

Q

Qaṣr al-Ḥayr al-Gharbī

Due notevoli affreschi ornavano il pavimento dei corpi-scala di quest'edificio omayyade di Palmirene in Siria, costruito dal califfo Hishām verso il 730 d. C. Sono conservati al Museo di Damasco e attestano l'origine straniera dei temi della pittura omayyade e l'influsso delle tradizioni classiche e sasanidi sull'arte dell'Islam nascente.

Il primo affresco è ripartito in tre settori rettangolari inquadrati da una cornice floreale. Il primo rappresenta due musicisti, un *Suonatore di liuto*, che sembra sia una donna, e un *Suonatore di flauto*; il secondo un *Cavaliere che insegue una gazzella*; il terzo, mutilo, raffigurava probabilmente una *Cattura di animali selvaggi*. Quest'affresco, ispirato a modelli iraniani, ricorda la pittura sasanide; i costumi e l'equipaggiamento del cavaliere sono quelli dei Sasanidi, e il cavallo, dalla criniera rasa e dalla coda intrecciata, è simile alle raffigurazioni presenti nell'arte iraniana. I musicisti sono identici a quelli raffigurati sui piatti sasanidi d'argento. Il secondo affresco rappresenta la *Dea della Terra*, simboleggiata da un busto di donna entro un medaglione che occupa il centro di un campo rettangolare nel quale centauri e animali si trastullano tra le piante; un motivo decorativo di pampini circonda la scena. Mentre il primo affresco rievoca l'Iran, il secondo è nettamente di fattura greco-romana provinciale (Siria); il medaglione centrale con figura allegorica si trova spesso nei mosaici bizantini, i centauri fanno parte del repertorio classico e i pampini compaiono di frequente nell'ornamentazione romana tarda e siriana; soltanto il fregio perlato che circonda il medaglione è di origine sasanide. (so).

Qianlong

Periodo della storia cinese corrispondente al regno dell'imperatore Gao Zong (1736-96) della dinastia manciú dei Qing, nome che designa l'imperatore stesso.

Gao Zong s'interessò d'arte: poeta fecondo (il suo nome è legato a una raccolta di 34 000 poesie), fu calligrafo accurato e pittore mediocre, nello stile accademico e tradizionale, che applicava a paesaggi e pitture del genere «fiori e insetti» (Gu Gong; Londra, coll. Ling Suhua). La sua importanza nella storia dell'arte cinese è dovuta al suo impegno nell'ampliare le raccolte imperiali, nucleo del futuro Gu Gong, ammassando le opere precedentemente riunite da celebri collezionisti (come Xiang Yuangbian, An Yizhou o Liang Qingbiao), accrescendole di sigilli e di colophon. Il suo mecenatismo non fu tra i piú illuminati. Benché riportasse in vita l'Accademia, in essa entrarono ben pochi dei grandi artisti del suo tempo, che egli considerava troppo individualisti (e sarà d'altronde con questa denominazione che in seguito essi verranno classificati). Interessato al realismo occidentale, accordò la sua protezione al famoso Castiglione, ma si può sostenere che, dopo Kangxi, suo predecessore (regnante dal 1662 al 1723), egli sia stato direttamente responsabile della totale degenerazione della pittura di corte, già fortemente compromessa sotto i Ming. (ol).

Qi Baishi

(1863-1957). Figlio di poveri contadini dello Hounan, appassionato di pittura sin da giovanissimo, **Q** apprese i rudimenti dell'arte praticando la xilografia presso uno zio carpentiere, traendo i suoi motivi da un esemplare del *Giardino grande come un grano di senape* e soprattutto dall'acuta osservazione della natura. Autodidatta, subí l'influsso di Shi Tao e di Bata Shanren. Viaggiò attraverso la Cina per una decina d'anni, e, giunto alla sessantina, si trasferí a Pechino per vendervi le sue opere. Divenne celebre immediatamente; il suo atteggiamento patriottico durante l'occupazione giapponese, e le sue origini modeste, gli valsero la nomina a professore universitario da parte del governo popolare cinese; nel 1953 divenne presidente dell'Istituto di pittura di Pechino e dell'Unione degli artisti cinesi, cariche che conservò fino alla morte. **Q** è il pittore contemporaneo cinese piú noto in patria e

all'estero; la sua produzione è assai vasta, realizzata in quello stile libero e intensamente lirico che riscosse successo presso il pubblico pur mancando di originalità creativa tipica di Shi Tao o di Bata Shanren, i quali furono i suoi maestri spirituali per tutta la vita. Frutti, fiori e piante, uccelli e pesci furono i suoi soggetti preferiti; **Q** si avvaleva magistralmente della casualità controllata, provocata dalla caduta di una goccia d'inchiostro sulla carta non preparata. Molte delle opere che portano la sua firma vanno però attribuite alla produzione di bottega; uno dei suoi allievi migliori, è David Kwok (Guo Dawei). (ol).

Qingming Shang he tu

(Scene della «Brillante Purezza sul Fiume»). Questa celebre pittura cinese dell'inizio del sec. XII è dovuta a Zhang Zuoduan, pittore del quale nulla si sa, se non che fece parte delle Accademie di Kaifeng e di Hangzhou. Si tratta di un rotolo in lunghezza a inchiostro e colori su seta; esiste in diversi esemplari, il più antico dei quali è senza dubbio quello del Gu Gong, seguito da quello del MN di Pechino. Il MMA possiede pure una versione tarda di quest'opera ricca di dettagli sulla preparazione della tradizionale festa del terzo giorno della terza luna, specie di festa di morti, che si svolgeva sul fiume, nei sobborghi settentrionali di Kaifeng. Il **Q** è un'eccezionale testimonianza di una corrente realistica nella pittura Sòng (vi si notano persino ombreggiature) ed è dipinto con grande copia di dettagli; battelli, bettole, ponti, case sono riprodotti minuziosamente, e così pure l'animazione dei barcaioli o dei passanti, disegnati con pennello vivace e animato. (ol).

Qiu Ying

(1510-51 ca.). Pittore cinese, originario del Jiangsu. Di modeste origini, dovette vivere della sua arte; ma, benché pittore professionista, venne apprezzato dai «letterati», dei quali trattò alcuni temi (*Conversazione sotto un albero: Gu Gong*), e di cui condivideva l'ideale di vita intellettuale e rustica. Risalendo, attraverso il suo maestro Chou Chen, alla tradizione di Li Tang, **Q** si pone tra gli arcaizzanti Ming a causa del suo disegno netto e minuzioso, rilevato da colori vivi, di gusto talvolta sdolcinato, ma ben equilibrato. I suoi paesaggi (*Attendendo il battello in*

autunno: Gu Gong; *Ascoltando il flauto dall'altra sponda del lago*: New York, coll. Crawford) sono giardini ideali ove abbondano i dettagli aneddotici, ma che rinnovano i temi antichi grazie a un senso della misura e a un gusto della chiarezza che successivamente sopravviveranno soltanto nell'opera del suo discepolo Yü Qiu (questi ne adattò l'insegnamento alla tecnica *bai miao* di Li Gonglin). Molto copiato, **Q** fu pure celebre per i suoi temi di donne nei loro appartamenti, soggetto la cui tradizione risaliva a Zhang Xuan; e, come Tang Yin suo discepolo, influenzò la decorazione su porcellana, tanto apprezzata in Europa nel sec. XVIII. (*ol*).

quadraturismo

«Tutto quello dove si adopera la squadra e le seste e che ha contorni è un lavoro di quadro» è la definizione vasariana di *quadratura*, seppure non formulata nell'accezione del termine quale si intende oggi. Modo di dire derivato dal linguaggio architettonico («far di quadro» indicava tutti i lavori in cui si applicavano strumenti di misurazione matematica), ha ampliato il significato originale per indicare una soluzione pittorica decorativa muraria che si avvale di finte architetture e prospettive, realizzate e ordinate secondo precise regole spaziali. Filippo Baldinucci, nel *Vocabolario* redatto nel 1681, a un'epoca, quindi, in cui si possono annoverare già numerosi e notevoli esempi di questo genere pittorico, avanza riserve sulla pertinenza del termine: «Quadratura... Il ridurre in figura quadra, o in quadrato. E quadratura trovasi esser detto all'Arte del dipigner prospettive, cioè dipigner di quadratura, che par voce non molto propria». Nonostante questa perplessità sono proprio i teorici del Seicento a codificare l'uso del termine.

La quadratura è stata applicata in due modi: come inquadramento architettonico che, modificando visivamente le strutture murarie reali le alleggerisce ordinando al contempo scene e figure, oppure per mirare a un vero e proprio effetto illusionistico, creato attraverso aperture e moduli architettonici fittizi (porte, finestre, colonne, balaustre) che ampliavano lo spazio esistente collegando idealmente l'interno con l'esterno o con vani attigui. Molto spesso per soluzioni di questo tipo di **q** si usa l'espressione francese *trompe-l'œil*.

Esempi di decorazione quadraturistica si possono reperire in molte antiche civiltà, specialmente in quella romana (casa di Livia a Roma e la casa di Lucrezio Frontone a Pompei). Alla cultura classica si conformano i tentativi degli artisti medievali, che si limitano a usare cornici e nicchie dietro le figure. È un innovatore come Giotto a sperimentare un effetto quadraturistico *ante-litteram* con i due cosiddetti coretti affrescati nella Cappella degli Scrovegni. Solo nel sec. xv inizia uno studio attento della pittura di architetture, sorto inevitabilmente in seguito alle sempre più appassionate indagini nel campo della prospettiva (Brunelleschi, Piero della Francesca). Tutto questo ribollire di interessi fu decisivo per la nascita, nell'arco dei due secoli successivi, di vere e proprie scuole di quadraturisti, che operarono sempre più spesso in collaborazione con pittori di figure, riuscendo tuttavia ad affermare anche la loro specialità come stimato genere autonomo, tanto che il marchese Vincenzo Giustiniani nei dodici «gradi e modi della pittura», del 1610 ca., li pone a metà, prima dei pittori di nature morte e dopo quelli di paesaggi. Per gli sviluppi del **q** restano fondamentali gli apporti di Raffaello e della sua cerchia: gli sfondi della *Scuola di Atene* o della *Cacciata di Eliodoro* costituiscono già un preciso orientamento per Baldassarre Peruzzi nella Sala delle prospettive alla Farnesina e per Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova. Peruzzi è un esperto di prospettiva e quando Vasari descrive la Sala delle prospettive dicendo che le colonne «... con istrafori mostrano quella essere maggiore» sottolinea con acutezza il vero scopo ed effetto del **q**.

