schwerpunkt in ihren Essays durch sorgfältige Studien zu Auftraggebern, Provenienzfragen und der Rezeption. Die Verortung des Künstlers innerhalb der sozialen Klientel schärft sein biographisches Profil. Ihr Aufsatz über Procaccinis Auftraggeber zeichnet seine Karrierestationen anhand sämtlicher Kontakte und Auftragswerke nach. Der profunden Quellenkenntnis der Autorin ist es zu verdanken, dass nun Informationslücken zur soziokulturellen Einordnung der Gemäldeaufträge geschlossen sind. Besonderes Augenmerk liegt neben Procaccinis Arbeit für seinen wichtigsten Auftraggeber, Gian Carlo Doria, auf den Auftragsarbeiten für Pedro de Toledo Orsorio, der von 1615–18 spanischer Gouverneur in Mailand war und sofort nach seinem Amtsantritt großzügig Aufträge verteilte, um Spitzenwerke der Mailänder Malerei für seine Sammlung zu akquirieren. Bei Giulio Cesare Procaccini gab er einen Vita-Christi-Zyklus in Auftrag und bei Camillo einen Zyklus mit Szenen aus dem Marienleben (81). Die Rekonstruktion des heute in alle Welt verstreuten Zyklus ist das Ergebnis von d'Albos vorangegangenen Publikationen (D'Albo 2014; Dies. 2014–15). Ihr zweiter Essay zur *Fortuna critica* besteht aus einer sorgfältigen Auflistung und Auswertung sämtlicher zeitgenössischer Quellen, angefangen mit einem Sonett des venezianischen Dichters Giovanni Soran-

zo aus dessen *Rime* (1606), in dem der Dichter die Kunstwerke Procaccinis als stumme Poesie eines singenden Malers („muto poeta è di pittor canoro“) lobt, und endet mit einer ausführlichen Darstellung des Forschungsstands.

Die Katalogtexte versammeln Informationen zu Auftragsvergabe, Provenienzzgeschichte, Ikonographie, Zuschreibung und Datierung, gefolgt von einer Bibliographie sowie Kommentaren zu Zustand und Restaurierungen. Darüber hinaus sind die Ausstellungshistorie und Kopien aufgelistet.

**D**ie nach dem unvollständigen Werkverzeichnis von Ricci dringend angezeigte Publikation erfüllt professionell alle Standards eines Catalogue raisonné und ist das Ergebnis jahrelanger Recherche. Der Werkkatalog ist durch seine breite Quellenbasis das neue Standardwerk für die weitere Beschäftigung mit dem Künstler. Die Rekonstruktion eines intellektuellen Profils und darauf aufbauend die hermeneutische Analyse seiner Werke können auf dieser Grundlage nun von der Forschung vorgenommen werden.

### ZITIERTE LITERATUR

**Borsieri 1619:** Girolamo Borsieri, *Il supplimento della nobilità di Milano*, Mailand 1619.

**Pasta 1636:** Giovanni Pasta, *Il quadro delle tre mani*, Mailand 1636.

**Longhi 1917:** Roberto Longhi, Recensione al „Daniele Crespi“ di Nicodemi, in: *L'arte* 1917, 61–63.

**Longhi 1926:** Roberto Longhi, *L'Assereto*, in: *Dedalo* VII, 1926, 355–377.

**Bober 1985:** Jonathan Bober, A „Flagellation of Christ“ by Giulio Cesare Procaccini. Program and Pictorial Style in Borromeo Milan, in: *Arte lombarda* 73/75, 1985, 55–80.

**Berra 1991:** Giacomo Berra, *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini*, Mailand 1991.

**Rosci 1993:** Marco Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino 1993.

**Neilson 2003:** Nancy Ward Neilson, *Giulio Cesare Procaccini disegnatore*, Busto Arsizio 2004.

**D'Albo 2014:** Odette d'Albo, *I governatori spagnoli a Milano e le arti*. Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini e le „Historie grandi della vitta di nostro Signore“, in: *Nuovi Studi* 20, 2014, 145–164.

**D'Albo 2014–15:** Odette d'Albo, Giulio Cesare Procaccini. Per un catalogo dei dipinti, PhD Diss. Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano 2014–15.

**Sohm 2015:** Philip L. Sohm, *Painting together*. „A terrestrial trinity“ of painters in the „Quadro delle tre mani“, in: *Artistic Practices and Cultural Transfer in Early Modern Italy*. Essays in Honour of Deborah Howard, hg. v. Nebahat Avcıoğlu/Allison Sherman, Farnham 2015, 131–147.

**Lo Conte 2016:** Angelo Lo Conte, *Anatomy of a Workshop*. The Procaccini Family in Milan, PhD Diss. The University of Melbourne 2016.

**Lo Conte 2020a:** Angelo Lo Conte, Carlo Antonio and the „bottega“ Procaccini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83/1, 2020, 7–32.

**Lo Conte 2020b:** Angelo Lo Conte, *The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan*, New York, Routledge 2020 (im Druck).

---

**THERESA WAGENER, M.A.**  
Doktorandin am Kunsthistorischen Institut  
der Ludwig-Maximilians-Universität, Zent-  
nerstr. 31, 80798 München,  
So.Wagener@campus.lmu.de