

senter le naturel, et a bien faire les umbres», 30 (Tory, 1529); «pratique de perspective, donnant à intender comment il faut par raison naturele, estant constitué un centre, y faire correspondre toutes lignes procedantes du point de la veu, selon la portée dc ses rayons: et ce pour afin que la platte paincture appliqué pour ornement aux scenes, representast des apparences de bastimens relevez: et que certains traictz miz en superficies plaines, semblasset les uns approcher et les autres reculer», 84 (Martin, 1549); «Si deux peintres s'efforcent de representer au naturel quelque vyf protract, il est impossible qu'ilz ne se rencontrent en mesmes traictz et lineamens, ayans mesme exemplaire devant eulx», 42 (Du Bellay, 1549-1553); «inventions excogité... icy pourtraictes et representées en plate figure», 88 (*Triomphe de Henri*, 1551); «choses representées par les figures cy apres chascune à son endroict umbragées en platte peinture», 88 (*Triomphe de Henri*, 1551); «cestuy-la sans user aucun fintion représente le vray de chascune action comme un qui sans oser s'escayer d'avantage, rapporte après le vif un naturel visage», 151 (Du Bellay); «et faudroit pour le representer [scil. l'Oracle Dodoneal] qu'en un endroit et en perspective de lontaine fust peinte une forest de chesnes», 66 (Pontus de Tyard); «la platte peinture et le relief... sont les deux manieres de representer quelque figure», 92 (Vigenère, 1578); «ce qui leur sert d'un premier esbauchement, comme en gros, tant pour les contenances, que pour les mesures, qu'ils accomodent puis apres avec d'autres traicts plus particuliers, qui ne se peuvent pas representer par ceste ombre», 65 (Vigenère, 1615); «car il y auroit bien de la difference entre un tableau fait de blanc et noir, representant une figure humaine, et un autre d'une même figure de marbre», 106 (Bosse, 1649); «on dit que les contours sont beaux et bien prononcés, lorsque dans les ouvrages de peinture ou de sculpture les membres des figures sont dessignez avec science et art, pour representer un beau naturel», 38 (Félibien, 1676); «Representer. Faire une image ou peinture d'un objet, qui nous le fasse connoistre tel qu'il est. Un miroir representer les choses au naturel. Un peintre habile representer toutes choses au naturel, d'actions et de passions. Il est représenté en pastel, en cire, en bronze, à mi-corps, à cheval» (Furetière, 1690); «basse-taille. Bas relief. Ouvrage de sculpture dans lequel, ce qui y est représenté est attaché au fond et n'en sort qu'en partie, à la différence des ouvrages de plein relief et de ronde bosse», 121 (*Dictionnaire* 1694).

Ressemblance: «le mot de portraire est un mot general, qui s'estend à tout ce qu'on fait lors qu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose» (Félibien, 1676).

Ressembler: «veri figuram dicere. Claud. Resembler au vif et au naturel», 26 (Estienne, 1552); «les poëmes plus parfaictz doibvent ressembler aux traitz du bon peintre, qui prend cure de rendre au vif la nature», 36 (Tahureau, 1554); «si sa main n'en ouvre bien, et si son portrait ensemble n'est riche, et qu'il ne ressemble», 36 (Tahureau, 1554).

Restauration: «restauration ou r'accoustrement des ouvrages apres quelques

faultes advenues», 58 (Martin, 1553).

Retractio: «raccourcissement, retractio», 98 (Nicot, 1606).

Revestement: «à Pierre Bontemps, imager, pour avoir vacqué tant au reparement de la figure du Laocon en cuivre que à mousler en cire les mousles pour jettet et fonder en cuivre les deux longues pièces de basse taille pour servir aux deux costés de revestement et ornement de la figure du Tybre», 58 (Laborde, documento del 1540-1550).

Riche: «mais pour neant tu aurois fait si beau tout l'ornement de ton riche tableau, si tu n'avois de la lineature de son beau nez bien pourtrait la peinture», 35 (Ronsard); «embellir leur gent ouvrage, riche d'or et de couleurs», 36 (Tahureau, 1554); «et encor que son pinceau, pour mieux farder son tableau, ne se monstre jamais chiche de la couleur la plus riche», 36 (Tahureau, 1554); «si sa main n'en ouvre bien, et si son portrait ensemble n'est riche, et qu'il ne ressemble», 36 (Tahureau, 1554).

Rilievo: «poi in alcuni nicchi si potrà fingere delle figure di tutto rilievo et ancora qualche historietta finta pur di bronzo», 104 (Serlio 1545); «di megio relieveo», 112 (Prematiccio); «che cosa sia la perfezzione dell'arte del disegno nel lineare, dintornare, ombrare e lumeggiare, per dare rilievo alle cose della pittura, e con retto giudizio operare nella scultura», 47 (Vasari, 1568); «ombrare. Fare ombra. Lat. inumbrare. Appresso i pittori dicesi ombrare, per far quel lavoro, che essi chiamano ombre, cioè colori più e meno oscuri, per dare alle loro pitture il dovuto rilievo», 118 (Baldinucci, 1681).

Ritratto: 52 (Giovio a Francesco II Sforza, 1535); «ritratto della testa del cardinale di Ferrara il quale non è finito», 53 (inventario estense, 1573).

Rond: «y fut si songneusement observé que la ligne ou niveau ne pourroient estre plus justes, et n'est homme tant ait l'oeil clair et subtil qui de prime face n'eust affermé le tout estre construict et dressé de ronde bosse», 120 (*Triomphe de Henri*, 1551); «globosus, faict en rond et massif», 129 (Estienne, 1552); «circino, mesurer au compas, compasser, arondir, faire rond. Circinare. Ovid. Environner, tournoyer au tour, circuir», 40 (Estienne, 1552); «globo. Plin, faire en rond... globari in rotunditatem. Plin. S'arrondir», 118 (Estienne, 1552); «rondes tout à l'entour ainsi qu'un terme arondi d'artifice que soutiens ferme un royal edifice», 119 (Ronsard, 1555); «basse-taille. Bas relief. Ouvrage de sculpture dans lequel, ce qui y est représenté est attaché au fond et n'en sort qu'en partie, à la difference des ouvrages de plein relief et de ronde bosse», 121 (*Dictionnaire* 1694).

Rotundatio: «ombra ex obscuris, quae in columnis rotundatio vocant», 115 (Boulenger, 1627).

Rotundatus: «anaglyphi seu eminentis duo sunt genera, aliud plenum anaglyphum, le plein relief, quoties imago vel simulachrum numeris omnibus absolutum est, undeque rotundatum, ex se aptum, non aliunde, cuiusmodi statuae omnes», 121 (Boulenger 1627).

Rotunditas: «globo. Plin, faire en rond... globari in rotunditatem. Plin. S'arrondir», 118 (Estienne, 1552).

Rotundus: «non tamen ut coram quae sunt, vereque rotunda, sed quasi adumbratim paulum simulata videntur», 71 (Lucrezio); «stellae globosae et rotundae», 118 (Cicerone).

Rouge: «crayon rouge», vedi Crayon; «de la croye ou de la terre rouge», 180 (Martin, 1547).

Rubrica: «item rubricae copiose multis locis eximuntur», 179 (Vitruvio); «nihil necesse est admonere rubricam terram esse rubram qua pictores et fabri materiarii utuntur», 179 (Philandrier, 1544); «rubricam synopicam», 179 (Philandrier, 1544); «de la Croye, ou Crée, Creta. Croye rouge, rubrica. Croye clere comme argent, Creta argentaria. Une espece de croye verte, qu'on appelle Verd de Terre, Creta viridis, B. ex Vitru. Une espece de croye teincte de pourpre, de quoy les peintres besongnoyent, Purpurissum», 138, 179, 180 (Thierry, 1561); «terra rubentis coloris, et minio proxima. Colum. lib. de Arboribus, cap. 17 ad finem... Plin. lib. 35 cap. 6, Ex reliquis rubricae generibus fabris utilissima Aegyptia et Africana: quoniam maxime sorbentur. Picturis autem apta nasciunt in ferrariis metallis», 139 (Estienne, 1573); «sinopis, vel rubrica, sinopis, Grecis miltos, iocinoris colore, inde couleur de synople», 138 (Grégoire, 1574); «creta sive rubrica», 275 (Boulenger, 1627); «rubricae aut terrae sanguinae», 162 (Boulenger, 1627); «rudis et informis designatio totius operis, carbone, plumbo vel rubrica impolite designatum opus», 162 (Boulenger, 1627).

Rudis: «pictoris itaque est levi linearum ductione primum opus conficere, sed antea adhuc graphydis conceptione quasdam rudiores dicit notas, antequam ad lineamenta veniat, vel animo lineas ducendo conceptas sequitur», 160 (Grégoire, 1574); «rudis et informis designatio totius operis, carbone, plumbo vel rubrica impolite designatum opus», 162 (Boulenger, 1627); «hoc igitur in hac re tenendum, homines primum carbone et cretacea graphide, avec le crayon, rudi Minerva lineas duxisse, vulgo vocant griffonner, deinde excudisse, sculpsisse, rasisse ebur, nativis coloribus animasse», 135, 154, 162 (Boulenger, 1627); «rudi Minerva carbone, rubrica vel galena, sine coloribus adumbraverimus», 135, 162 (Boulenger, 1627).

Ruditer: «esbaucher, ruditer inchoare», 65 (Nicot, 1606).

Sandaracha: (Philandrier, 1544); 250, 253 (Grégoire, 1574).

Sanguine: «terre sanguine», 180 (Martin, 1553); «nous en avons encore une autre espece qui est plus desiccatif que susdit, duquel les peintres font des crayons à pourtraire, qu'ils appellent pierres sanguines, elle est fort propre pour contrefaire les visages après le naturel: elle est composée d'un grain fort subtil. Il y a autre espece de sanguine, qui est fort dure», 181, 182 (Palissy, 1580); «une sanguine c'est une pierre de couleur sanguine, fort polic», 180 (Nicot, 1584); «le plus facile expedient et abregé est avec le croyon de pierre noire ou de sanguine qui servent tant pour le profil que pour former les ombrages dedans le vide», 161, 181 (Vigenère, 1615); «pictoris stylus, seu cretacea graphis, est frustum oblongum rubricac aut terrae sanguineae», 162 (Boulenger, 1627); «tres bonne sanguine bien douce et

bien grasse», 182 (Bossé, 1645); «crayons pour dessigner, qui sont ou de craie blanche pour rehausser, ou de pierre noire pour ombrer, ou de sanguine. On dit le premier crayon d'un tableau, pour dire la premier pensée, l'esquisse, le premier dessein», 61, 154 (Félibien, 1676); «Sanguine est aussi une pierre fossile fort rouge qui a sa propre mine, qui sert aux peintres à faire des crayons et aux orfèvres à brunir et à faire le vermeil doré» (Furetière, 1690).