Sono le prime concrete avvisaglie del manierismo, che si manifestano nel disgregarsi della misurata concezione spaziale del rinascimento. La crisi dei valori e le serpeggianti inquietudini sfociano in parte in questa resa dello spazio in senso illusivo e allusivo, concepito e reso su nuovi parametri capaci di accogliere una realtà sempre più mutevole. Sebastiano Serlio, allievo del Peruzzi, contribuì alla diffusione della pittura di prospettive eseguita su criteri sempre più rigorosi. Dopo un proficuo periodo di lavoro soprattutto nell'Italia centro-settentrionale, nel 1540 fu chiamato in Francia dove collaborò ampiamente con la scuola di Fontainebleau, contribuendo insieme ad altri (fra tutti Primaticcio) alla prima diffusione del **q** all'estero. Mantova diede vita alla prima vera legione di prospet-

tici e quadraturisti: Giulio Romano, curata l'architettura di Palazzo Te, si occupò della decorazione interna adottando i criteri di illusionismo prospettico che aveva appreso nel periodo romano. Il successo anche fuori da Mantova fu enorme e conseguentemente la diffusione: la fecondissima scuola emiliana ne è stata la più fedele interprete, aggiungendovi una personale ispirazione a canoni più strettamente classici. Caposcuola del **q** emiliano è Girolamo Curti noto come il Dentone ed è a lui e ai suoi prosecutori che va ascritto il merito di aver fatto del **q** un genere autonomo, non subordinato alle esigenze compositive degli affreschi, prassi comune nel primo Cinquecento. La scuola emiliana conosce una fortuna ininterrotta fino alla fine del Settecento. Tra gli artisti più noti Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, stretti seguaci del Dentone. Della generazione successiva sono Enrico Haffner, Marcantonio Franceschini e Tommaso Aldrovandini, tra i fondatori della scuola ligure, che produsse artisti di valore come Giovanni Andrea Carlone e Gregorio de' Ferrari. Tra gli ultimi grandi rappresentanti emiliani sono i Bibiena, che reintrodussero l'uso di una più stretta aderenza alle architetture reali. Parallelamente alla emiliana si sviluppa la grande scuola veneta, che poggia le sue basi in una salda affinità con l'architettura contemporanea, producendo risultati come la villa Barbaro a Maser, frutto del genio di Palladio e del brillante ingegno di Paolo Veronese che si valse in questa, e altre occasioni, della collaborazione del fratello Benedetto per le quadrature. Meritano di essere citati Giovanni Antonio Fasolo e Domenico Ricci detto il Brusasorci. Felice prosecutore fu il Fumiani, attivo nel secondo Seicento. Più che un quadraturista fu Giovan Battista Tiepolo. Tra gli ultimi quadraturisti il brillante Giovan Battista Crosato, che svolse a Torino gran parte della sua attività dove lavorarono anche i modenesi G. Dalla Mano e G. Alberoni.

Notevole nella storia del prospettivismo è l'apporto della scuola romana che ebbe in Agostino Tassi uno dei suoi iniziatori. Il più famoso è comunque padre Andrea Pozzo: dopo i risultati ottenuti a Mondovì nella chiesa di San Francesco Saverio affrescò la volta della chiesa di Sant'Ignazio, che insieme alla volta del Gesù del Baciccia, rappresenta la summa delle concezioni decorative del barocco, il secolo certamente più felice per il **q**. Pozzo diffuse all'estero la sua arte fondando a Vienna una scuola che

ebbe vasta e duratura risonanza.

Viviano Codazzi è stato il piú famoso artista del prospettivismo napoletano imitato successivamente da altri quadraturisti quali N. Codazzi, F. M. Caselli, A. Guglielmelli. La fortuna del **q** non conosce cadute fino al neoclassicismo, che apparentemente lo rinnegò per adeguarsi a forme piú sobrie, ma che tuttavia riadottò, anche se in forme certamente meno spettacolari, per le decorazioni di grandi ambienti. (*ada*).

Quadriennale

La scelta di fissare a Roma, con cadenza periodica, una esposizione nazionale di belle arti risale agli ultimi tempi del secolo scorso. Solo nel primo dopoguerra, però, si riuscì ad organizzare una manifestazione stabile, pensata come alternativa «nazionale» alla Biennale di Venezia, soprattutto grazie all'impulso di C. E. Oppo, segretario generale della **Q** per le prime quattro edizioni. Stabilita in un primo tempo per il 1929, la prima **Q** venne rimandata poi al 1931 (la scelta degli anni dispari era per l'appunto resa necessaria per non sovrapporsi all'esposizione veneziana). Gli sforzi di Oppo mirarono in particolare alla creazione di articolate strutture normative e operative che, pur mantenendo la **Q** sotto il controllo dell'amministrazione pubblica, ne consentissero una sostanziale libertà di manovra. Il risultato fu l'acquisto, da parte della **Q**, di una precisa fisionomia giuridica, con la trasformazione nel 1937 in ente autonomo (qualifica ancor oggi conservata), e la definizione generale di una procedura degli inviti, sostanzialmente mantenuta nel tempo e basata su differenti giurie e commissioni. Non venne però emanato un regolamento per le mostre, che viene tuttora stabilito per ogni edizione dal consiglio di amministrazione della **Q**. Il prestigio ottenuto rapidamente dalla **Q** – la seconda edizione del 1935 viene giudicata dalla critica come la migliore rassegna italiana degli anni Trenta – si fondava anche sulla capacità di Oppo di mediare tra diverse tendenze, concedendo spazio alle proposte piú giovani, da equilibrare con piccole «personali» degli artisti piú affermati. Nel dopoguerra, la **Q** venne mantenuta, malgrado si trattasse di una creazione del periodo fascista; dopo la gestione commissariale di F. Coccia, che gestì la ridotta edizione del 1948 (la sola, insieme a quella del 1986, a non essere stata allestita nel Palazzo delle Esposi-

zioni), il consiglio di amministrazione venne completamente rinnovato nel 1950, affidando la segreteria generale a F. Bellonzi, in carica per le successive cinque edizioni. Da questo momento la **Q** – anche tramite una mirata politica dei premi, durata fino alla nona mostra del 1965-1966 – acquista sempre più il carattere di una rassegna «ufficiale», in cui si tende a una sorta di assistenzialismo artistico anche per una malintesa interpretazione del ruolo dello Stato nei riguardi della produzione artistica. Persa già alla metà degli anni Sessanta la cadenza temporale originaria, la **Q** si vede costretta ad articolare la X edizione in cinque diverse mostre (1972-77) che segnano, malgrado l'ampio spettro di tendenze artistiche presentate e l'adesione di una notevole rappresentanza della critica alle commissioni, il punto terminale di una gestione ancorata a logiche superate. Dopo una lunga pausa, un nuovo consiglio di amministrazione (segretario generale dal 1983 G. Gatt) ha allestito la XI **Q** del 1986, con uno sguardo più attento alle nuove tendenze espressive, e la XII edizione (1992), articolata su diverse rassegne. Negli ultimi anni la **Q** ha curato, autonomamente o in collaborazione con altri, alcune rassegne storiche (Secessione romana, Prampolini). (*sgu*).

quadro di maggio → may de Notre-Dame de Paris

«Quadrum»

Rivista semestrale d'arte moderna, fondata e pubblicata dal maggio 1956 dall'Association belge pour la diffusion artistique et culturelle, società ausiliaria del Palais des beaux-arts di Bruxelles. La direzione fu affidata a Ernest Goldschmidt, assistito da un comitato di redazione composto da conservatori e direttori di musei, professori universitari, alti funzionari dei beaux-arts, storici e critici d'arte internazionali.

Pubblicò articoli di critici, storici dell'arte e artisti celebri, come Herbert Read, Alechinsky, Masson, Arp, Will Grohmann, G. C. Argan, Umbro Apollonio. Gli articoli corredati di un apparato illustrativo, erano riassunti e tradotti in inglese e francese. Nata durante la piena fioritura dell'astrattismo lirico, fu anzitutto portavoce di questa tendenza, nel senso più generale del termine, pubblicando studi sull'espressionismo astratto americano, sulla calli-

grafia giapponese, sul gruppo Cobra. Altri articoli vennero dedicati ai grandi movimenti e ai grandi artisti del secolo (Dada, Miró, Moore, Le Corbusier); alcune pagine furono riservate ai giovani artisti e alle nuove tendenze. Ciascun fascicolo si concludeva con numerosi resoconti di selezioni di mostre delle principali città. Dopo il ventesimo numero, nel 1966, la rivista interruppe le pubblicazioni. (*bbo*).

Quagliata, Giovan Battista

(Messina 1606-73). Personalità di rilievo nell'ambiente pittorico messinese per la sua costante attenzione alla più moderna tradizione figurativa romana, è documentato a Roma nel 1634 e nel 1636, dove esegue dipinti oggi perduti. Le opere pervenute, in gran parte a Messina e realizzate subito dopo il suo rientro in patria (ante 1639) si modellano sugli esempi pittorici del Lanfranco (*Madonna che appare a san Paolino*: chiesa di Santa Rita in San Paolino) così come le successive, arricchite da ricordi del Poussin e del Vouet (*Purificazione e Nascita della Vergine*: Museo regionale). La sua pittura evolve in seguito attraverso un'ulteriore conoscenza delle imprese romane del Lanfranco e del Sacchi (come indica la fatiscente documentazione fotografica relativa agli affreschi perduti, già nel Duomo di Messina, 1652-55) e infine grazie a un contatto con la pittura del Novelli che determinerà un suo personale arricchimento luminoso-coloristico evidente nell'*Immacolata*, 1657 (Museo regionale) e nella *Madonna col Bambino, san Francesco, santa Chiara e altro santo*, 1658 (chiesa di Montevergine) entrambe a Messina. Mai, comunque, nella sua opera si rintraccia alcun segno della presunta formazione al seguito di Pietro da Cortona, come vorrebbe per primo il Susinno (1724). (*rdg*).

Quaglio

Famiglia di pittori, incisori e scenografi italiani originari di Laino nella val d'Intelvi. **Agnese** (Monaco 1822-54). Figlia e allieva di Domenico II, si dedica soprattutto alla pittura di paesaggio. **Angelo I** (Monaco 1778-1815). Figlio e allievo di Giuseppe e fratello di Domenico II, attivo a Monaco come scenografo per il teatro di corte e per quello dell'Isartor. Autore di quadri, incisioni e litografie riproducenti vedute architettoniche e di paesaggio esegui-

te durante i suoi viaggi in Italia (Monaco, AP), dopo la morte, nella carica di scenografo gli succede il fratello Simone. **Angelo II** (Monaco 1829-90). Figlio e allievo di Simone è aiuto del padre nella realizzazione di scenografie per il teatro di corte. Dal 1860 inizia la sua attività autonoma per i teatri di Berlino, Monaco, Pietroburgo, Praga e Augusta. Alla sua morte l'attività viene proseguita dal figlio Eugenio. **Carlo** (attivo nella seconda metà del sec. XVIII). Soprattutto scenografo per il teatro di Stanislao Augusto II a Varsavia, alcune sue miniature su pergamena sono conservate nella Biblioteca Universitaria di Varsavia. **Domenico I** (Laino 1723 - Vienna 1765). Attivo a Milano, Salisburgo e Vienna come ritrattista e autore di opere di soggetto storico. **Domenico II** (Monaco 1786 - Hohenschwangau 1837). Allievo del padre Giuseppe, è attivo come decoratore presso il teatro di corte di Monaco tra il 1803 e il 1808 per divenire in seguito scenografo e architetto. Membro dell'Accademia di Monaco e di quella di Berlino compie numerosi viaggi in Italia, in Francia e in Europa centrale eseguendo numerosi disegni architettonici e scegliendo i soggetti in funzione di un gusto dichiaratamente romantico documentato da una serie di vedute di cattedrali gotiche e di città. Autore di dipinti a olio, contribuisce a sperimentare e diffondere la nuova tecnica della litografia. Nel 1832 viene incaricato dal principe Massimiliano della ricostruzione del castello di Hohenschwangau per il quale esegue anche progetti di decorazione. **Giovanni Maria II** (Mannheim 1772 - Monaco 1813). Allievo del padre Lorenzo I e di R. Boos è attivo come litografo e scenografo oltre che come pittore e architetto. Dal 1793 è pittore di corte a Monaco mentre dal 1800-801 sostituisce il cugino Giulio III come pittore e architetto alla corte di Mannheim. Nel 1803 è nuovamente attivo a Monaco come architetto militare e civile. Autore di numerose litografie e disegni, nel 1811 scrive e pubblica l'opera *Praktische Anleitung zur Perspektive Anwendung auf die Baunkunst*. **Giulio I** (Laino 1601 - Vienna 1658). Ritrattista, pittore teatrale e scenografo attivo a Vienna, nel 1651 realizza le scenografie dell'opera *Il re pastore* rappresentata a Schonbrunn. **Giulio II** (Laino 1668 - Laibach 1751). Allievo di G. B. Recchi a Como e del Franceschini a Bologna, completa la sua formazione con soggiorni a Parma, Venezia e Piacenza dove assimila le grandi tradizioni emiliane e venete. Dal 1692 al 1700 è

attivo in Friuli dove diffonde le novità del gusto emiliano rappresentando la svolta del gusto che darà i frutti migliori con Ludovico Dorigny e soprattutto con Giambattista Tiepolo. A Udine l'artista porta avanti un'intensa attività soprattutto nel campo della decorazione ad affresco: nel 1692 esegue il ciclo di Palazzo Strassoldo (oggi Banca del Friuli) con la *Caduta dei giganti*, medaglioni e tondi con ritratti e scene mitologiche. Del 1693 sono gli affreschi nella sala, nel loggiato e nella cappella del Palazzo Della Porta (oggi Masieri) con scene pagane e l'anno seguente quelli della cappella del Monte di Pietà (*Assunta, Discesa dalla Croce, Nascita della Vergine, Annunciazione, Resurrezione di Cristo, Cristo dinanzi a Pilato, Crocifissione*). Sempre a Udine l'artista decora i palazzi Deciani (oggi Braidà, 1695 ca.), Maniago (1696 ca.) e Antonini Belgrado (oggi sede della Provincia, 1698) e la chiesa di Santa Chiara (*Trinità, Immacolata concezione, Gloria di santa Chiara e Profeti*, 1699 ca.). Nel 1700 è a Bergamo e dal 1702 a Laibach dove, con il figlio Raffaele, affresca il soffitto della Biblioteca del Seminario. In questa città esegue anche, tra il 1702 e il 1706, la decorazione del Duomo considerata il suo capolavoro e portata a termine con la collaborazione dell'allievo Carlo Carlone. Nel 1708 l'artista risulta a Graz e nel 1709 è attivo a Salisburgo dove realizza gli affreschi del castello vescovile di Klesheim.

Giulio III (Laino 1764 - Monaco 1801). Pittore teatrale, aiuto dello zio Lorenzo I alla corte di Mannheim dove, dal 1778, copre la carica di architetto di corte. Nel 1798 è documentato a Dessau e dal 1799 a Monaco. Numerosi suoi album di disegni sono conservati nei musei teatrali di Monaco e Colonia, nella di Vienna e nelle collezioni grafiche statali di Monaco.

Giuseppe (Laino 1747 - Monaco 1828). Scenografo allievo del padre Domenico I, fino al 1778 è attivo in diverse città tedesche. Al seguito dello zio Lorenzo I, nel 1778 si reca a Monaco dove viene nominato architetto del teatro di corte. Numerosi disegni e acquerelli di finissima esecuzione sono conservati nel Museo teatrale di Monaco.

Lorenzo I (Laino 1730 - Monaco 1804). Scenografo, incisore e architetto allievo a Vienna del padre Giovanni Maria, è attivo a Dresda, Mannheim e Zweibrücken. Nel 1778 si reca a Monaco dove viene nominato architetto di corte e gli viene conferito un titolo nobiliare. Le sue scenografie, inizialmente di gusto barocco, dopo un viaggio in Italia sono caratte-

rizzate da una severa impronta classica. **Lorenzo II** (Monaco 1793-1869). Allievo del padre Giuseppe e del fratello Angelo I è attivo come decoratore presso il teatro di corte di Monaco. Autore di numerose riproduzioni litografiche di dipinti dell'AP, intorno al 1850 si accosta alla pittura di genere ritraendo luoghi e personaggi dell'Alta Baviera (*apa*).

Quantin (o Quentin), Philippe

(Digione 1600 ca. -1636). Assai poco si conosce sulla vita di questo artista, che poco tempo prima di morire ottenne la carica di «pittore ordinario del governatore della Borgogna». Improntato dal caravaggismo (che si spiegherebbe con un viaggio di formazione in Italia), è da annoverarsi tra i migliori artisti di provincia del regno di Luigi XIII. Si narra che Poussin avrebbe molto ammirato nel 1622 la sua *Comunione di santa Caterina da Siena* (oggi a Digione, chiesa dell'ospizio di Sainte-Anne). I rari suoi dipinti religiosi, dalla composizione sobria e robusta, spirano calma grandiosità, e dimostrano come sussistesse in Francia, nel sec. XVII un'arte di provincia autentica e forte: *Adorazione dei pastori*, trittico con *Santa Margherita*, la *Circoncisione*, un *Miracolo di san Claude* (1635: Digione, MBA), *Annunciazione* (Digione, chiesa di Saint-Michel), *Sant'Antonio* (Digione, chiesa di Saint-Bénigne), *San Tommaso d'Aquino* (ivi). (*pr*).

Quartararo, Riccardo

(Sciacca 1443 - Palermo 1506). La pittura di **Q**, attivo nell'Italia meridionale in Sicilia (Trapani, Agrigento e Palermo) e nella regione napoletana, è profondamente segnata dall'impronta di Cristoforo Scacco e Antoniazio Romano, il primo incontrato a Napoli in anni particolarmente significativi per il maestro veronese, dove **Q** è segnalato nel 1491 con l'aiuto Costanzo da Moysis intento a quattro ancone (*Redentore tra i santi Giovanni Evangelista e Battista* per San Giovanni a mare). Dal 1494 è a Palermo. I riferimenti lombardi, tratti dallo Scacco, si innestano sulla componente nordica della sua formazione, da leggere in parallelo alla presenza di personalità spagnole e fiamminghe in quegli stessi anni attive in Sicilia e in ambito napoletano, cui non deve essere estranea la relazione con le opere di Rodrigo de Osona il Vecchio se è vero che **Q**

va identificato con quel «mestre Riquart» documentato nel 1472 a Valenza con Paolo da San Leocadio e Francesco Pagano per il cardinale Borgia. Tratti evidenti dell'influsso iberico sono riconoscibili nel gusto prezioso e analitico per il dettaglio, e nella qualità cristallina e luminosa della materia pittorica. Tra le sue opere piú significative va citato il trittico con la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Antonio abate e Agata* (chiesa di Castelbuono), l'*Incoronazione della Vergine* (Palermo, Palazzo Abatellis), interessante esempio della pittura meridionale in cui prevalgono elementi nordici e spagnoli, oltre al trittico con la *Madonna col Bambino e santi* commissionatogli da Onorato Caetani (Fondi, Museo diocesano). (*mlc + sr*).

Quarton, Enguerrand

(noto in Provenza dal 1444 al 1466). Il suo nome piccardo era Charreton o Charretier (non Charenton), latinizzato in Provenza in Carton o **Q**. Nacque intorno al 1415, nella diocesi di Laon; la sua educazione artistica va collocata verso il 1430-40. A giudicare dai numerosi elementi gotici del suo linguaggio, tale formazione ebbe probabilmente luogo nella Francia settentrionale. Deve alla scultura delle cattedrali lo spirito monumentale delle composizioni e alcune tipologie di personaggi. Nel contempo, la sua arte è inconcepibile senza la conoscenza di quella di van Eyck, di Campin (il Maestro di Flémalle) e di van der Weyden; la Piccardia tra il 1430 e il 1440, che si evolveva nell'area dello Stato borgognone, doveva facilitare tali contatti. Grazie all'esempio del loro totale realismo, **Q** è artista pienamente «moderno» alla metà del sec. xv, sensibile alla superficie delle forme in funzione della loro materia, ai tratti caratterizzanti di un volto o di un paesaggio, agli aspetti affascinanti, perché francamente scoperti, della vita cittadina. Ma tutta questa ricchezza di dettaglio viene assoggettata alle forze sintetiche che gli giungono sia dalla Francia settentrionale che da quella meridionale. La secolare tradizione gotica gli trasmise il trattamento di grandiosi arabeschi lineari, insieme espressivi e decorativi. La Provenza lo ha nutrito della sua luce e dei suoi paesaggi, che gli hanno dettato un modello netto, sottolineato da ombre corte, dai volumi semplificati, sfaccettati. Si tratta di una specie di definizione «cubista» delle forme, parallela a quella elaborata da pittori come Paolo Uccello o Andrea del Castagno, ma che

non ha rapporti diretti con loro, poiché sembra piuttosto improbabile che **Q** abbia compiuto un viaggio di formazione in Toscana, come qualche studioso è tuttavia incline a credere. Fu comunque colpito dall'arte dell'Italia centrale, almeno nell'aspetto che poté conoscere in Provenza, quella del tempo di Simone Martini e di Matteo Giovannetti, donde trasse alcuni precisi motivi. Analogie marginali con l'arte toscana contemporanea si potrebbero spiegare con la conoscenza di tavole in possesso dei numerosi banchieri e mercanti fiorentini stabiliti in Provenza. Inoltre la Provenza pose **Q** di fronte a un pittore venuto come lui dal Nord, formatosi sull'arte di van Eyck e di Tournais, e colpito dal Mezzogiorno al punto d'essere il primo a formulare la stilizzazione «cubista» provenzale: Barthélemy d'Eyck, pittore favorito di re Renato e autore del trittico dell'*Annunciazione*, eseguito ad Aix-en-Provence tra il 1443 e il 1445, proprio mentre **Q** vi abitava. Questa capacità ricettiva fa supporre che il piccardo giunse in Provenza relativamente in giovane età. S'incontra **Q**, già «maestro», nel 1444 ad Aix, nel 1446 ad Arles, nel 1447 ad Avignone, che non lasciò più fino al 1466, anno in cui vi è menzionato per l'ultima volta. Ignoriamo la data della morte. Conosciamo sette contratti tra **Q** e vari clienti, nobili, ricchi borghesi, chierici e confraternite. Riguardano grandi polittici, comportanti predelle e baldacchini (1446-47, 1452, 1453-54, 1461, 1462-64, 1466), e uno stendardo (1457-58). Due tra le pitture descritte dai documenti si sono conservate e consentono, per confronto, di restituire all'artista opere non documentate.