Sanguinea: «rubricae aut terrae sanguinae», 162 (Boulenger, 1627).

Scaenographia: «scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus», 84, 118 (Vitruvio); «scaenographia, quasi adumbrata descriptio», 27 (Budé, 1508); «perspettiva è quella cosa che Vitruvio domanda scenographia, cioè la fronte et li lati di uno edificio et ancho di qualunque cosa o superficie o corpo, la qual perspettiva consiste in tre linee principali», 84 (Serlio/ Martin, 1545); «Nicot 1584); «unde patet in hac graphices parte praecipuum esse usum mensurarum, sive prima operis in plano configuratio spectetur, sive operis adumbrata species, illam ignographiam Graeci dicunt, hanc sciographiam, Hermolaus Barbarus scenographiam», 132 (Montjoseu, 1585).

Scalpere: 42 (Philandrier, 1552).

Scalprum: «scalprum... Colum. Instrument à racler et ratisser, ou couper et tailler. Scalprum, un burin. Scalprum, une tape. Scalprum librarium. Sveton. Un canivet, un trencheplume. Scalprum sutorium. Horat. Un trenchet. Scalprum fabrile. Liv. Un ciseau de masson. Scalprum chirurgical. Cels. Une lancette», 196 (Estienne, 1552).

Scalptor: «scalptor..., Plin. Tailleur, ou Graveur», 191 (Estienne, 1552).

Sculptura: «laudat et Pasitelen qui plasticen matrem caelatura et statuariae sculpturaeque dixit et, cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit», 68 (Plinio il Vecchio); «sculptura... Plin. Taillure ou gravure», 190 (Estienne, 1552).

Scène: «pratique de perspective, donnant à intendre comment il faut par raison naturele, estant constitué un centre, y faire correspondre toutes lignes procedantes du poinct de la veu, selon la portée de ses rayons: et ce pour afin que la platte paincture appliquée pour ornement aux scenes, representast des apparences de bastimens relevez: et que certains traictz miz en superficies plaines, semblasset les uns approcher et les autres reculer», 84 (Martin, 1549).

Scénographe: 85 (Scève, 1561).

Scénographie: «les racourcissementz de la maieur part des edifices qui sont en Rome en Italie et dehors», 39, 40, 94 (Serlio, Van Aelst, 1545); «perspective, celle que nostre Vitruve appelle Scenographie, qui comprend non seulement le front et les costez d'un edifice, ains qui plus est toute forme soit ou superficie ou corps», 84 (Serlio/Martin, 1545); «Vitruve vult que l'architecte ne soit ignorant de scenographie, c'est à dire perspective, cela est afin qu'ou les essences materielles seront esloignées de l'oeuil, il face croistre et agrandir leurs membres: car autrement s'il les tenoit pareilz aux proches

de la veue», 208 (Goujon, 1547); «scenographie est l'adumbration ou renfondrement avec la racourcissure du front et des costez d'un edifice, faictes par lignes qui respondent toutes a un centre et cela se nomme communement perspective», 41, 84 (Martin, 1547); «Scenographia dicitur quasi scenae imaginaria excitatio», 44 (Estienne, 1573).

Schizzare: «accostatosi con un carbone alla tavola, contornò de' primi segni, schizzati solamente, una fila di figure ignude maravigliose», 137 (Vasari, 1550).

Schizzo: «schizo», 52 (Jacopo d'Attri al marchese di Mantova, 1499); «schizzo», 52 (Giovio a Francesco II Sforza, 1535); «schizzo», 54 (Aretino a Vasari, 1538); «Sua Maestà mi disse che invero la non ne aveva nessun schizzo, ma che l'aveva bensì ben a la mente», 51 (*Carteggio d'arte*, lettera del 1546); «schizzo», 52 (Varchi, 1546); «schizzo», 52 (Pino, 1548); «quelli che son tocchi leggermente et apena accennati con la penna o altro, si chiamano schizzi», 52 (Vasari, 1550); «perché dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnatoio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi», 136 (Vasari, 1550 e 1568).

Science: «science de pourtraicture», 140 (Pellegrin, 1530); «des principes de geometrie, qui sont necessaire à ceste science», 33 (Sagredo, 1536); «science de perspective», 33 (Sagredo, 1536); «science d'architecture», 15 (Sagredo, 1536); «entre les autres sciences requises a decorer l'architecture, ou art de bien bastir geometrie et perspective sont les deux principales: et n'est aucun digne d'estre estimé architecte, s'il n'est preallablement bien instruit en ces deux», 206 (Goujon, 1547); «arts mecaniques, des sciences, disciplines, professions et mestiers», 16 (Vigenère, 1578); «science et artifice», 101 (Vigenère, 1578); «on dit que les contours sont beaux et bien prononcéz, lorsque dans les ouvrages de peinture ou de sculpture les membres des figures sont desseignez avec science et art, pour representer un beau naturel», 38 (Félibien, 1676); «La science du peintre est de bien ménager les clair d'un tableau, les teintes, les ombres, les enfonceemens» (Furetière, 1690).

Scientia: «architectum oportet graphidos scientiam habere, quo facilius exemplaribus pictis, quam velit, operis speciem deformare valeat», 68 (Vitruvio).

Scorciare: «piuttosto cose celesti, aeree et volatili che cose terrene, esercitato per saper fare talmente scorciar le figure che quantunque nel luogo dove saranno esse siano cortissime et monstruose, nondimeno alla sua debita distanzia si veggono allungare et rappresentare il vivo proporzionato», 94, 95 (Serlio, 1540); «se vorrai ch'ella scortia giacendo sopra il piano, fa' ch'ella sia cinque di quei quadri che scorciaro et veduta dal modello o dal vero farà l'ufficio suo. Mais s'il entendoit qu'on la veist raccourcye estant gisante sur le plant, prenne garde à lui faire occuper cinq des quarrez raccourcissans, et par ce moyen cle n'excedera iamais ny de plat ny levé en piedz, la mesure qui lui sera convenable», 97 (Serlio/Martin, 1545); «i casamenti che saranno in maestà, i casamenti che scurtiano, maisonnages estans en apparence, bastimens qui r'accourciront», 212 (Serlio/Martin, 1545); «le figure che guarda-

no in su scortano e sfuggono e questi li chiamiamo dal di sotto insù, ch'hanno tanta forza ch'eglino bucano le volte, e questi non si possono fare se non si ritraggono dal vivo o con modelli e in altezze convenienti non si faranno fare loro le attitudini e le movenze di tali cose», 97 (Vasari, 1550, 1568); «è bellissima una stanza chiamata il padiglione, per essere tutta adorna con partimenti di cornici, che hanno la veduta di sotto in su, piena di molte figure, che scortano nel medesimo modo e sono bellissime», 57, 98 (Vasari, 1568).

Scorcio: «sopra questo piano et su per queste scale il bon pittore haveria ben sugietto da travagliarsi in colocar figure in diversi modi, in piedi, a sedere sopra li gradi, et distesi per terra in scortio, in questo modo et con questa misura. Mais sur ce plant et desseing de ces montées un bon painctre auroit assez de subiect pour y loger des figures de divers acres, comme seroient aucunes en pied, les autres assizes sur les degrez, et d'autres couchées en terre se monstrans r'accourcies», 97 (Serlio/Martin, 1545); «li scurtii, les raccourissemens», 97 (Serlio/Martin, 1545); «in scurtio, en r'accourcissement, r'accourcissant», 97 (Serlio/Martin, 1545); «quadri in scurtio, quarrez r'accourcissans», 97 (Serlio/Martin, 1545); «posto in scurtio, mis en r'accourcissement», 97 (Serlio/Martin, 1545); «voltarc degli archi in scortio, les arches ou voultures en r'accourcissement», 97 (Serlio/Martin, 1545); «questa scala è in scortio per fianco, l'altra scala viene ad essere in profilo, l'une de ces montées se raccourcit par le flanc, et l'autre vient estre en profil», 212 (Serlio/Martin, 1545); «in faccia et in scurtio, de front et en raccourcissant», 212 (Serlio/Martin, 1545); «in maestà, de front», 212 (Serlio/Martin, 1545); «quello in faccia et quello in scurtio, celle de front et l'autre qui se raccourcit», 212 (Serlio/Martin, 1545); «hanno avuto gli artefici nostri una grandissima avvertenza nel fare scortare le figure, cioè nel farle apparire di più quantità che elle non sono veramente, essendo lo scortio a noi una cosa disegnata in faccia corta, che a l'occhio venendo innanzi, non ha la lunghezza o la altezza che ella dimostra: tuttavia la grossezza, i dintorni, l'ombre et i lumi fanno parere che ella venga innanzi, e per questo si chiama scorto», 102 (Vasari, 1550, 1568); «direi anche scorcio esser quello che fa apparire le figure di più quantità ch'elle non sono, cioè una cosa disegnata in faccia corta che non ha l'altezza o lunghezza ch'ella dimostra, tuttavia la grossizza, i dintorni, l'ombre e i lumi fanno parere ch'ella venga innanzi o si tiri indietro», 95 (Baldinucci, 1681).

Scortare, vedi Scorciare.

Sculpere: «figurare, pingere, sculpere, protrahere, designare, lanire, celare quasi idem significant», 66 (Le Bégué, 1432); «sculpere. Pli. Tailler, Graver», 121 (Estienne, 1552).

Sculptor: (Philandrier, 1552); «sculptor... Plin. Tailleur, Graveur», 191 (Estienne, 1552).

Sculptura: «caelatura est quac auro, argento, aere, ferro, opera efficit. Nam sculptura etiam lignum, ebur, marmor, vitrum, gemmas, praeter ea quae supra dixit, complectitur», 193 (Budé, 1557)

Sculpture: «tels triumphes futurs adombrez par figures contenoit l'arc natal

en tableaux et sculptures», 117 (Dorat, 1551); «precellence de la sculpture et de la peinture», 131 (Vigenère, 1615); «hoc igitur in hac re tenendum, homines primum carbone et cretacea graphide, avec le crayon, rudi Minerva lineas duxisse, vulgo vocant griffonner, deinde excudisse, sculpsisse, rasissse ebur, nativis coloribus animasse», 135, 154, 162 (Boulenger, 1627); «on dit que les contours sont beaux et bien prononcéz, lorsque dans les ouvrages de peinture ou de sculpture les membres des figures sont dessinez avec science et art, pour representer un beau naturel», 38 (Félibien, 1676); «basse-taille. Bas relief. Ouvrage de sculpture dans lequel, ce qui y est representé est attaché au fond et n'en sort qu'en partie, à la difference des ouvrages de plein relief et de ronde bosse», 121 (*Dictionnaire* 1694).