L'altare della *Vergine della Misericordia* (Chantilly, Museo Condé) venne ordinato nel 1452, in Avignone, a **Q** e a Pierre Villate, della diocesi di Limoges, da Jean Cadart, signore di Le Thor, che desiderava far rappresentare, sull'altare della cappella di San Pietro di Lussemburgo nel convento dei Celestini d'Avignone, ai piedi della Vergine della Misericordia i genitori morti, accompagnati dai santi patronimici, i due san Giovanni. Il contratto menziona anche una predella, senza precisarne il soggetto. Si pone il problema se il pannello di Chantilly sia opera comune dei due artisti o di uno solo di essi. L'esame del quadro mostra che è di un'unica mano, e il confronto con l'*Incoronazione della Vergine*, di cui **Q** è unico e documentato autore, dimostra che si tratta di lui. Si deve concludere che

Villate eseguì la parte meno importante dell'altare, ovvero la predella, che è perduta. Nessun'opera di Villate, del quale i documenti parlano come di un importante artista la cui carriera giunse al 1495, è oggi nota. Nel 1452, al momento di associarsi a Q, era ancor giovane ed era giunto ad Avignone solo di recente, il che esclude che sia stato formato da Q e che le sue opere vadano cercate tra quelle indicate dall'influsso di quest'ultimo. La tavola di Chantilly colpisce per la composizione ampia ed aerea, di cadenza monumentale.

Dell'*Incoronazione della Vergine* (ospizio di Villeneuve-lès-Avignon) si parla in uno dei più dettagliati contratti della pittura medievale (pubblicato in modo inesatto dall'abate Requin nel 1889, poi rettificato nel 1940 da H. Chobaut): fu stipulato nel 1453 tra Q e Jean de Montagnac, canonico di Saint-Agricol di Avignone e cappellano nella chiesa dei Certosini di Villeneuve. Il quadro, destinato all'altare della Santa Trinità della Certosa, doveva essere terminato nel settembre 1454; pare non fosse dotato di predella, mentre il baldacchino che il contratto menziona è perduto. Il programma iconografico è assai ambizioso: riguarda l'intero ordine cristiano dell'universo, il paradiso celeste coi santi e gli eletti, il purgatorio, la terra con le due città sante di Roma e Gerusalemme e i loro maggiori monumenti, e infine l'inferno. La rappresentazione della Trinità in forma di colomba e di due personaggi assolutamente identici è un'illustrazione del dogma dell'identità tra Padre e Figlio, promulgato dal Concilio di Firenze nel 1439. Alcune variazioni di dettaglio, lasciate alla libertà del pittore, si spiegano con ragioni puramente artistiche, che vanno in direzione di un alleggerimento del messaggio teologico raffigurato e di una maggiore chiarezza figurativa. Nel 1449, ammalatosi, Montagnac aveva disposto per testamento d'essere rappresentato come donatore con sant'Agricol dinanzi alla Vergine, in un quadro da porre presso la sua tomba nella chiesa dei Certosini; sembra che, guarito, abbia rinunciato a tale progetto, recandosi invece in pellegrinaggio a Roma e a Gerusalemme.

L'*Incoronazione* sarebbe quindi la commemorazione di questo viaggio indimenticabile. L'altare rivela che Q si rammentò dei complessi scolpiti delle cattedrali della Francia settentrionale; la fascia inferiore è strettamente in orizzontale con la terra e col mondo sotterraneo che ospita il purgatorio, e l'inferno fa da predella; un vero e pro-

prio architrave sostiene il timpano, dominato dal gruppo della Trinità (H. Focillon). La tradizione degli arazzi e della miniatura franco-fiamminga è anch'essa manifesta nell'accostamento, sorprendentemente variato, tra le figure monumentali, dalla forte impronta plastica e le figurine vibranti di vita, suscitate da un tocco sobrio e leggero. La Provenza è legata indissolubilmente a questo quadro: se ne riconoscono i paesaggi impregnati di luce chiara e, ancor più, il linguaggio figurativo specifico che essa ispira al pittore. Nel sec. xv, lo stile forgiato da Barthélemy d'Eyck e da Q fu uno dei grandi stili dell'Europa latina, parallelo a quello toscano e a quello della penisola iberica (N. Gonçalves, B. Bermejo).

La *Vergine col Bambino tra san Giacomo e sant'Agricol* (?) con una coppia di donatori (Avignone, Petit Palais) è opera certamente incompleta: se ne ignora la provenienza antica; gli stemmi sono cancellati, il che elimina ogni speranza di identificare i donatori; l'appellativo di *Pala Requin* si deve al nome del canonico che la donò alla città di Avignone. Il colore, il modellato, i volti tesi dagli occhi infossati, la tipologia della Vergine, le mani, il tocco fine, tratteggiato, indicano il pennello di Q. Gli abiti corrispondono a quelli in uso negli anni 1445-50. Lo stile vi si accorda. Il trono della Vergine, sorprendentemente arcaico, con colonnine d'un'esilità da oreficeria, è ereditato dalla miniatura franco-fiamminga intorno al 1400. Ma Q lo riduce a una specie di disegno architettonico, e tale semplicità corrisponde profondamente ai volumi sintetici delle carni e delle stoffe. Se il vescovo è sant'Agricol, particolarmente venerato ad Avignone, la datazione più conveniente del dipinto sarebbe quella degli inizi avignonesi di Q, attorno al 1447-50. Poco prima, 1445 ca., Q prende parte, in qualità di miniatore, alla decorazione, rimasta incompiuta, di un Libro d'ore (New York, # ms 358) a cui attendeva già il collega Barthélemy, arricchendolo con scene (*Re David in preghiera*) e personaggi (*San Bartolomeo, San Giacomo*) di potente e sintetica monumentalità, ove il gioco superbo delle gamme cromatiche serve a costruire il tipico, severo e vigoroso modellato quartenesco. La sua mano par riconoscersi anche nel *Mesale di Jean de Martins* (Parigi, BN), cancelliere di Provenza dal 1444 al '47, che lo commissionò per la propria cappella nella Cattedrale di Saint-Sauveur ad Aix-en-Provence; mentre rimane necessariamente allo stato di ipotesi l'attri-

buzione a **Q** del perduto affresco raffigurante la *Comunione della Maddalena*, dipinto su commissione del cancelliere Rolin e del figlio Jean, vescovo di Autun, nella cappella di famiglia della chiesa dei Celestini in Avignone, e noto soltanto da una copia ad acquerello ottocentesca. Non pare invece piú sollevare dubbi l'attribuzione a **Q** della *Pietà di Villeneuve-lès-Avignon* (Parigi, Louvre). La particolare iconografia (san Giovanni è raffigurato nell'atto di togliere la corona di spine dal capo di Cristo) e la composizione originale e intensamente drammatica di questo dipinto hanno influenzato la *Pietà di Tarascona*, dipinta nel 1456 o 1457 (Parigi, Museo di Cluny): esso è dunque precedente. La sua destinazione alla Certosa di Villeneuve continua ad esser discussa, ma è tuttavia assai verosimile. Il confronto con le opere certe di **Q** (composizione, tipo del Cristo, disegno e modellato degli occhi, delle mani, delle pieghe, delle rocce) induce a ritenere la *Pietà* sua opera autografa. Il donatore della *Pietà*, canonico con l'almuzia, rappresentato, secondo la piú moderna visione fiamminga, non piú in scala ridotta rispetto ai personaggi sacri, rassomiglia notevolmente al ritratto di Montagnac, che appare due volte nell'*Incoronazione*, e autorizza a supporre che questi, di ritorno dal viaggio in Terra Santa, abbia ripreso il proprio testamento del 1449, che contemplava di collocare presso la sua tomba, nella certosa, un quadro votivo con se stesso come donatore. L'*Incoronazione della Vergine*, invece, era destinata a fare da pala d'altare. Quest'ipotesi non ha incontrato il favore generale della critica; in ogni caso, la sua attribuzione a **Q** pone questo pittore tra i massimi del sec. xv in Europa. In Francia, egli può affiancarsi a Fouquet e all'affascinante personalità, recentemente acquisita agli studi, di Barthélemy d'Eyck. Tutti settentrionali, questi artisti affermarono la loro sensibilità francese affrontando la visione artistica latina, meridionale, in Italia o in Provenza. La loro sintesi tra realismo quasi fiammingo e stilizzazione quasi italiana è piú spontanea, piú sottile, piú segreta di quella tentata da Antonello da Messina, nella quale si ritrova forse l'assonanza piú chiara dell'arte di **Q** nel circuito artistico mediterraneo. (*chs + sr*).