Segment: «grans esperiz Zeusins Apelliens... ordinateurs de specieux segmens», 31 (Viator, 1521).

Segno: «minimo segno di carbone», 53, 137 (Leonardo).

Sfuggire: «le figure che guardano in su scortano e sfuggono e questi li chiamiamo dal di sotto insù, ch'hanno tanta forza ch'eglino bucano le volte, e questi non si possono fare se non si ritraggono dal vivo o con modelli e in altezze convenienti non si faranno fare loro le attitudini e le movenzc di tali cose», 97 (Vasari, 1550, 1568).

Sigillare: «sigillo... Cic. Faire images enlevées ou de relief sur vasselle d'or ou d'argent, Ouvrer a personnages», 121, 191 (Estienne, 1552).

Signare: «signo... Virg. Signer, Marquer... Nomina signata saxo. Ovid. Epitaphe engravé en pierres, contenant le nom d'aucun. Carmine saxum signare. Ovid. Escrire et graver en la pierre du tombeau un epitaphe en carme, Escrire sur la tombé un epitaphe en vers», 121 (Estienne, 1552).

Signe: «varier ou enrichir de fucillages et divers signes a toute plenitude», 24 (Viator, 1505); «punctus, dit il, est cuius pars non est, c'est à dire le point est ung signe qui ne peut estre divisible», 30 (Tory, 1529).

Signum: «signa... Cic. Images. Signis aspera pocula. Virgil. Vasselle d'or ou d'argent à bosses et images enlevees, daedala signa. Lucret. Images faictes ingenieusement et de grand artifice. Spirantia signa. Virgil. Images si bien faictes au naturel, qu'il semble qu'elles soyent vives», 121 (Estienne, 1552); «eorum qui signa faciunt quae quaqua versus spectentur naturae opus aemulantur», 92 (Montjosieu, 1585); «alii enim ex molli materia signa faciunt, alii ex fusili, alii ex dura», 93 (Montjosieu, 1585).

Sinopis: 179 (Philandrier, 1544); «sinopis... Color quidam nativus seu rubrica. Plin. lib. 35 cap. 6, nascuntur sinopis, rubrica, praetonium, melinum, eretria, auripigmentum. Sinopis inventa est primum in Ponto, inde nomen a Sinope urbe. Nascitur et in Aegypto, Balearibus, Africa: sed optima in Lemno et in Cappadocia. Effossa et in speluncis. Quae saxis adhaesit, excellit. Glebis suus color, extra maculosus. Hacque usi sunt veteres ad splendorem. Species sinopidis tres, rubra, et minus rubens, et inter has media. Pretium optimae in libras XIII denarii. Usus ad penicillum, aut si lignum colorare libeat», 139 (Estienne, 1573); «sinopis pontica», 139 (Grégoire,

- 1574); «sinopis, vel rubrica, sinopis, Grecis miltos, iocinoris colore, inde couleur de synople», 138 (Grégoire, 1574).**
- Soigneusement:** «industrie. Columel. Diligemment, avec grand travail, soigneusement, par industrie, ingenieusement, industrieusement», 37 (Estienne, 1552).
- Solerte:** «solerte... Adverbium. Cic. Subtilement, Ingenieusement, Finement», 76 (Estienne, 1552).
- Solidus:** «sicuti in Hamano crucifixo, lucem ipsam exprimentibus umbris, adeo feliciter protulit, ut repraesentata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices, quae plana essent, veluti solida mirarentur», 47, 99 (Giovio).
- Splendeur:** «apres quand on a bien enduyt tout cela avec la truelle, et frotté pardessus pour luy donner sa polissure, l'on vient a y coucher les couleurs, qui en rendent leurs brillemens et splendeurs plus luyantes et de meilleur grace», 88 (Martin, 1553); «or il vaut mieux louer l'artifice de la peinture: et en premier lieu de ce qu'ayant appliqué à l'entour les mieux aimées et les plus agrables pierres, ne les a pas contrefaittes avec des couleurs, mais par le moyen de la clarté et lumiere, leur adjoustant un esguillon de splendeur semblable à l'estincellement des yeux», 115 (Vigenère, 1578).
- Splendidus:** «regula generalis est, splendidos colores splendidis esse sociandos, id est, adumbrandos», 253 (Grégoire, 1574).
- Splendor:** 107 (Plinio il Vecchio); «tonus... Plin. libro 35, cap. 5: deinde adiectus est splendor, alias hic quam lumen: quem quia inter hoc et umbram esset, appellaverunt tonon: commissuras vero colorum et transitus, armongen», 116 (Estienne, 1573); «albus color, niveus ut nivis recentis, candidus ut calcis recentis, ubi splendor, lacteus sine splendore, aqueus albus valde dilutus, ut et seri», 252 (Grégoire, 1574); «primum nosse opere pretium est in pictura absoluta colores singulos tribus differentiis tanquam gradibus distingui luce, umbra et splendore», 116 (Montjosieu, 1585); «inter lucem et umbram splendor spectatur», 116 (Montjosieu, 1585).
- Spissus:** «spissus, espez, massif», 129 (Estienne, 1552).
- Squisse,** vedi Esquisse.
- Squizzare,** vedi Esquisser.
- Squizzo:** «esquisse, du mot italien squizzo», 61 (Félibien, 1676).
- Statuaria:** «laudat et Pasitelen qui plasticen matrem caelatura et statuariae scalpturacque dixit et, cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit», 68 (Plinio il Vecchio).
- Stento:** 54 (Vasari, 1550).
- Stereometria:** 26 (Lefèvre d'Étaples, 1506).
- Stile:** «prima dèi incominciare a disegnare con carbone, e tòr la misura delle figure, e fermare con stil d'argento», 137 (Cennini); «togli lo stile d'argento e va' ricercando su per gli contorni e stremità de' tuo' disegni», 137 (Cennini); «fatti e di stile e di penna o d'acquarello», 172 (Vasari, 1568).
- Stile:** «petit ferrement», 69 (Vigenère, 1578); «les stiles ou ferments chauds» (Vigenère, 1578).
- Storia in chiaroscuro:** 104 (Serlio, 1545); «storia in chiaroscuro», 106 (Vasari,

1550).

Structura: «tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est», 46 (Alberti).

Structure: «proportion des membres d'icelles structures», 88 (*Triomphe de Henri*, 1551); «l'art de bien et raisonnablement bastir, consist en lineamens et structure», 241 (Martin, 1553).

Stuc: «ouvrage de stucq», 90 (Laborde, documento del 1540-1550); «espaces et sieges de merveilleusement bonne grace aux images de stuc ou tableaux de platte peinture», 86, 87, 89 (Martin, 1553); «descriptions de fructages, à guise de cornes d'abondance apposées de costé et d'autre en des stucs ou platte-peinture, pour les renfermer avec art, et leur servir de compartiment», 92 (Vigenère, 1578); «taillées avoit en stuc, marbre et aerain», 128, 129 (Scève, 1561).

Stylus: «stylus... Cic. La touche de quoy on escrit sur tablettes. Stylus. Columel. Toute chose ague et poinctue, soit de bois ou de fer, ou autre matiere. Stylus. Cic. La maniere d'ecrire», 153 (Estienne, 1552); «enim moliores sunt styli quos vocant coroyons: alii enim duriores et qui chartam incident», 160 (Grégoire, 1574); «styli cretacei longiusculi», 160 (Grégoire, 1574); «in laminis ducto primum metallo, styli cuspide paulum retusa ex altera parte tabulae forma procuditur, ut in aversam partem surgat opus», 160 (Montjosieu, 1585); «pictoris stylus, seu cretacea graphis, est frustum oblongum rubricae aut terrae sanguineae», 162 (Boulenger, 1627).

Subtil: «trectz subtilz», 28 (Perréal, 1527-1528); «pinceaux d'argent qui font maint trait subtil», 145 (Lemaire de Belges, 1549); «cizelé et gravé par subtil art d'orfaverie», 194 (*Triomphe de Henri*, 1551); «l'industrieux et subtil artifice d'iceulx bastiments», 88 (*Triomphe de Henri*, 1551); «y fut si songneusement observé que la ligne ou niveau ne pourroient estre plus justes, et n'est homme tant ait l'oeil clair et subtil qui de prime face n'eust affermé le tout estre construict et dressé de ronde bosse», 120 (*Triomphe de Henri*, 1551); «il perdra en blanc yvoirc un trait d'une couleur noire, le coulant d'un art subtil avec son léger oustil», 149 (Baïf, 1552); «artizans subtilz», 36 (Tahureau, 1554); «main subtile ouvrière», 199 (le Fèvre de la Boderie, 1584).

Subtilement: «celature subtilement menée», 194 (*Triomphe de Henri*, 1551); «une jagaye subtillement burinée et dorée... mignonement gravée et dorée», 196 (*Triomphe de Henri*, 1551); «acute, acutius, acutissime. Adverbium qualitatis. Subtilement, Ingenieusement», 76, 199 (Estienne, 1552); «ingenios... Adverbium. Ingenieusement, Subtilement, D'esprit», 76 (Estienne, 1552); «solerte... Adverbium. Cic. Subtilement, Ingenieusement, Finement», 76 (Estienne, 1552).

Subtilitas: «confessione inquit artificum in lineis extremis palmam adeptus est. Haec est in pictura summa subtilitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint: extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire enim debet extremitas ipsa, et sic desinere ut

promittat alia post sc, ostendatque etiam quac accultat. His verbis Plinius optiken descriptsit», 132 (Montjosieu, 1585); «quod si ad graphicen spectemus, ne hic quidem video cur haec subtilitas linearum tantopere commendetur in pictore», 134 (Montjosieu, 1585); «Michaelis Angeli Bonaroti, Raphaelis Urbinatis, Salviati, Polidori, Parmensis, Titiani, aliorumque nobilium artificum, sed neminem animadverti affectasse unquam subtilitatem illam linearum», 134 (Montjosieu, 1585); «on doit entendre de même le mot de subtilitas, non pour donner l'idée d'une ligne très déliée, mais de la précision et de la finesse du Dessin. Ainsi la subtilité n'est pas dans la ligne, simplement comme ligne, mais dans l'intelligence de l'art, qu'on fait connoître par des lignes», 39 (De Piles, 1699).