Quast, Pieter Jansz

(Amsterdam 1605 o 1606 - 1647). Iscritto alla gilda dei pittori dell'Aja nel 1634, risiedette nella città fino al

1644; in questa data si stabilì ad Amsterdam, dove morì povero, tre anni dopo. Pittore e incisore di scene di genere satiriche e grottesche, secondo il gusto di Brouwer e di van de Venne che tuttavia **Q** carica di valori grafico-plastici più che pittorici, avvalendosi di chiaroscuri e toni chiari fortemente contrapposti (*Giocatori di carte*: L'Aja, Mauritshuis e replica al Museo di Bailleul; *Dal dentista*: Monaco, AP; *Uomo e donna nel cortile di scuderia*: Londra, NG; *Coppia di mendicanti* e *Venditore di vin broulé con la moglie*: 1635-40 ca.: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; *Gruppo di amici gaudenti*: Amburgo, T # è noto soprattutto per le sue rappresentazioni del mondo teatrale (gli *Attori di farse mentre danzano*: Parigi, Museo della Comédie Française; il *Trionfo della pazzia*: Amsterdam, Museo del Teatro), che non mancano di ricordare, anche per l'affinità spirituale con l'arcigno e insieme fresco sguardo gettato su un mondo ai limiti dell'«eversione», l'opera di Callot. Gli appartiene un folto numero di carboncini su pergamena ove il suo segno grintoso trova un terreno privilegiato d'espressione; animò con figure i dipinti di Schaeff. P. Nolpe. (*ju + sr*).

Quatremère de Quincy, Antoine Chrisostome

(Parigi 1755-1849). Storico dell'arte, architetto, archeologo e scultore dilettante. Di famiglia borghese nobilitata nel 1780, **Q** partecipò attivamente alla Rivoluzione francese, ma arroccato su posizioni di difesa ad oltranza della monarchia costituzionale che lo costrinsero a lunghi periodi di clandestinità sotto il Terrore e poi il Direttorio. Riabilitato solo parzialmente sotto l'Impero, ebbe modo dopo la restaurazione di ricoprire cariche politiche e amministrative di rilievo nell'ambito dell'organizzazione della produzione e della tutela dei beni culturali. Tra i suoi incarichi più importanti vanno ricordati la segreteria perpetua della restaurata Académie des beaux-arts (1816, da cui dovrà dimettersi nel 1839 per insanabili contrasti di ordine estetico e personale), la nomina a Consigliere onorario dei Musei presso la Maison du Roi (1817) e quella a professore d'archeologia presso la biblioteca del re (1820). Il suo lucido conservatorismo politico, appena velato da una leggera patina illuminista, trova espressione estetica adeguata nell'adesione convinta, precoce e definitiva, al neoclassicismo, scoperto a Roma durante i soggiorni italiani del 1776-80 e del 1783-84, in cui strinse

amicizie solide con Batoni, Mengs, Volpato, Piranesi, David, William Hamilton e, soprattutto, Canova, di cui incoraggiò la svolta stilistica in senso neoclassico. Egli stesso, lasciati gli studi di diritto, si era avviato alla scultura sotto la protezione di Pigalle e la guida di Coustou, nel cui atelier era entrato nel 1772, ma non ebbe occasione di esercitare l'arte se non durante la carcerazione del 1794, in cui modellò in creta le statuette della *Libertà*, di un giocatore di *palet* e di *Amore e Imene*. Ebbe invece occasione di dedicarsi seriamente all'architettura: a lui si deve l'unica realizzazione architettonica completata nel periodo rivoluzionario, la trasformazione dell'edificio di Sainte Geneviève nel Panthéon della Rivoluzione (1791-93: impresa da lui documentata in una serie di *Rapporti* a stampa coevi). Tra il 1788 e il 1820 collabora all'*Encyclopédie Méthodique* coi tomi dedicati all'architettura e pubblica nel 1803 un suo studio del 1785 sull'architettura egiziana, di cui sostiene, contro Winckelmann ma seguendo in parte Caylus, l'influenza sull'architettura greca arcaica, limitandola però a pochi elementi decorativi, non strutturali. Ivi propone perciò la distinzione fondamentale della mimesi architettonica come imitazione sensibile (che si fonda cioè su modelli locali, nazionali) e astratta, basata sulla conoscenza dei principî generali, delle leggi della natura. È una distinzione riproposta nel *Dictionnaire Historique d'Architecture* (1832), il quale, affiancandosi allo sforzo biografico dell'*Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* (1830), costituisce un po' la *summa* delle sue conoscenze storiche e delle sue dottrine estetiche, svolte in chiave sempre più idealistica e paradigmatica, impervie alla romantica fascinazione per il gotico o il primitivo. Decisamente e consapevolmente partigiane, in senso rigorosamente classicista, sono pubblicazioni come l'*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael* (1824) o la biografia dell'amico *Canova* (1834). La sua opera più utile è perciò l'edizione delle 164 lettere di Poussin a Chantelou e altri, di proprietà dell'amico Léon Dufourny (1824). Nell'*Essai sur l'imitation* (1823) e nell'*Essai sur l'ideal* (1837) egli sintetizza la propria concezione definitiva della mimesi come imitazione dell'idea e del bello artistico come idealità delle forme. La sua notorietà, anche in Italia, è legata però principalmente alle *Lettres sur le projet d'enlever les monuments d'Italie* scritte in clandestinità (1796, con ristampe, anche a cura di Canova, fino al

1836), in cui polemizza con gli ordini di spoliazione delle opere d'arte italiane che le truppe francesi impegnate nella Campagna d'Italia avevano testé ricevuto e stavano attuando. Ispirato da un altro fervente monarchico, il generale Francisco de Miranda (che è il destinatario del *pamphlet*), egli contesta in base a considerazioni non tanto politiche o giuridiche, quanto piú decisamente culturali la legittimità delle requisizioni volute dal Direttorio. Egli considera l'opera d'arte comprensibile e apprezzabile solo nel suo contesto originario, che consente la percezione della qualità in base al confronto, la comprensione dello svolgimento culturale in base all'analogia, il chiarimento del senso in base alla funzione. Lo sradicamento e l'imbalsamazione in un museo francese di una serie di capolavori italiani ne cancella le coordinate di riferimento storico-geografico e fa scempio dell'organicità di una cultura, anzi delle tante culture, delle tante scuole pittoriche d'Italia. **Q** parla in difesa di una Repubblica delle arti e delle scienze che ha estensione europea e che proprio in Roma (la Roma custode dell'antico, con i suoi tanti monumenti comunque inamovibili) trova la sua capitale ideale; egli parla in veste antinazionalistica e antigovernativa (le motivazioni contingenti del suo scritto sono state magnificamente illustrate da Pommier), eppure attinge enunciazioni metodologiche non prive di razionale modernità, anche in campo storiografico: «Lo spirito di sistema che precede lo spirito di osservazione è senza dubbio distruttivo per la scienza, è voler costruire prima di aver apprestato i mattoni [...] Ma l'osservazione deve a sua volta ricondurre al sistema. Una volta che tutte le parti sono ben conosciute sia in se stesse che nei loro reciproci rapporti, deve seguirne il tutto, ovvero l'insieme che è la verità universale». Con queste parole **Q** supera Winckelmann per giungere a Lanzi, con cui si trova in perfetta sincronia e, spesso, sintonia di vedute: ma le *Lettres sur les marbres d'Elgin* (1818), in cui celebra il trasporto dei marmi del Partenone a Londra, dimostra chiaramente quanto di pretestuoso e di politico vi fosse stato nella sua eloquente e nobile enunciazione di una vera civiltà della tutela dei beni culturali. (*gpe*).

Quatro Vintes

Gruppo di artisti portoghesi, pittori e scultori, costituito a Porto verso la fine degli anni Sessanta. Del gruppo fece-

ro parte José Rodrigues, Jorge Pinheiro, Angelo de Sousa e Armando Alves. Il ruolo di questo gruppo nella vita artistica della città fu tanto più considerevole, in quanto tali artisti divennero poco dopo docenti nella locale Scuola superiore di belle arti. L'estremo rigore della pittura di J. Pinheiro o degli oggetti di A. Alvas (che è anch'egli notevole artista grafico) contrasta col lirismo ironico della pittura e della scultura di A. de Sousa, e così pure con le invenzioni formali e le raffigurazioni erotiche di J. Rodrigues. Molte sono state le mostre cui ha partecipato il gruppo, sia in Portogallo che in Francia (Parigi 1969). (jaf).

Quattro Wang, Wu e Yun (I)

Abbreviazione onomastica che designa un gruppo di pittori *ortodossi* detti talvolta i « Sei Maestri dell'inizio dei Qing». I quattro Wang sono Wang Shimin, Wang Jian, Wang Hui, Wang Yuanqi, cui spesso si aggiungono Wu Li e Yun Shouping. (ol).

Québec

Museo del Q Museo canadese fondato nel 1922; conserva un'importante collezione di dipinti della regione, e quasi tutti gli artisti nati o attivi in Canada vi sono rappresentati. Le collezioni consentono di seguire l'evoluzione dell'arte del Canada francese, dal sec. XVIII ai nostri giorni. In particolare vi si possono vedere opere di François Beaucourt, che si formò in Francia, prima di stabilirsi definitivamente in Canada (*Ritratto del signore e della signora Trottier*, 1793), di Bourassa e di Joseph Légaré (*Paesaggi dal monumento Wolfe*, 1830), opere della fine del sec. XIV o dell'inizio del XX, come quelle del ritrattista Plamondon, di Suzor-Coté (*la Morte di Montcalm*) e di J. W. Morrice (il *Coltello*), nonché pitture contemporanee di artisti che hanno operato a Parigi, come Alfred Pellan (il *Giardino verde*), Borduas, Dallaire e Jean-Paul Riopelle. (jro).

Quellinus

Erasmus (Anversa 1607-78), figlio e allievo dello scultore Erasmus, fratello dello scultore Artus e dell'incisore Hubert Q, fu iscritto come pittore ad Anversa intorno al 1633-34. Discepolo di Rubens, con lui partecipò nel 1635 agli apparati ad Anversa per l'*Entrata solenne di Ferdinan-*

do d' Austria, poi, dal 1636 al 1638, alla decorazione della Torre de la Parada. Alcune opere provenienti da questo padiglione sono conservate al Prado: *Ratto d'Europa*, *Bacco e Arianna*, *Morte di Euridice*, *Giasone e il vello d'oro*, le *Arpie*, *Cupido in groppa a un delfino*. Alla morte di Rubens, Erasmus divenne pittore della città di Anversa e disegnatore ufficiale della stamperia Plantin; il suo successo fu considerevole ed Erasmus ottenne numerosi incarichi dalle municipalità di Anversa, Gand ed Amsterdam. Gli si debbono numerose composizioni mitologiche e religiose (*Gesù presso Marta e Maria*: Valenciennes, MBA; *Salomone e la regina di Saba*: Lille, MBA; *Artemisia*, 1652: Università di Glasgow; *Sacra Famiglia*: Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), ritratti (*Ritratto infantile*: ivi). Fu pittore di battaglie, come attestano (Bruxelles, MRBA) otto bozzetti eseguiti per il conte Thurn und Taxis, accostabili ad arazzi conservati nel castello della casa principesca dei Thurn und Taxis, accostabili a Ratisbona. Infine va ricordato che egli lavorò anche per pittori di nature morte (P. Boel o J. Fyt) e numerosi pittori di fiori, che gli chiesero di eseguire le figure umane nei loro dipinti di ghirlande. Cooperò col cognato J. Philippe van Thielen (*Vergine col Bambino, ornata di fiori*: Firenze, Uffizi e Vienna, KM) con Daniel Seghers (*Vergine col Bambino che schiacciano il serpente*: Dresda, GG) e Joris van Son.

Il figlio **Jan Erasmus** (Anversa 1634 - Malines 1715) ne fu allievo. Nel 1660-61, era maestro nella gilda di San Luca di Anversa. Soggiornò nel 1662 a Firenze, Venezia e Roma, poi fino al 1668 presso gli Agostiniani di Bruges. Verso il 1680 divenne pittore dell'imperatore Leopoldo I (*Miracolo di sant'Ugo*, 1685: Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Nel 1712 infine si stabilì a Malines (*Ultima cena*: Malines, Notre-Dame). Nelle sue complesse composizioni traspare una buona qualità disegnativa soffocata talvolta da eccessi coloristici che documentano un non ben assimilato influsso del Veronese. (j/l).

Quesnel

Dinastia di artisti francesi attivi nel sec. XVI e nella prima metà del sec. XVII. Secondo l'abate Marolles, il capostipite, **Pierre Q** fu condotto da Maria di Lorena alla corte di Giacomo V di Scozia a Edimburgo. Nel 1557 disegnò presso i Grandi Agostiniani di Parigi una vetrata (*Ascensione, re Enrico II, la regina e i dottori della Chiesa*, oggi

scomparsa). Approntò inoltre cartoni per arazzi. Gli si attribuisce un disegno recante l'iscrizione «P. Quesnel», *Nascita, battesimo e educazione di un principe* (Parigi, ENBA). Ebbe tre figli pittori, il più celebre dei quali fu **François** (Edimburgo 1545 ca. - Parigi 1616). Compare sui conti sin dal 1571, per disegni di medaglie; è menzionato nel 1609 per un ritratto del Delfino, e nel 1608 disegnava la pianta di Parigi, incisa nel 1609 da Pierre Vallet. Nel 1610, con i fratelli e Louis Beaubrun, operava per l'entrata di Maria de' Medici a Parigi. Marolles ne loda il disinteresse, la modestia e la cultura. Le incisioni da opere sue, di Isaac Briot (*Enrico IV*, 1610; *Maria de' Medici e Luigi XIII*, 1610) e di Thomas de Leu (*Incoronazione di Luigi XIII a Reims*, 1610), ci danno un'idea del suo stile; ma la sua opera, molto varia, resta poco nota. Oggi è soprattutto apprezzato come ritrattista e disegnatore. Gli sono stati attribuiti numerosi dipinti, il più certo dei quali è il *Ritratto di Mary-Ann Waltham* (monogrammato e datato 1572: Althorp, coll. del conte Spencer). Riferendosi a fogli firmati (*Ritratto di bambino*: Angoulême, coll. Biaise; *Crocifissione*: Vienna, Albertina) o ad incisioni tratte da suoi ritratti (*Luigi di Lorena*, inciso da Thomas de Leu, disegno: Parigi, BN) gli si sono potuti attribuire numerosi disegni. Possiede uno stile brillante, più superficiale di quello di Clouet, con il quale, secondo Marolles, veniva confuso. I suoi disegni mostrano una certa ricerca di effetto pittorico, il che lo distingue rispetto ad altri disegnatori di ritratti. Poco si conosce sui fratelli **Nicolas** († 1543 ca. - Parigi 1632), che, nel 1574, disegnò con notevole talento il ritratto di *Pierre Quesnel* (Parigi, BN), e **Jacques** (t Parigi 1929), decoratore e pittore religioso. La dinastia si chiuse con **Augustin I** (Parigi 1595 - ivi? 1661), figlio di François, che fu pure mercante di quadri, e con **Augustin II** (1630-97), nipote di quest'ultimo. Il *Chitarrista* (1687: Museo di Budapest), viene spesso attribuito ad Augustin I, nonostante la data che lo riferisce ad Augustin II. A meno che la data non debba leggersi 1637, cronologia che meglio corrisponderebbe all'abito della giovane donna e confermerebbe l'attribuzione ad Augustin I. (*sb + pr*).

Quidor, John

(Tappan (New York) 1801 - Jersey City 1881). Espose per la prima volta nel 1828 alla National Academy of Design

di New York. Dipinse quadri di soggetto biblico e in particolare scene di genere ispirate a Cervantes e alla letteratura americana (Cooper, W. Irving). Autodidatta, fu attratto da soggetti popolareschi che ne rivelano la tempratura caricaturale e burlesca; un ampio gruppo di opere sue si trova al Brooklyn Museum di New York: *Dorothea* (1823), *Rip van Winkle in albergo*, *Anthony van Corlear e Peter Stuyvesant*. (sc).

Quillard, Pierre Antoine

(Parigi 1701 - Lisbona 1733). Fallì nel prix de Rome nel 1723 e nel 1724; nel 1726 partì per il Portogallo come disegnatore nell'équipe del naturalista svizzero Charles-Frédéric Merveilleux; in seguito, per mancanza di concorrenti, venne nominato pittore di re Giovanni V. Fu allievo e collaboratore di Watteau, da cui trasse *pastiches* che diffusero lo stile del maestro, come Pesne per la Germania e Mercier per l'Inghilterra; in Portogallo **Q** è autore di alcuni disegni (Parigi, Louvre; Lisbona, MAA; Chatsworth, coll. del duca del Devonshire), e incisioni di un certo interesse: lo *Sbarco nell'isola di Citera*, il *Riposo durante la caccia*, la *Barca*. Dipinse alcune composizioni religiose (*Ultima cena*: Mafra; *Vergine in gloria*: San Pedro di Alcántara) e soprattutto *Feste galanti e campestri* (coll. Thyssen-Bornemisza, già Lugano, Castagnola; Muge, coll. del duca de Cadaval; Parigi, Louvre; San Pietroburgo, Ermitage; Lisbona, MAA; Mosca, Museo Puškin), che vennero a lungo ritenute opere originali di Watteau. (jaf).

Quillier (Dequillier), Noël

(Orléans 1594 - Parigi 1669). Un gruppo di dipinti eseguiti nel triennio 1625-27 per Foligno e altre località dell'Umbria, recentemente scoperti, arricchisce in maniera determinante la conoscenza di questo artista, allievo di Vouet a Roma, finora noto per poche opere tarde, di carattere classicista (*San Paolo*, 1663: Parigi, Louvre; *Allegorie per le Tuileries*, 1666: ora nel Museo di Maganza). La *Madonna del Rosario* (1626) per Belfiore, la *Madonna e i santi Giovanni Evangelista, Francesco e Rocco* (1625) per Sterpete, la notevolissima *Immacolata tra i santi Francesco e Caterina* (1627) per Santa Caterina a Rapecciano, cui sono da aggiungere altre tele, firmate o attribuibili con sicurezza (tra queste, particolarmente ri-

levante in quanto commissione pubblica, l'*Incoronazione della Vergine, san Domenico di Sora e il beato Pietro Crisci* per il Duomo di Foligno, oggi nelle canoniche), ne illustrano un momento fortemente naturalistico, in sintonia con gli altri «caravaggeschi» francesi allora presenti a Roma, espresso da un linguaggio caratterizzato tuttavia da inflessioni piú rudi, con esiti affini a G. F. Guerrieri. Dal 1631 è documentato a Parigi. (*lba*).

Quinkhard, Jan Maurits

(Rees-sur-le-Rhin (Clèves) 1688 - Amsterdam 1772). Allievo di N. Verkolje, operò a Utrecht e ad Amsterdam soprattutto dopo il 1710. Mercante di quadri, miniaturista (il *Professor J. F. Reitz*, 1735: Utrecht, Museo dell'Università), è noto soprattutto come abile autore di ritratti; una bella serie è conservata nel Museo di Utrecht. Citiamo inoltre i ritratti di *Gustaaf Willem, barone van Imhoff* (1742: Amsterdam, Rijksmuseum), *Margaretha van Leuvening* (1743: ivi) e *Johann van Haeften e sua moglie* (1744: Museo Frans Hals di Haarlem), nonché ritratti collettivi di *Chirurghi e Reggenti* (l'Aja, GM) Il figlio **Julius** (Amsterdam 1736-76) fu anch'egli ritrattista (il *Concerto*, 1755: Amsterdam, Rijksmuseum; *Cornelis Ploos van Amstel e Jan Maurits Quinkhard*, 1757: ivi). (*ju*).

Quirizio da Murano

(documentato a Venezia tra il 1461 e il 1478). La ricostruzione del suo corpus si fonda essenzialmente sulle tre opere firmate che si conservano. Nella piccola pala con *Santa Lucia e storie della sua vita* (Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi), che porta la firma «Quiricius de Joanes de Veneciis» e la data 1462, egli risente direttamente dei modelli diffusi dalla bottega dei Vivarini, in parallelo alle esperienze di Andrea da Murano. Il contatto con quest'ultimo è particolarmente sensibile nella successiva *Madonna adorante il Bambino* (Venezia, Accademia), opera per la quale è stata proposta una datazione agli anni '70. Resta dubbia invece la collocazione cronologica del *Redentore che comunica una monaca* (tavola firmata: ivi), nella quale **Q** sembra piú vicino alla «scuola muranese», e in particolare a Lazzaro Bastiani. (*sba*).

Quito

Capitale dell'Ecuador, **Q** è forse la piú bella tra le città coloniali americane, e senza dubbio la piú omogenea e sino ad oggi la meglio conservata. Ma questa « Firenze del Nuovo Mondo », la cui dolcezza viene talvolta contrapposta alla maestà di Cuzco, la « Roma delle Ande », colpisce per il suo complesso monumentale e persino per le sue sculture molto piú che per le pitture, che vanno rintracciate in un centinaio di chiese e cappelle. E tuttavia essa conobbe pure un'attività pittorica risalente al sec. XVI; alcuni suoi pittori possono rivaleggiare con i migliori maestri del Messico o del Perú. Si possono qui solo indicare le collocazioni di certe opere significative. Il maestoso *Albero genealogico dell'ordine domenicano* del pittore domenicano F. Pedro Bedon si trova sulla grande scala di San Domingo; San Agustín presenta, nella Sala capitolare, un insieme di trentadue quadri in cui il pittore meticcio Miguel de Santiago narra la *Vita di sant'Agostino*, mentre il chiostro alto conserva una buona serie di *Dottori* dovuta a Bernardo Rodriguez, il pittore piú noto del sec. XVIII, che ha decorato la Cattedrale (la quale nell'insieme fa una figura molto modesta rispetto ai grandi conventi) con una *Vita di Gesù* abbastanza brillante. Ritroviamo Miguel de Santiago anche in San Francisco, ove è stato sistemato un interessante museo, con la sua opera principale, *L'Immacolata coronata dalla Trinità* e numerosi altri dipinti (particolarmente la *Visitazione*, la *Morte di san Giuseppe*). Infine la chiesa dei Gesuiti (de la Comparñía), la piú sontuosamente ornata di **Q** è campo d'azione del misterioso Goribar, i cui quattordici *Profeti*, di piglio eroico, sui pilastri della navata, contribuiscono felicemente alla sua decorazione e sono di gran lunga i capolavori della scuola di **Q**.