Subtilité: «Apelles épuisa toute la subtilité de l'art», 38 (De Piles, 1699).

Subtilius: «qui fingunt, caelant, aut pingunt, debent primum mente formam rei cuius similitudinem referre volunt, concipere et sibi primum typum effingere: inde delineare subtilius», 51, 160 (Grégoire, 1574).

Superficie: «nous ferons une figure, qui est dicte en Euclides superficie plana, quae est ab una linea ad aliam brevissima extensio in extremitates suas ea recipiens», 30 (Tory, 1529); «superficie, ou plaine, et est comme dit Bouille, la seconde et moyenne quantité aiant longueur et largeur sans aucune profundité», 30 (Tory, 1529); «elevato dalla superficie, relevé de la superficie», 86 (Serlio/Martin, 1545); «la superficie ha longitudine e latitudine senza profondità, longueur et largeur sans profundité», 40 (Serlio/Martin, 1545); «perspettiva è quella cosa che Vitruvio domanda scenographia, cioè la fronte et li lati di uno edificio et ancho di qualunque cosa o superficie o corpo, la qual perspettiva consiste in tre linee principali», 84 (Serlio/ Martin, 1545); «perspective, celle que nostre Vitruve appelle Scenographie, qui comprend non seulement le front et les costez d'un edifice, ains qui plus est toute forme soit ou superficie ou corps», 84 (Serlio/Martin, 1545); «pratique de perspective, donnant à intendre comment il faut par raison naturele, estant constitué un centre, y faire correspondre toutes lignes procedantes du point de la veu, selon la portée de ses rayons: et ce pour asin que la platte paincture appliqué pour ornement aux scenes, representant des apparences de bastimens relevez: et que certains traictz mis en superficies plaines, semblassent les uns approcher et les autres reculer», 84 (Martin, 1549); «in omnibus illud observandum, ut superficies cui pictura plana inducenda est, sit optime a rimis et commissuris liberata», 92 (Grégoire, 1574); «des raccourcissemens, les renfondremens, les relevemens en un plain... ut quod est in plana superficie emineat et exstet, quasique foras extuberet... In hoc genere nostro acvo excelluit Michaël Angelus Bonarota», 102 (Boulenger, 1627); «alterum genus anaglyphi vulgo dicitur demi-bosse ou basse taille, semiplenum anaglyphum prout magis minusve sculptura eminent supra superficiem planam cui insidet, cuiusmodi sunt duae columnae Romae Traiani et Antonini Pii», 121 (Boulenger 1627).

Symétrie: «j'ay ung peu de geometrie par le compas et propre symetrie», 28

(Perréal, 1527-1528).

Symmetria: «symmetria altera graphices pars est, quae summam venustatem operis conciliat», 132 (Montjosieu, 1585).

Tableau: 61 (status des peintres, 1496); «un grand pourtour pour l'un des tableaux qu'il convenoit faire en l'un des parquets contre les murs dedans la grande gallerie dudit chasteau», 90 (Laborde, documento del 1537); «tableaux de peintures», 59 (Laborde, documento del 1537-1540); «pour avoir vacqué durant le mois d'octobre à laver et nettoyer le vernis à quatre grands tableaux de peintures appartenant au Roy, de la main de Raphael d'Urbino», 59 (Laborde, documento del 1537-1540); «tableaux à frez», 90 (documento del 1540-1550); «le peintre qui, sur le tableau avec le pinceau meut la premiere couleur, et compasse le traictz et lineatures de son ouvrage, faisant le geste pour y asseoyr les autres riches couleurs», 34 (Corrozet, 1539); en chacun desquels quatre tableaux ils sont tenus faire une grande figure et par bas une petite histoire de blanc et noir et autres enrichissements», 103 (Laborde, documento del 1541-1543); «tableau de la figure de Layda», 89 (Laborde, documento del 1540-1550); 72 (Budé, 1547); «pinacothèques estoient lieux où les antiques souloient tenir leurs tableaux de platte peinture, vases d'argent enrichies de beaux ouvrages, tapisseries, accoustremens, images de relief et autres ornements de maison. Nous appelons maintenant ces lieux cabinetz», 86, 87 (Vitruvio/Martin, 1547); «tableaux de plâtre peinture», 87, 108 (Martin, 1549); «leur ouvroir est tout fin plein de tableaux peints et à peindre», 145 (Lemaire de Belges, 1549); «tableaux de reliefs», 87 (Martin, 1549); «Ce tableau estoit affiché dessus le plan d'un escailleur», 116 (Martin, 1549); «tableau» (Du Bellay, 1549); «sept tableaux tous de rang, qui par vive peinture adombroient clercement toute sa geniture», 117 (Dorat, 1551); «tels triumphes futurs adombrez par figures/ contenoit l'arc natal en tableaux et sculptures», 117 (Dorat, 1551); «tableau tout neuf», 71 (Ronsard); «a sa forme commencé sus le deseing d'un tableau», 74 (Ronsard, 1552); «mais pour neant tu aurois fait si beau tout l'ornement de ton riche tableau, si tu n'avois de la lineature de son beau nez bien pourtrait la peinture», 35 (Ronsard); «espaces et sieges de merveilleusement bonne grace aux images de stuc ou tableaux de platte peinture», 89 (Martin, 1553); «le peintre dans son tableau trasse la lineature, puis avec le pinceau l'enrichist de sa peinture d'une et d'autre couleur vifve luy donnant forme naïfve», 36 (Tahureau, 1554); «et encor que son pinceau, pour mieux farder son tableau, ne se monstre jamais chiche de la couleur la plus riche», 36 (Tahureau, 1554); «cartes mises en tableaux» (inventario di Anne de Montmorency); «tableau peint à umbre», 105 (inventario di Montmorency, 1561); «ainsi d'un seul regard en bien petit tableau voyoit d'un grand païs le ciel, la terre et l'eau», 128, 129 (Scève, 1561); «engravez en tableau de durable matière», 199 (le Fèvre de la Boderie, 1584); «il faut faire comme quand on peint un tableau, là où on cache dessous les couleurs brusques et mornes, et met-on au dessus les gayes et claires», 114 (Amyot, 1587); «faire et parfaire... tous les

tableaux tant de couleurs qu'en camayeus de blanc et noir, les arabesques et autres ornementa de platte peinture de la vouste de la petite Gallerie neuve du Louvre», 105 (documento su Dubreuil, 1601); «le jour d'une peinture, c'est le rayon de la clarté du jour, esclairant en droict poinct sur la peinture et tableau pour faire apparoir la grande beaulté d'icelle, opportunus prospectus», 116 (Nicot, 1606); «premier esbauche d'un tableau» (Bosse, 1649); «car il y auroit bien de la difference entre un tableau fait de blanc et noir, representant une figure humaine, et un autre d'une même figure de marbre», 106 (Bosse, 1649); «un tableau qui n'est que croqué, lorsque les parties n'en sont pas arrestées et qui n'y a rien de finy», 61, 76, 77 (Félibien, 1676); «esbaucher un tableau», 77 (Félibien, 1676); «ce qui a donné lieu aux peintres d'appeler camayeus les tableaux qui imitent ces sortes de pierres», 105 (Félibien, 1676).

Tabula: «in pinacothecis sunt pictæ tabulæ et statuæ», 87 (Philandrier, 1544, da Plinio il Vecchio); «encaustus... opus ita pictum. Martial. lib. I: encaustus Phæcithon tabula tibi pictus in hac est», 130 (Estienne, 1573); «ce distique de Martial au premier des ses Epigrammes: Encaustus Phaëton tabula tibi pictus in hac est,/ Quid tibi vis Dipyrum qui Phaëthonta facis?», 130 (Vigenèrc, 1578); «alterum est eorum, qui quantum cuiusque corporis uno aspectu cerni potest, id tanquam in tabula sibi imitandum proponunt», 92 (Montjosieu, 1585); «aut enim opus eminet e tabula, aut intus refugit», 92 (Montjosieu, 1585); «illi monochroma est cum unus tantum color tabulae inducitur, umbra ramen et lux suis locis sparguntur. Quo picturae generis claruit hoc saeculo in Italia Polidorus, cuius extant multa praeclara opera Romae, foecundi admodum ingenii partus. Vidi etiam miniaturam eiusdem generis, tam accurate perfectam ut in transitu colorum nihil desiderari posset», 133 (Montjosieu, 1585).

Tacheter: «vario... Plaut. Bigarrer, peincturer, taveler, tacheter, grivoler. Marquerer, marteler, picquoter, faire de diverses couleurs... Variare acu tapetia. Martialis. Diversifier de couleurs à l'aguiille, peindre à l'auguille de diverses couleurs», 24 (Estienne, 1552).

Tacheture: «varietas... Plin. Variété, diversité, bigarrure de couleurs, tavelure, tacheture, grivolure», 24 (Estienne, 1552).

Taille: «pièce de basse taille», 58 (Laborde, documento del 1540-1550); «gravé en taille», 192 (De Masure, 1552); «vaze d'argent doré faict à l'anticque, taillé de basse taille», 192 (inventario del Montmorency, 1556); «taillées avoit en stuc, marbre et aerain», 128, 129 (Scève, 1561); «apprit suivamment et en brief, à graver et tailler, de creux et de relief, en bosse et basse taille», 128, 129 (Scève, 1561); «alterum genus anaglyphi vulgo dicitur demi-bosse ou basse taille, semiplenum anaglyphum prout magis minusve sculptura eminet supra superficiem planam cui insidet, cuiusmodi sunt duae columnæ Romae Traiani et Antonini Pii», 121 (Boulenger 1627); «clair-obscur... on nomme encore ainsi certaines estampes en taille de bois, que l'on tire à deux fois», 117 (Félibien, 1676); «basse-taille. Bas relief. Ouvrage de sculpture dans lequel, ce qui y est représenté est attaché au fond

et n'en sort qu'en partie, à la difference des ouvrages de plein relief et de ronde bosse», 121 (*Dictionnaire* 1694).