A parte le chiese, la pittura è piuttosto ben rappresentata nel Museo d'arte coloniale, collocata da qualche anno in un bel palazzo del sec. XVII. Numerosi pittori noti come Miguel de Santiago (*Quattro stagioni*), Bernardo Rodriguez (*Vergine del Chiquinqua*) e Samaniego, delicato colorista della fine del Settecento (*Divina Pastora*, *Allegoria della Redenzione*) ricompaiono in questo museo con atteggiamento piú amabile, piú disteso che nelle loro grandi composizioni mistiche. Pitture anonime esprimono in modo commovente la devozione popolare (*Bottega di Nazareth*, *Ecce homo*, *Sposalizio mistico di santa Caterina*),

sullo sfondo del paesaggio andino. Quanto alla pittura ecuadoriana moderna, la si deve cercare nella Casa de la Cultura, con una buona scelta di opere di pittori assai vari (Coloma, Silva, Guayasamin, Paredes). (pg).

Qusayr 'Amra

Stabilimento termale omayyade costruito dal califfo al-Walīd (705-15), all'estremità settentrionale del Mar Morto. Venne scoperto nel 1898. Si distingue rispetto a consimili edifici per i suoi affreschi in discreto stato di conservazione. Sono stati schizzati a tinte piatte su fondo bianco e liscio. La tavolozza comprende, oltre al bianco e al nero, il blu oltremare, il rosso (ossido di ferro), un bruno scuro composto di rosso e di un sottile strato di oltremare, l'ocra, un giallo chiaro prodotto dall'ocra mescolato al gesso, e alcuni tocchi di verde prodotto con ocra coperto dal blu oltremare. Le pitture rappresentano scene di bagno o di caccia, esercizi di ginnastica e immagini che simboleggiano le età della vita, la storia, la filosofia e la poesia. Particolarmente interessante il dipinto che rappresenta il califfo assiso sul trono alla maniera del Pantocrator, circondato da nemici dell'Islam venuti a offrire sottomissione e vassallaggio. I personaggi sono ripartiti su due piani: il primo è occupato dai sovrani dei grandi imperi, disposti da sinistra a destra a seconda della loro situazione geografica da ovest ad est; il secondo piano dai signori dei semplici reami. Se ne sono identificati alcuni: l'imperatore di Bisanzio, il visigoto Roderico, il sasanide Yezdegerd III e il negus d'Abissinia. Questi affreschi si accostano alla tradizione siriano-ellenistica, ma alcune scene, come le cacce rammentano l'arte sasanide. Le numerose figure di donne che ornano medaglioni e nicchie rievocano figurazioni dell'Oriente antico. Infine taluni dettagli, come gli uccelli del deserto e i palmizi, dimostrano che gli artisti si ispirarono direttamente alla natura. Molti di questi affreschi sono stati staccati, e si conservano a Berlino (SM, Pergamonmuseum). (so).

Qyzyl

I grandi complessi monastici buddisti di **Q**, nel Turkestan cinese, vennero scavati nelle pareti della valle del Muzart e di due valloni secondari a nord-ovest della città carovaniera di Koutcha. Le pitture murali del # ### seco-

lo ca., che coprono volte e pareti, hanno consentito, dato il buono stato di conservazione, di definire le caratteristiche dell'arte pittorica dell'Asia centrale durante il periodo iniziale della sua fioritura (### secolo ca.). Le rappresentazioni hanno finalità religiosa e s'ispirano ai temi dell'antico buddismo *hīnayāna* elaborati nell'arte indiana durante i secoli che precedettero l'era cristiana cui si mescolano influssi locali. La preferenza accordata, nelle credenze, alla figura del Buddha Çākyaṃuni è documentata dal propagarsi delle sue raffigurazioni. Vestito del consueto costume monastico, accenna i gesti simbolici tradizionali, ed è rappresentato in maestà, attorniato da esseri celesti e da personaggi diversi destinati a richiamare alla mente gli episodi della sua esistenza terrestre. Alcuni miracoli rivestono particolare importanza, ad esempio quello della sua scomparsa, che equivale al suo ingresso nel «non-essere» (*nirvana*). Vi trovano posto anche altre leggende devote, come quelle del racconto delle rinascite precedenti del Buddha (*jātaka*), con pittoreschi dettagli.

L'influsso dell'iconografia del buddismo indiano ha influito anche sui caratteri stilistici delle figurazioni evidenti nella ripresa di costumi, gioielli, oggetti di arredo, motivi decorativi, elementi della vita quotidiana e personaggi particolari (monaci, bramini, figure volanti o geni demoniaci), come anche nella tipologia formale (densità delle composizioni, contrasti tra carnagioni chiare e scure, atteggiamenti ancheggianti). Agli influssi indiani sono venuti a mescolarsi quelli iraniani, giunti direttamente o tramite le pitture di Bāmiyān. Essi traspaiono in alcuni dettagli di vestiti e di acconciature (tuniche attillate, diademi e nastri ondegianti), nella somiglianza delle bardature, delle armi, dei tessuti e dei tappeti, e anche in caratteristici motivi ornamentali (medaglioni ornati di perle, tralci di foglie polilobate). Altri temi provengono inoltre dalle regioni piú occidentali dell'Asia, quali le frequenti rappresentazioni delle divinità del sole e della luna, delle dee del vento, dell'aquila bicipite e degli uccelli o geni volanti portatori di corone. Alcuni caratteri somiglianti dovrebbero anche consentire di riallacciare l'arte pittorica di Q a quella dell'antica Sogdiana.

Malgrado tutti gli apporti ricevuti, la produzione di Q presenta carattere nettamente originale. Le pitture hanno aspetto insieme narrativo e decorativo. I movimenti d'insieme vengono in generale esclusi dalle com-

posizioni, che presentano gruppi equilibrati e spesso simmetrici, animate dagli espressivi atteggiamenti dei personaggi; nel contempo la varietà dei costumi e dei tipi raffigurati, la ricchezza dei dettagli, l'introduzione di elementi architettonici o di paesaggio, i contrasti cromatici contribuiscono a dare loro sapore pittoresco. Il carattere decorativo di queste pitture già avvertibili nella costruzione generale, si fa ancor più netto nelle forme naturali trasformate in elementi decorativi: le capigliature, le rughe o le orecchie di un volto divengono così un gioco di linee e di colori, come avviene per la decorazione architettonica; la stilizzazione degli elementi del paesaggio (alberi, fiori, acqua, montagne) dà loro un carattere puramente ornamentale. Sulle volte dello stile II, le catene montuose schematizzate si trasformeranno persino in losanghe dentellate, intrecciate, di vari colori, che servono da fondo a certe scene.

L'evoluzione stilistica Lo studio dei caratteri formali ha indotto a suddividere le opere di **Q** in due stili succeduti senza interruzioni e senza mutamenti bruschi. Le pitture dello stile I (metà del sec. IV e sec. V ca.) corrispondono a un periodo in cui si elabora l'estetica della scuola; presentano grande morbidezza di disegno e di modellato; un'armoniosa grazia negli atteggiamenti, spesso anchizzanti, li avvicina ancora ai modelli indiani. Predominano un verde tenero, l'arancio e il bruno. Invece le tendenze locali si accentuano nello stile II (VI-VII secolo ca.). Gli atteggiamenti sono più angolosi, le linee si fanno più secche; si accorda grande importanza ai dettagli finemente eseguiti. Le tonalità vive e luminose creano nuove armonie con gli azzurri e i verdi leggermente acidi.

Il sito di **Q** è stato visitato da numerose spedizioni che hanno esplorato l'Asia centrale all'inizio del sec. XX. È stato studiato principalmente dagli archeologi tedeschi A. Grünwedel e A. von Le Coq, che hanno portato in patria importanti frammenti di pitture murali, attualmente conservati a Berlino (Indische Abteilung der Staatlichen Museen). (*mha*).

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aaa	Aracy Abreu Amarai
aba	Annie Bauduin
abc	Antonio Bonet Correa
abl	Albert Blankert
abo	Alan Bowness
acf	Anna Colombi Ferretti
ach	Albert Châtelet
acl	Annie Cloulas
acs	Ariette Calvet-Sérullaz
ad	Anne Distel
ada	Antonietta Dell'Agli
aem	Andrea Emiliani
aeps	Alfonso Emilio Perez Sánchez
ag	Andreina Griseri
agc	Alessandra Gagliano Candela
alb	Agnès Anglivièl de La Baumelle
am	Arpag Mekhitarian
amr	Anna Maria Rybko
an	Antonio Natali
ap	Alessandra Ponente
aq	Ada Quazza
ar	Artur Rosenauer
as	Antoine Schnapper
asp	Agnès Spycket
at	Amanda Tomlinson (Simpson)
az	Adachiara Zevi
bda	Bernard Dahhan
bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bdr	Barbara Drudi
bl	Boris Lossky

bp Béatrice Parent
bt Bruno Toscano
bz Bernard Zumthor
ea Égly Alexandre
came Carlo Melis
cc Claire Constans
cd Christian Derouet
cf Corrado Fratini
cfs Christine Farese Sperken
eg Charles Goerg
chmg Chiara Maraghini Garrone
cmg Catherine Mombeig Goguel
cpi Claudio Pizzorusso
cr Claude Rolley
cre Claudie Ressort
cv Carlo Volpe
da Dimitre Avramov
dg Danielle Gaborit
dgc Daniela Gallavotti Cavallero
dh Dieter Honisch
dk Dirk Kocks
dp Denis Pataky
dr Daniel Robbins
eb Evelina Borea
eca Elisabetta Canestrini
eg Elisabeth Gardner
el Elvio Lunghi
elr Elena Rama
em Eric Michaud
en Enrica Neri
er Elisabeth Rossier
erb Elena Rossetti Brezzi
es Elisabetta Sambo
et Emilia Terragni
fa François Avril
fc Françoise Cachin
fca Francesca Castellani
fd Ferenc Debreczeni
fd'a Francesca Flores d'Arcais
ff Fiorella Frisoni
fg Flávio Gonçalves