Tailler: «statue finte di marmo o di bronzo, si faranno di grosso cartone, o pur di tavola sottile, ben ombreggiante et tagliate intorno, bien taillé et bien umbragé», 118 (Serlio/Martin, 1545); «toutes frizes quand elles sont taillées d'ouvrage en demybosse ou de relief, doivent estre plus larges d'une quarte partie que leurs Architraves», 239 (Goujon, 1547); «toreuma... Cic., Chose taillée en bosse et enlevée de quelque matiere que ce soit», 121, 188 (Estienne, 1552); «anaglyptice... L'art de faire et tailler ou graver choses enlevées», 191 (Estienne, 1552); «sculpere. Pli. Tailler, Graver», 121 (Estienne, 1552); «scalprum... Colum. Instrument à racler et ratisser, ou couper et tailler. Scalprum, un burin. Scalprum, une rape. Scalprum librarium. Sveton. Un canivet, un trenchedeplume. Scalprum sutorium. Horat. Un trenchet. Scalprum fabrile. Liv. Un ciseau de masson. Scalprum chirurgicum. Cels. Une lancette», 196 (Estienne, 1552); «vaze d'argent doré faict à l'anticque, taillé de basse taille», 192 (inventario del Montmorency, 1556); «dcux autres planches ou lames de cuivre taillée et gravée au burin, l'une a effigie de Raphael, et l'autre d'une femme», 190 (documento del 1557); «apprit suivamment et en brief, à graver et tailler, de creux et de relief, en bosse et basse taille», 128, 129 (Scève, 1561); «à qui l'on doit milles colosses milles termes taillez en bosses, milles temples», 121, 122 (Ronsard, 1573); «ie desseine, et taille, et charpente, et massonne, ie brode, ie pourtray, ie coupe, ie façonne, ie cizele, ie grave, émaillant, et dorant, ie griffonne, ie peins, dorant et colorant, ie tapisse, i assieds, ie festonne, et decore, ie musiquc, ie sonne, et poëtise encore», 156, 157 (Jodelle, 1574); «avec une teste de Meduse taillée en bosse», 122 (Vigenère, 1578); «graver, tailler, buriner», 196 (*Grand dictionnaire*, 1593); «bosse. Chose taillée en bosse et enlevée de quelque matiere que ce soit. Toreuma, toreumatos», 121, 188 (Nicot, 1606); «camayeus, les onyccs, sardoines et autres pierres taillées de relief, ou en creux», 105 (Félibien, 1676).

Tailleur: «tailleurs d'images», 61 (status des peintres, 1496); «tailleur», 189 (Dolet, 1544); «il se feist pourtraire et graver lui mesme au vif, par un excellent tailleur, et usa de sa propre semblance et figure pour cachet», 192 (Budé, 1547); «engraveurs et fondeurs, imagiers et tailleur», 189 (Ronsard); «sculptor..., Plin. Tailleur, ou Graveur», 191 (Estienne, 1552); «sculptor... Plin. Tailleur, Graveur», 191 (Estienne, 1552); «il ait plus d'egard à la description que lui en baillerons qu'aux couleurs du peintre et traicts du tailleur», 192 (Belon, 1556).

Tailleure: «sculptura... Plin. Taillure ou gravure», 190 (Estienne, 1552); «tu n'imiteres l'graveur que l'imagere taillure enflamme au voulgaire honneur de la muette gravure», 192 (Le Caron, 1554).

Tapetia: «variare acu tapetia. Martialis. Diversifier de couleurs à l'aguille, peindre à l'aguille de diverses couleurs», 24 (Estienne, 1552, da Marziale).

Tapis: «variatus... ut figuris multigenis variatus. Lucret. Diversifié. Vestis variata figuris priscis. Tapis peinct de diverses figures», 24 (Estienne, 1552).

Tapisserie: «la tapisserie n'est que peinture à trait de filets de plusieurs couleurs, et imitatrice des traits de pinceau», 71, 114 (Nicot, 1606).

Taveler: «vario... Plaut. Bigarrer, peincturer, taveler, racheter, grivoler. Marqueter, marteler, picquoter, faire de diverses couleurs... Variare acu tapetia. Martialis. Diversifier de couleurs à l'agouille, peindre à l'augouille de diverses couleurs», 24 (Estienne, 1552).

Tavelure: «varietas... Plin. Varieté, diversité, bigarrure de couleurs, tavclure, racheture, grivolure», 24 (Estienne, 1552).

Teinte, vedi demi-teinte.

Tentare l'animo 136 (Vasari, 1568).

Tenuis: «quidam penna delineant et designant. Quod non usquequaque facile est, quia laterculum aut rhombum, id est rectum aut obliquum quadrangulum, tenuissimis lineis cancellatim secari oportet, quae se intersecent, ut umbra fiat figuris quae delineantur», 172 (Boulenger, 1627).

Tenuitas: «adreptoque penicillo liniam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam», 199 (Plinio il Vecchio).

Teorica: «da theorica sta ne l'intelletto, ma la prattica consiste nelle mani et per ciò lo intendentissimo Leonardo Vinci non si contentava mai di cosa ch'ei facesse et pochissime opere condusse a perfezione, et diceva sovente la causa esser questa: che la sua mano non poteva giungere allo intelletto», 56 (Serlio, 1545).

Terra: «terra viridis» (Philandrier, 1544); «Ocra Graecis, Latinis et Gallis terra rubrea est, qua pictores et sarcinatores utuntur pro signandis pannorum incisionibus», 138 (Grégoire, 1574); «rubricae aut terrae sanguinae», 162 (Boulenger, 1627).

Terre: «de la croye ou de la terre rouge», 180 (Martin, 1547); «fingo... Quintil. Faire quelque chose de terre à potier, la faconner et luy bailler son tour», 68 (Estienne, 1552); «terre sanguine», 180 (Martin, 1553); «l'art de poterie et de faire images en terre enlevée, plastice, vel proplastice», 68 (Nicot, 1606); «potier... l'art de poterie et de faire images en terre enlevée, plastice, vel proplastice proplastices», 68 (Nicot, 1606); «modelle de terre», 268 (Vigenère 1615); «esbaucher une figure de terre», 61, 66 (Félibien, 1676); «modele. s.m. Exemplaire, patron en relief, soit d'une statue, soit de quelque autre ouvrage de sculpture et d'architecture, sur lequel on travaille ensuite pour faire l'ouvrage qu'on s'est proposé. Modelle en grand. Modelle en petit. Modelle de carte. Modelle de cire, de plâtres, de terre. Le modelle d'une statue. Le modelle d'un bastiment. On comprend mieux le dessein d'un bastiment sur le modelle que sur le plan géométrique. Faire un modèle. Donner un modèle. Travailler sur un modèle. Suivre un modèle. Parmi les peintres et les sculpteurs, on appelle modèle celui qui s'expose tout nu dans les académies de peinture et de sculpture afin que l'on dessine d'après nature», 60, 61 (*Dictionnaire*, 1694).

Théorique et pratique: «theorique es ars mathématiques», 29 (Perréal a Baranger, 1511); 28 (Perréal, 1527-1528).

Tirare: «circoscrizione, la quale è quel tirare che si fa con le linee a torno a torno

de' dintorni, da' moderni detto disegno... imperoché il disegno non è altro che il tirare de' dintorni», 46 (Alberti); «tirare de' dintorni», 46 (Alberti); «tirare in perspettiva, jecter en perspective», (Serlio/Martin 1545).

Tirer: «autres lignes sont à tirer», 67 (Viator, 1505); «tirer un ligne au pinceau», 67 (Estienne, 1552); «tirer ou pourtraire les premiers traicts», 68 (Estienne, 1552); «lineamenta. Cic. Lignes tirées en un pourtraict», 44 (Estienne, 1552); «delinio... pourtraire grossolement, tirer les premiers traicts, faire un desing, ou project, projecter», 67, 69, 135 (Estienne, 1552).

Tondeggiare: «ma ne i corpi ritondi, overo che tondeggiano, egli si deve usare una meravigliosa destrezza, essendo che quella figura ricerca il lume più fiero quasi in un punto... Avertiremo adunque nel tondeggiare e nelle falde e nei colmi di dare lume più gagliardo, et il colore più chiaro nella sommità che altrove», 118 (Barbaro, 1569).

Tonus: «tonus... Plin. libro 35, cap. 5: deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen: quem quia inter hoc et umbram esset, appellaverunt tonon: commissuras vero colorum et transitus, armogen», 116 (Estienne, 1573).

Topographia: 26 (Lefèvre d'Étaples, 1506).

Topographus: 26 (Lefèvre d'Étaples, 1506).

Toreuma: «habere eum per bona toreumata: in his pocula duo Mentoris manu, summo artificio facta», 121, 188 (Cicerone); «Donet Phidiaci toreuma caeli», 121, 188 (Marziale); «toreumata sane nota ac pretiosa auferuntur», 121 (Cicerone); «toreuma... Cic., Chose taillée en bosse et enlevée de quelque matière que ce soit», 121, 188 (Estienne, 1552); «Toreuma... Opus caelatum, a toteuo, sculpo et caelo. Toreumata dicuntur sculpta aut caelata ex quacunque materia, quae in deliciis habentur. Cic. 4 Verr. Toreumata sane nota ac pretiosa auferunt. Ibidem, 6, De hoc Verr. dicitur, habere eum per bona toreumata, in his pocula duo quaedam, quae Heraclia nominantur, Mentoris manu summo artificio facta. Sallustius, Tabulas, signa toreumata emunt. Martial. lib. 33, Artis Phidiacae toreuma clarum. Ibidem lib. 14», 121, 188 (Estienne, 1573); «bosse. Chose taillée en bosse et enlevée de quelque matière que ce soit. Toreuma, toreumatos», 121, 188 (Nicot, 1606).

Toreutice: «primus artem toteuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur», 121, 188 (Plinio il Vecchio); «toreutice... Plin. L'art de graver et faire choses enlevées», 121, 188, 191 (Estienne, 1552); «toreutice scultura, vel ut aliqui loquuntur, sculpturam et caelaturam complectitur, a qua toreumata huiusmodi opera dicuntur, aut sculpta aut caelata ex quacunque materia, quae in deliciis habeat: quo verbo Cic. Salustius et reliqui utuntur», 193 (Budé, 1556).

Touche: «on ne doit pas non plus rejeter ceux qui ne sont qu'ésquisses, et où l'on ne voit qu'une très-légère idée et comme l'essay de l'imagination: parce qu'il est curieux de voir de quelle manière les habiles peintres ont conçû d'abord leurs pensées avant que de les digérer et que les éskisses font encore connoître de quelle touche les grands maîtres se servoient pour caractériser les choses avec peu de traits», 60 (De Piles, 1699).

Toucher: «manieres finies que croquées ou artistement touchées», 76 (Bosse, 1649); «les desseins touchez et peu finis ont plus d'esprit, et plaisent beaucoup davantage que s'ils étoient plusachevez», 60 (De Pilcs, 1699).

Tracer: «tutte le parti ben lineate et ben colorite, bien trassées de lignes et industrieusement colorées», 35 (Serlio/Martin, 1545); «le peintre dans son tableau trasse la lineature, puis avec le pinceau l'enrichist de sa peinture d'une et d'autre couleur vifve luy donnant forme naïfve», 36 (Tahureau, 1554); «quand tous les portraitz qu'il trasse n'ont air ni aucune grace?», 36 (Tahureau, 1554).

Trait: «n'y ont esté mis que les principaux traiz pour plus facile conception de l'art et de l'œuvre», 24 (Viator, 1505); «les couleurs couvrent à point le trect, mais le plus forte est que tout soit pourtraict bien justement et de bonne mesure», 28 (Perréal, 1527-1528); «trectz subtilz», 28 (Perréal, 1527-1528); «le painctre qui, sur le tableau avec le pinceau met la premiere couleur, et compasse les traictz et lineatures de son ouvrage, faisant le gect pour y asscoyr les aultres riches couleurs», 34 (Corrozet, 1539); «pinceaux d'argent qui font maint trait subtil», 145 (Lemaire de Belges, 1549); «pratique de perspective, donnant à intendre comment il faut par raison naturele, estant constitué un centre, y faire correspondre toutes lignes procedantes du poinct de la veu, selon la portée de ses rayons: et ce pour afin que la platte paincture appliquée pour ornement aux scènes, representast des apparences de bastimens relevez: et que certains traictz mis en superficies plaines, semblasset les uns approcher et les autres reculer», 84 (Martin, 1549); «le traictz, menez par industrieuse perspective, abusoyent tellement la vue qu'elle estimoit veoir bien loing en pays, ce neantmoins la superficie en estoit toute égale», 211 (Martin, 1549); «Si deux peintres s'efforcent de representer au naturel quelque vyf protraict, il est impossible qu'ilz ne se rencontrent en mesmes traictz et lineamens, ayans mesme exemplaire devant eux», 42 (Du Bellay, 1549-1553); «desseinier simplement les premiers traits seulement», 70 (Ronsard 1550); «nul trait n'est par le peintre encor portrait», 71 (Ronsard); «il perd en blanc yvoire un trait d'une couleur noire, le coulant d'un art subtil avec son léger oustil», 149 (Baïf, 1552); «linio... Plaut. Cato. Figurer aucune chose par lignes et traicts, pour traire, alligner, marquer à la ligne», 43, 49, 67 (Estienne, 1552); «delinio... pour traire grossclement, tirer les premiers traicts, faire un desing, ou project, projector», 67, 69, 135 (Estienne, 1552); «tirer ou pour traire les premiers traicts», 68 (Estienne, 1552); «adumbratio. Cic., la première ordonnance et premiers traicts, qu'on fait en peincture avec charbon», 135 (Estienne, 1552); «lineamentum. Plin. Le traict du visage de l'homme», 34, 37 (Estienne, 1552); «linearis pictura. Plin. Faictes de traicts et de lignes, Pourtraicts, Pourtraictures», 44 (Estienne, 1552); «maint beau traict se rapporte pour mieux decevoir les yeux», 74 (Ronsard, 1552); un seul Janet, honneur de nostre France, de ses craions ne la portrairoit mieus, que d'un Archer le trait ingenieus m'a peint au cœur sa vive remembrance», 150 (Ronsard, 1552); «premier livre de Messire Leon Batiste Albert intitulé des

traictz ou lignes», 48 (Martin, 1553); «bien assembler les traictz et angles qui designent le pourpris ou parterre d'un edifice», 242 (Martin, 1553); «des poëmes plus parfaictz doibvent ressembler aux traitz du bon peintre, qui prend cure de rendre au vif la nature», 36 (Tahureau, 1554); «elle est presque portraite, encor un trait, encor un, elle est faite», 120 (Ronsard, 1555); «il ait plus d'esgard à la description que luy en baillerons qu'aux couleurs du peintre et traicts du tailleur», 192 (Belon, 1556); «premier trait», 70 (Belleau, 1556); «profil et le trait partant d'une main asseurée», 39 (Vigenère, 1578); «traicts et coloremens», 39 (Vigenère, 1578); «traict et coloremen d'un peintre», 39 (Vigenère, 1578); «traicts de pinsseau», 39 (Vigenère, 1578); «ombrager simplement les premiers traits», 70, 71 (Ronsard, 1584); «premier esbauchement des gros traicts d'une peinture», 65 (Amyot, 1587); «mais ne plus ne moins qu'en la peinture, la couleur a plus d'efficace pour esmouvoir, que n'a le simple traict», 132 (Amyot, 1587); «voiant son traict et sa lineature si bien depeins d'un art industrieux», 37 (Tabourot des Accords, 1588); «la tapisserie n'est que peinture à trait de filets de plusieurs couleurs, et imitatrice des traicts de pinceau», 71, 114 (Nicot, 1606); «traicts plus particuliers», 65 (Vigenère, 1615); «retirer ou pourfiler, est faire seulement le maistre traict de la chose pourtraitte; ce qui se fait avec le crayon et ne se perd quand on efface les autres traicts, alors on l'appelle dessein et ordonnance. Est igitur prima designatio futurae picturae, quae in breve colligi potest», 162 (Boulenger, 1627); «tant au trait ou contour desdites figures, proportion et expression, qu'au colory», 38 (Bosse, 1649); «prendre promptement le trait d'une figure sans la finir», 61 (Félibien, 1676); «contourner quelque chose d'un costé et d'autre, c'est marquer une figure avec des traits et des lignes», 38 (Félibien 1676); «traits arrestez», 61, 76, 77 (Félibien, 1676); «donner les premiers traits, esbaucher», 62, 71 (*Dictionnaire*, 1694); «Protogene fit sur les mêmes traits un contour plus correct et plus délicat», 38 (De Piles, 1699).

Truelle: «apres quand on a bien enduyt tout cela avec la truelle, et frotté pardessus pour luy donner sa polissure, l'on vient a y coucher les coleurs, qui en rendent leurs brillemens et splendeurs plus luyantes et de meilleur grace», 88 (Martin, 1553).

Typus: «typus... la premier forme dc quelque chose, le modelle, le patron», 63 (Estienne, 1552); «saepe vero dubitatum est, num et architectus ligno formam futuri operis, modellum appellant, strueret. Et nos fecisse existimamus, ita enim futura deprehenduntur errata, et minimo impendio, nulloque incommodo priusquam fiat, castigantur. Sic sculptor cera prototypum, sic plaste creta proplasmata fingit. Inde Archiesilai proplasmata (sic enim in melioribus codicibus legitur, non proplasticen, quae ipsa est ars fingendi typos, atque formas) pluris venire solita ad artificibus ipsis, quam aliorum opera tradit Plinius libri XXXV cap. XII. Ibidemque refert Pasitelen, qui plasticen matrem statuariae, sculpturaeque et caelaturaе esse dixerit, cum esset in eis omnibus summus, nihil fecisse antequam finxisset. Quin et Vitruvius ad finem libri decimi exemplar heleopoleos machinae, pro model-

lo (ut vocant) nominavit. In qua significatione dixit in proemio libri secundi non semel formam et formare pro facere modellum. Athon, inquit, mon tem formavi in statuae virilis figuram», 63 (Philandrier, 1552); «primum typum effingere», 160 (Grégoire, 1574); «un modelle, que l'imagier ou fondeur fait de terre ou de platre pour puis apres faire l'image de pierre ou quelque ouvrage de fonte à la semblance d'iceluy modelle, Modulus, pro plasma, proplasmatis, typus, Cic. c'est un patron», 63 (Nicot, 1584).

Umbra: «se ars distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante», 116 (Plinio il Vecchio); «il a écrit, en la peinture, des raccourcissements et ombrages, et des lineaments, selon la discipline optique, par laquelle une docte main a coutume d'exprimer les représentations des choses situées en un mesme plan, comme si elles estoient reculées et relevées hors d'iceluy», 99 (Martin, 1553, da Giovio: scripsit etiam in *Pictura de recessibus et umbris lineisque ex optica disciplina*, quibus rerum imagines, in eodem sitas piano, tanquam remotas et extantes erudita manus exprimere consuevit); «sicuti in Hamano crucifixo, lucem ipsam experimentibus umbris, adeo feliciter protulit, ut repraesentata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices, quae plana essent, veluti solida mirarentur», 47, 99 (Giovio); «eminentia in pictura. Cic. 4, Acad., Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia quae non videmus?», 93, 115 (Estienne, 1573); «sumpta est a pictoribus metaphora, qui res adumbrare dicuntur, quoniam in pingendo umbram potissimum sequuntur. Dicunt etiam ipsam picturam ab umbra hominis lineis circunducta reper tam fuisse, quod Quintil. lib. 10 cap. 2 his verbis affirmat: 'Non esset pictura, nisi quae lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent, circunscriberet'. Est igitur adumbrare, pictoris more aliquam rem leviter informare... Nam exprimere postea dicuntur, quum adhibent colores», 71, 118 (Estienne, 1573); «umbra hominis lineis in parietibus circumscripta, unde prima lineamenta ducere, uno verbo adumbrare dicim», 263 (Montjosieu, 1585); «illi monochroma est cum unus tantum color tabulae inducit, umbra tamen et lux suis locis sparguntur. Quo picturae genere claruit hoc saeculo in Italia Polidorus, cuius extant multa praeclara opera Romae, focundi admodum ingenii partus. Vidi etiam miniaturam eiusdem generis, tam accurate perfectam ut in transitu colorum nihil desiderari posset», 133 (Montjosieu, 1585); «pictura bicolor efficit umbrarum adiectionem ut corpora intumescere viderentur et quasi solidescere», 133 (Montjosieu, 1585); «certum est enim in pictura colorata nullum esse prorsus linearum usum. Imo vitio dari si lineae apparent. Extremae enim lineae, qua parte umbra desinit ei prorsus adherent, et cum ea confunditur», 134 (Montjosieu, 1585); «primum nosse opere pretium est in pictura absoluta colores singulos tribus differentiis tanquam gradibus distingui luce, umbra et splendore», 116 (Montjosieu, 1585); «opacitas. Les ombragements des peintres, Umbrae pictorum», 71 (Nicot, 1606); «picturam igitur umbrae opacant», 115, 118 (Boulenger, 1627); «rehaut est le

lieu où on donne le iour, qui est le plus clair. Ombrage est la couleur plus obscure. Arrondissement est cet ombrage qu'on fait aux colonnes. Lumen sit ex coloribus claris et floridis, admissus die. Ombra ex obscuris, quae in columnis rotundatio vocant», 115 (Boulenger, 1627); «quidam penna delineant et designant. Quod non usquequaque facile est, quia laterculum aut rhombum, id est rectum aut obliquum quadrangulum, tenuissimis lineis cancellatim secari oportet, quae se intersecent, ut umbra fiat figuris quae delineantur», 172 (Boulenger, 1627).