fgp François-Georges Pariset
fh Françoise Henry
fir Fiorenza Rangoni
fm Françoise Maison
fa Fritz Novotny
fr François Rambier
frm Frieder Mellinghoff
fv Françoise Viatte
fw Françoise Weinmann
fzb Franca Zava Boccazzi
ga Götz Adriani
gb Germaine Barnaud
gbc Gilles Béguin
gbo Geneviève Bonnefoi
gem Gilbert Émile-Mâle
gh Guy Habasque
gibe Giordana Benazzi
gl Geneviève Lacambre
gla Gemma Landolfi
gm Gunter Metken
gma Georges Marlier
gp Giovanni Previtali
gpe Giovanna Perini
gr Giovanni Romano
grc Gabriella Repaci-Courtois
gs Gunhild Schütte
gsa Giovanna Saponi
gse Gabriella Serangeli
gv Germaine Viatte
g + vk Gustav e Vita Maria Künstler
hb Henrik Bramsen
hbf Hadewych Bouvard-Fruytier
hbs Helmut Börsch-Supan
hl Hélène Lassalle
hm Helga Muth
hn Henry Nesme
ht Hélène Toussaint
hz Henri Zerner
ic Isabelle Compin
ij Ionel Janou
im Ines Millesimi

ivj Ivan Jirous e Vera Jirousova
jaf José-Augusto França
jbr Jura Brüscheiler
jf Jacques Foucart
jfj Jean-Françoise Jarrige
jg Jacques Gardelles
jh John Hayes
jhm Jean-Hubert Martin
jho Jaromir Homolka
jhr James Henry Rubin
jil Jean-Jacques Lévêque
jl Jean Lacambre
jm Jennifer Montagu
jmu Johann Muschik
jns John Norman Sunderland
jpc Jean-Pierre Cuzin
jpm Jean-Patrice Marandel
jps Jean-Pierre Samoyault
jrb Jorge Romero Brest
jro Jean-René Ostigny
js Jeanne Sheehy
jt Jacques Thuillier
jv Jacques Vilain
ka Katarina Ambrozic
law Lucie Auerbacher-Weil
lb Luciano Bellosi
lba Liliana Barroero
lcv Liana Castelfranchi Vegas
lh Luigi Hyerace
lm Laura Malvano
lma Lucia Masina
lo Leif Østby
lt Ludovica Trezzani
lte Luca Telò
mas Marcel-André Stalter
mast Margaret Alison Stones
mat Marco Tanzi
mb Mina Bacci
mbé Marie Bécet
mcy Maria Ciomini Visani
mdb Marc D. Bascou

mdp Matias Diaz-Padron
mfb Marie-Françoise Briguet
mfe Massimo Ferretti
mg Mina Gregori
mga Maximilien Gauthier
mgcm Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
mgm Maria Grazia Messina
mh Madeleine Hours
mha Madeleine Hallade
mn Maria Nadotti
mo Marina Onesti
mp Mario Pepe
mr Marco Rosei
mri Monique Ricour
mro Marina Romiti
mrs Maria Rita Silvestrelli
mrv Maria Rosaria Valazzi
mt Miriam Tal
mta Marco Tanzi
mtb Marie-Thérèse Baudry
mtf Marie-Thérèse de Forges
mtmf Marie-Thérèse Mandroux-França
mtr Maria Teresa Roberto
mv Michael Voggenauer
mvc Maria Vera Cresti
mwb Michael W. Bauer
nbl Nicole Blondel
nhu Nicole Hubert
nr Nicole Reynaud
ns Nicola Spinosa
ok Oldřich Kulík
ol Olivier Lépine
pa Paolo Ambroggio
pb Paul Bonnard
pcl Paola Ceschi Lavagetto
pfo Paolo Fossati
pg Paul Guinard
pge Pierre Georgel
php Pierre-Henri Picou
ppd Pier Paolo Donati
pr Pierre Rosenberg

prj Philippe Roberts-Jones
ps Pietro Scarpellini
pv Pierre Vaisse
pva Poul Vad
rch Raymond Charmet
rdg Rosanna De Gennaro
rg Renzo Grandi
rl Renée Loche
rla Riccardo Lattuada
rm Robert Mesuret
rn Riccardo Naldi
rp René Passeron
rpa Riccardo Passoni
rpr Robert Prinçay
rr Renato Roli
rs Roy Strong
rt Rossana Torlontano
rvg Roger van Gindertael
sag Sophie-Anne Gay
sb Sylvie Béguin
sba Simone Baiocco
sc Sabine Cotte
scas Serenella Castri
sd Suzanne Dagnaud
sde Sylvie Deswarte
sdn Sirarpie Der Nersessian
sg Silvia Ginzburg
sls Serge L. Stromberg
so Solange Ory
sr segreteria di redazione
sro Serenella Rolfi
svr Sandra Vasco Rocca
tb Thérèse Burolet
tp Torsten Palmer
vb Victor Beyerd
vbe Virginia Bertone
vc Valentina Castellani
ve Vadime Elisseeff
vn Vittorio Natale
wb Walther Buchowiecki
wh Wuef Herzogenrath

wj Władysława Jaworska
wl Willy Laureyssens
wv William Vaughan
wz Walter Zanini
yb Yvonne Brunhammer
yt Yvette Taborin

Elenco delle abbreviazioni.

Accademia	Gallerie dell'Accademia, Venezia
Accademia	Galleria dell'Accademia, Firenze
AG	Art Gallery
Albertina	Graphische Sammlung Albertina, Vienna
AM	Art Museum, Museum of Art, Musée d'art, Museu de Arte, Muzeul de arta
AM	Altes Museum, Berlino
Ambrosiana	Pinacoteca Ambrosiana, Milano
AP	Alte Pinakothek, Monaco di Baviera
BA	Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi
BC	Biblioteca civica, Biblioteca comunale
BIFA	Barber Institute of Fine Arts, Birmingham
BL	British Library, Londra
BM	British Museum, Londra
BM	Biblioteca municipale
BN	Biblioteca nazionale
Brera	Pinacoteca di Brera, Milano
BV	Biblioteca Vaticana, Roma
BVB	Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
Capodimonte	Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, Napoli
Carrara	Galleria dell'Accademia di Carrara, Bergamo
Castello	Museo del Castello Sforzesco, Milano
Castelvecchio	Museo di Castelvecchio, Verona
Cloisters	The Metropolitan Museum of Art - The Cloisters, New York
CM	Centraal Museum der Gemeente Utrecht, Utrecht
ENBA	Ecole Nationale des Beaux-Arts, Louvre, Parigi

Escorial	Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (prov. di Madrid)
Fogg Muséum	William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.
GAM	Galleria d'Arte Moderna
GG	Gemäldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria Nazionale
GNA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Norimberga
GNU	Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthaus
KK	Kupferstichkabinett, Musei Statali, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst, Kunsthistorisches Museum
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Kröller-Müller	Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Olanda)
MA	Museo Archeologico
MAA	Museu Nacional de arte antiga, Lisbona
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
MAC	Museo español de arte contemporáneo, Madrid
MAC	Museu Nacional de arte contemporânea, Lisbona
MAC	Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
MAC	Museo de arte contemporânea, San Paolo del Brasile
MAD	Musée des arts décoratifs, Parigi
MAM	Museo d'arte moderna, Musée d'art moderne, Museo de arte moderno
MAMV	Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi
Marciana	Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
Mauritshuis	Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis), L'Aja

MBA	Musée des Beaux-Arts, Museo de Bellas Artes
MBK	Museum der bildenden Künste, Lipsia
MC	Museo Civico, Musei Civici
MFA	Museum of Fine Arts
MM	Moderna Museet, Stoccolma
MM	Museo Municipale, Musée Municipal
MMA	Metropolitan Museum of Art, New York
MMB	Museum Mayer van den Bergh, Anversa
MN	Museo Nazionale
MNAM	Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Parigi
MNG	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
MO	Musée d'Orsay, Parigi
MOMA	Museum of Modern Art, New York
MPP	Museo Poldi Pezzoli, Milano
MRBA	Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles
MSM	Museo di San Marco, Venezia
Museo	Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg
Museo	Musée de peinture et de sculpture, Grenoble
Museo	Groninger Museum voor Stad en Lande, Groninga
Museo	Museo provinciale (sez. Archeologica e Pinacoteca), Lecce
Museo	Musée-Maison de la culture André Malraux, Le Havre
Museo	Malmö Museum, Malmö
Museo	Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Museo	Musée Saint-Denis, Reims
Museo	Musée d'Art et l'Industrie, Saint-Etienne
Museo	Musée de l'Hôtel Sandelin, Saint-Omer
Museo	Museo di storia ed arte, Sondrio
Museo	Museo Provinciale d'arte, Trento
Museo	Ulmer Museum, Ulm
MVK	Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, Basilea
NGC	Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen
NG	Nationalgalerie, National Gallery, Národní Galerie

NM	Nationalmuseum, National Museum, Národní Muzeum
NMM	National Maritime Museum, Greenwich
NP	Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
NPG	National Portrait Gallery, Londra
ÖG	Österreichische Galerie, Vienna
PAC	Padiglione d'arte contemporanea, Milano
PC	Pinacoteca Comunale, Pinacoteca Civica
Petit-Palais	Musée du Petit Palais
Pitti	Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze
PML	Pierpont Morgan Library, New York
PN	Pinacoteca Nazionale
PV	Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano, Roma
RA	Royal Academy, Londra
SA	Staatliche Antikensammlungen, Monaco di Baviera
Sans-Souci	Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam
SB	Stadtbibliothek
SB	Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
SG	Staatsgalerie, Staatliche Galerie
SGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera
SKI	Städelsches Kunstinstitut, Francoforte
SKS	Staatliche Kunstsammlungen, Städtische Kunstsammlungen
SLM	Schweizerisches Landesmuseum, Zurigo
SM	Staatliches Museum, Städtisches Museum, Stedelijk Museum, Staatliche Museen
SM, GG	Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlino (Dahlem)
SMFK	Statens Museum for Kunst, Copenhagen
SZM	Szépművészeti Múzeum, Budapest
VAM	Victoria and Albert Museum, Londra
WAG	Walters Art Gallery, Baltimore
WAG	Walker Art Gallery, Liverpool
WAG	Whitworth Art Gallery, Manchester
WRM	Wallraf-Richartz-Museum, Colonia
Yale Center	Yale Center for British Art, New Haven, Conn.