Umbrage: «car si c'est de diverses couleurs que le tapissier face assemblance, quoy qu'il y ait umbrage entre elles, si n'est-il plus appellé nuage, ains mutation ou changement», 114 (Nicot, 1606). Vedi Ombrage.

Umbrager: «statue finte di marmo o di bronzo, si faranno di grosso cartone, o pur di tavola sottile, ben ombreggiate et tagliate intorno, bien taillé et bien umbragé», 118 (Serlio/Martin, 1545); «choses representées par les figures cy apres cheschune à son endroict umbragées en platte peinture», 88 (*Triomphe de Henri*, 1551); «se monstroit un paysage, d'une perspective peinte et umbragée de main d'excellent ouvrier», 88 (*Triomphe de Henri*, 1551). Vedi Ombrager.

Umbrare: «ombrager. Faire ombre. Umbrare, Inumbrare, Opacare, Inopacare», 71 (Nicot, 1606).

Umbratilis pictura, 27, 31 (Budé, 1508); «adumbrare, linearis pictura umbratilique aliquid fingere et simulare», 44, 71, 118 (Estienne, 1573).

Umbre: «les Italiens, sont ilz les plus parfaicts a reduyre au point, a representer le naturel, et a bien faire les umbres», 30 (Tory, 1529); «le jour et l'ombre en furent si bien couschez à l'imitacion du naturel», 116 (Martin, 1549); «umbre de la peinture», 15 (*Triomphe de Henri*, 1551); «tableau peinct à umbre», 105 (inventario di Montmorency, 1561).

Variare: «varier», 24, 36, 75 (Viator, 1505); «nec edificia protrahuntur aut variantur ad omnem plenitudinem», 24 (Viator, 1505); «vario... Plaut. Bigarrer, peincturer, taveler, tacheter, grivoler. Marqueter, marteler, picquoter, faire de diverses couleurs... Variare acu tapetia. Martialis. Diversifier de couleurs à l'aguille, peindre à l'auguille de diverses couleurs», 24 (Estienne, 1552); «variatus... ut figuris multigenis variatus. Lucret. Diversifié. Vestis variata figuris priscis. Tapis peinct de diverses figures», 24 (Estienne, 1552).

Varier: «varier ou enrichir de fueillages et divers signes a toutc plenitude», 24 (Viator, 1505); «de bon ouvrier qui l'ouvrage varie, comme ung orfevre en son orfaverie», 24 (Corrozet, 1540); «variant le dessein», 75 (Du Bellay); «varier en la sorte d'un portraict ingenieux», 74 (Ronsard, 1552).

Varietas: «varietas... Plin. Variété, diversité, bigarrure de couleurs, tavelure, tachiture, grivolure», 24 (Estienne, 1552).

Variété: «varieté, diversité, bigarrure de couleurs, tavelure, tachiture, grivolure», 24 (Estienne, 1552, da Plinio).

Vasus: «vasis corinthis delectaris... tu operum lineamenta sollertissime perspi-

cis», 44 (Cicerone).

Vermille: «contour des yeux et pourfile du nez et le relief de sa vermille bouche», 37 (Scève, 1544).

Vermillon: «vermillon», 138 (Laborde, document del 1536); «vermillion dont mainte boîte est pleine», 145 (Lemaire de Belges, 1549); «miniaria... Plin. Mine de vermillon», 145 (Estienne, 1552); «quel vermillon egualer la pourroit», (Ronsard); «cramoisi, Coccus tinctoria, species est illicis humilis, que in Gallia Narbonensi frequentissima est: ubi vermeillon, ad aliis Escarlatte dicitur. Arabes vocant Kermes, unde Carmoisinus color, quasi Kermesinus», 145 (Thierry, 1564); «mine de metal, fodina. Mine d'argent, argentaria subaudi fodina, argentifodina. Les mines d'argent et de plomb, argentaria metalla, et plumbaria. Mine de fer, ferraria, ferrifodina. Une mine de vermillon miniaria, miniarium metallum», 145 (Nicot, 1606).

Vernis: 59 (Laborde, document del 1537-1540).

Verny: 61 (Status des peintres, 1496).

Vero: «se vorrai ch'ella scortia giacendo sopra il piano, fa' ch'ella sia cinque di quei quadri che scoriano et veduta dal modello o dal vero farà l'ufficio suo. Mais s'il entendoit qu'on la veist raccourcye estant gisante sur le plant, prenne garde à luy faire occuper cinq des quarrez raccourcissans, et par ce moyen elle n'excedera iamais ny de plat ny levée en piedz, la mesure qui luy sera convenable», 97 (Serlio/Martin, 1545).

Verrières: 61 (status des peintres, 1496).

Vert de terre: «huit livres de semalte et quatre livres de vert de terre», 138 (Laborde, document del 1536); «grosses masques peintes de verd de terre et d'or bruny», 138 (*Triomphe de Henri*, 1551); «creta. Plin. De la croye, ou cree. Creta aut carbone notare. Persius. Croyer, ou creer. Creta viridis. Vitru. Verd de terre», 138, 180 (Estienne, 1552); «croye. Une espece de croye verte, qu'on appelle Verd de terre, Creta viridis. Budaeus ex Vitruvio. Une espece de croye teinte de pourpre, de quoys les peintres besongnoient», 138 (Nicot, 1606).

Vif: «phyzonomye en qui le vif conciste», 28 (Perréal, 1527-1528); «si belle creature, dont le parfaict de sa lineature m'esmeult le sens et l'imaginative, et la couleur du vif imitative me brule et ard jusque a l'esprit rendre», 35 (Scève, 1544); «et plustost choses celestes vollantes que terriennes, les faisant de telle artifice, que il sache faire les figures racourcir de tel sorte, nonobstant qu'elles soient monstrueuses, que estant arriere en sa droicturiere distance, semblent estre vifz», 94 (Serlio/Martin, 1545); «il se feist pourtraire et graver luy mesme au vif, par un excellent tailleur, et usa de sa propre semblance et figure pour cachet», 192 (Budé, 1547); «Si deux peintres s'efforcent de representer au naturel quelque vif protract, il est impossible qu'ilz ne se rencontrent en mesmes traictz et lineamens, ayans mesme exemplaire devant eux», 42 (Du Bellay, 1549-1553); «frons du theatre... d'un excellement belle perspective en laquelle on pouvoit veoir une haye comme de vifve plante», 120 (*Triomphe de Henri*, 1551); «tel fut Ronsard, auteur de cest ouvrage, tel fut son oeil, sa bouche et son visage, portraict au vif de deux

crayons divers: icy le corps et l'esprit en ses vers», 148, 178 (Baïf, 1552); «veri figuram dicere. Claud. Resembler au vif et au naturel», 26 (Estienne, 1552); «signa... Cic. Images. Signis aspera pocula. Virgil. Vasselle d'or ou d'argent à bosses et images enlevees, daedala signa. Lucret. Images faictes ingenieusement et de grand artifice. Spirantia signa. Virgil. Images si bien faictes au naturel, qu'il semble qu'elles soient vives», 121 (Estienne, 1552); «cestuy-la sans user aucun finction représente le vray de chascune action comme un qui sans oser s'espacer d'avantage, rapporte après le vif un naturel visage», 151 (Du Bellay); «le peintre dans son tableau trasse la lin-eature, puis avec le pinceau l'enrichist de sa peinture d'une et d'autre couleur vifve luy donnant forme naïfve», 36 (Tahureau, 1554); «les poëmes plus parfaictz doibvent ressembler aux traitz du bon peintre, qui prend cure de rendre au vif la nature», 36 (Tahureau, 1554); «tirer au vif un naturel visage», 151 (Du Bellay); «et laissant le cizeau plus delectablement s'adonna au pinceau controuvé plus facile à toute chose feindre, et à son naturel plus industrieux peindre, de naïves couleurs avivant la peinture, imitatrice unique et singe de nature rapportant tout au vif, et en son estre», 128, 129 (Scève, 1561); «crayon en peinture, vif crayon», 154 (*Grand dictionnaire* 1593); «de ceci ont fort accoustumé d'user ceux qui tirent et portraient au vif», 161 (Vigenère, 1615).

Violaceus: (Philandrier, 1544).

Visage: «j'ay fait de croyons qui n'est que demy couleurs le visage de madame la maîtresse votre femme», 143, 144 (Perréal a Barangier, 1511); «visages en perspective, comme ces trois visages cy pres designez sont que l'un est veu en front, l'autre a demy ou enyron, et le tiers encores plus racourcy», 94 (Tory, 1529); «tel fut Ronsard, auteur de cest ouvrage, tel fut son oeil, sa bouche et son visage, portraict au vif de deux crayons divers: icy le corps et l'esprit en ses vers», 148, 178 (Baïf, 1552); «nova figura oris. Terent. Nouvelle facon dc visage», 26 (Estienne, 1552, da Terenzio); «un peintre peut bien exprimer le pourfil et les couleurs d'un beau visage, mais non l'air ni le gest», 38 (Saluste du Bartas); «esbaucher grossierement le visage de la Deesse, selon que l'esloignement de la veüe le devoit puis-apres r'accourcir, et remoderer à sa deuë proportion et mesure», 65, 213 (Vigenère, 1578); «nous en avons encore une autre espece qui est plus desiccatif que susdit, duquel les peintres font des crayons à pourtraire, qu'ils appellent pierres sanguines, elle est fort propre pour contrefaire les visages apres le naturel: elle est composée d'un grain fort subtil. Il y a autre espece de sanguine, qui est fort dure», 181, 182 (Palissy, 1580).

Vivo: «le figure che guardano in su scortano e sfuggono e questi li chiamiamo dal di sotto insù, ch'hanno tanta forza ch'egli no bucano le volte, e questi non si possono fare se non si ritraggono dal vivo o con modelli e in altezze convenienti non si faranno fare loro le attitudini e le movenze di tali cose», 97 (Vasari, 1550, 1568).

Vivre: «jamais ne soit que tu ne vives, portrait, et les couleurs naïves, de qui mon Denisot t'a peint», 149 (Baïf, 1552); «dedans cete armeure vivoit, mi-

racle grande, une riche engraveure», 197 (Ronsard, 1553); «de main si artiste en labeur souverain, qu'il faisoit voir à tous le plaistre, pierre et cuivre en membres muscleux et bien arrondis vivre», 128, 129 (Scève, 1561); «grand coupe d'or... où vivoit entaillée soubs le burin la Balaine écaillée ouvrant la gueule, et faignant un semblant de devorer le pauvre corps tremblant de la pucelle Hesione attachée contre un rocher», 197 (Ronsard, 1572); «pourtraits re-vivants», 199 (le Fèvre de la Boderie, 1584).

Vivum: «ad vivum exprimere vultus imagines», 160 (Grégoire, 1574).

Vue: «quelques figures au dessus de la veue, il convient les veoir de dessoubz et non point de dessus du plant ou elles sont situées», 94 (Serlio/Martin, 1545); «il est besoing de prendre garde a contenter l'organe de la veue», 236 (Goujon, 1547); «Vitruve veult que l'architecte ne soit ignorant de scenographie, c'est a dire perspective, cela est afin qu'ou les essences materielles seront esloignées de l'oeuil, il face croistre et agrandir leurs membres: car autrement s'il les tenoit pareilz aux proches de la veue», 208 (Goujon, 1547); «rayons de la vue qui desaillent en montant», 211 (Martin, 1549); «le traictz, menez par industrieuse perspective, abusoyent tellement la vue qu'elle estimoit veoir bien loing en pays, ce neantmoins la superficie en estoit toute egalle», 211 (Martin, 1549); «il n'y a savoir plus certain que celui qui nous est acquis par la vüe», 156 (Thevet, 1554); «les veues du front, du costé et angulaires», 100 (Du Cerceau, 1576); «la maniere de racourcir à toutes veuës dans chacune face», 100 (Du Cerceau, 1576); «esbaucher grossierement le visage de la Deesse, selon que l'esloignement de la veuë le devoit puis-apres r'accourcir, et remoderer à sa deuë proportion et mesure», 65, 213 (Vigenère, 1578); «esbaucher grossierement le visage de la Deesse, selon que l'esloignement de la veuë le devoit puis-apres r'accourcir, et remoderer à sa deuë proportion et mesure», 65, 213 (Vigenère, 1578); «mais tout cela est perspective; car il faut ainsi deccvoir les yeux, par certains cernes tournoyant, qui se recullent et s'en vont quant et la veuë», 93 (Vigenère, 1578); «Modele, en termes de peinture est un homme nud qu'on met en differentes postures, afin de le faire designer par les escoliers en differentes veues et attitudes» (Furetière, 1690); «Perspective. Tableau ou on met ordinairement dans les jardins ou au fond des galeries, qui est fait exprés pour tromper la veue» (Furetière, 1690).

TAVOLA DEI DISEGNI DISCUSSI NEL TESTO

Amburgo, Kunsthalle:

Nicolò dell'Abate, *Eolo*: p. 164.

Berlino, Kunstabibliothek

Rosso Fiorentino, *San Dionigi l'Aeropagita in una nicchia*: pp 109, 174.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett:

Jean Fouquet, *Giovenale degli Orsini*: p. 144.

Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie:

Rosso Fiorentino, *Bacco*: p. 184.

Chantilly, Musée Condé:

Jean Clouet, *Ritratto di Odet de Foix, signore di Lautrec*: p. 147, fig. 64.

- *Ritratto di Jacques Ricard detto Galiot, signore di Genouillac*: p. 147, fig. 66.

- *Ritratto di Madame de Lautrec*: p. 147.

- *Ritratto di Jean de la Barre, prevosto di Parigi*: p. 147, fig. 65.

Jean Perréal, *Ritratto di Philippe de la Platière, seigneur des Bordes, dit Bourdillon*: p. 27.

- *Ritratto di Louis de Luxembourg, comte de Ligny*: p. 27.

Francesco Primaticcio, *I piaceri dell'estate*, p. 82.

- *Angeli che mostrano la stella ai pastori*: pp. 96, 185.

- *Ritratto di Francesco I nelle sembianze di Cesare*: p. 104.

Chatsworth, Collezione del duca di Devonshire:

Francesco Primaticcio, *Studio di giovane sdraiato*: p. 80.

Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi:

Francesco Primaticcio, *Apollo*: p. 65.

- *Eolo*: p. 164.

- *Giasone che uccide il drago*: pp. 165, 166.

- *Ciunone che scende dal carro e sveglia i Sonni e le Chimere per impedire a partenza di Ulisse*: p. 78.

- *Ignudo*: p. 80.

- *Studio di nudo*: p. 165.

- *Studio per Pallade*: p. 76.

Francoforte sul Meno, Staedelsches Kunstinstitut:

Francesco Primaticcio, *Danza delle ore*: pp. 96, 185.

Haarlem, Teylers Museum:

Michelangelo, *Donna china e satiro*: p. 81.

Lione, Musée des Arts décoratifs:

Rosso Fiorentino, *Plutone*: p. 184.

Londra, British Museum:

Rosso Fiorentino, *Nudo sdraiato*: p. 183.

- *Nudo maschile*: pp. 183-184.

Francesco Primaticcio, *Modello per la Temperanza*: p. 104.

Nicolò dell'Abate, *Studio per una Sacra Famiglia*: p. 83.

Manchester, collezione Clifford (già).

Francesco Primaticcio, *Studio di figura per Ulisse nell'isola dei Ciclopi*: p. 80.

Milano, Ambrosiana

Leonardo da Vinci, schizzi dal *Codice Atlantico*: p. 31.

New York, Metropolitan Museum

Jean Cousin, *Scena di giudizio*: p. 110.

Oxford, Christ Church:

Rosso Fiorentino, *Visione della morte di Laura*: pp. 111, 174, fig. 5.

Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts:

Francesco Primaticcio, *Bacco*: p. 50.

- *Ermafrodito sulle nuvole che insegna ad Amore a lanciare un dardo*: p. 49.

- *L'incendio di Catania*: p. 81.

- *Nilo*: p. 50.

- *Vertumno e Pomona*: p. 45.

Rosso Fiorentino, *Pandora*: p. 175.

- *Scena di magia*: p. 175.

- *Studio di decorazione di mezzo cartoccio con un termine*: pp. 172-173.

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques:

Anonimo, *Diane d'Anet*: p. 122, fig. 59.

Benvenuto Cellini, *Studio per Giunone*, fig. 6.

Michelangelo Buonarroti, *Schiavo*: p. 81.

- *Studio per una Deposizione*: p. 82.

Nicolò dell'Abate, *Angelo portacroce*: p. 166.

- *Studio per la decorazione della cappella di Fleury-en-Bière*: p. 166.

- Toussaint Dubreuil, *Guerriero dentro una cornice*: p. 114, fig. 57.
- *Prometeo*, fig. 58.
- Giulio Romano, *La presa di Cartagine*: p. 111, fig. 12.
- *La presa del campo e la grazia dei vinti*: p. 111, fig. 11.
- Francesco Primaticcio, - *Due studi di figura maschile seduta, per Ulisse*:
p. 184, fig. 15.
- *Figura femminile panneggiata*: p. 186, fig. 26.
- *Figura panneggiata*: p. 186.
- *Giardini di Vertunno*: p. 163, fig. 14.
- *Giunone*: p. 96, fig. 25.
- *I ciclopi nell'officina di Vulcano*: p. 183, fig. 28.
- *Il Gange*: p. 176.
- *Il re Zaleuco*: p. 103, fig. 17.
- *Isacco che benedice Giacobbe*: p. 183, fig. 32.
- *Mascherata di Persepoli*: p. 166, fig. 27.
- *Minerva*: p. 96, fig. 24.
- *Naiade*: p. 186.
- *Progetto per la tomba del duca e della duchessa di Guisa*: p. 166, fig. 29.
- *Prudenza*: pp. 184-185.
- *Ritratto di Francesco I nelle sembianze di Cesare*: p. 104.
- *San Tommaso nelle sembianze di Francesco I*: p. 64.
- *Schizzo per uno dei personaggi nel banchetto degli dei*: p. 80, fig. 18.
- *Studio per Calliope*: p. 80, fig. 22.
- *Studio di nudo maschile seduto*: p. 165, fig. 23.
- *Studio per il festino degli dei*: p. 81.
- *Studio per il fregio della Galleria nell'Hôtel del Connestabile Montmorency a Parigi*: p. 112, fig. 13.
- *Studio per la Giustizia*: p. 103.
- *Studio per la volta della cappella de Guise con Dio Padre*: pp. 64, 185,
fig. 31.
- *Studio per San Paolo*: p. 64, fig. 33.
- *Studio per Scipione*: p. 104.
- *Studio per Ulisse*: p. 104, fig. 16.
- Rosso Fiorentino, *Dio Marte in una nicchia*, p. 109, fig. 2.
- *Marte e Venere*: pp. 48, 173, fig. 1.
- *San Girolamo*: p. 49, fig. 3.
- *Vertunno e Pomona*, pp. 164, 173, fig. 4.

Roma, collezione privata:

Francesco Primaticcio, *Modello per la Prudenza* (collezione Robert Lebel): p. 104.

- Toussaint Dubreuil, *Eco e Narciso*: p. 83.

San Pietroburgo, Ermitage:

Jean Perréal, *Ritratto di Jean le Veneur, vescovo di Lisieux*: p. 144.

Stoccolma, Nationalmuseum:

Francesco Primaticcio, *Contesa tra Ulisse e il mendicante Iro*: p. 45.

- *La sommossa del popolo di Itaca*: pp. 45, 164.

- *L'incontro tra Ulisse e Penelope*: p. 46.

- *Ulisse che si congeda da Alcinoo*: p. 164.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina:

Rosso Fiorentino, *Annunciazione*: pp. 49, 174.

Windor Castle, Royal Library:

Leonardo da Vinci, *Disegni per mascherate*: p. 145.

Francesco Primaticcio, *La Discordia alle nozze di Teti e Peleo*: p. 164.

TAVOLA DELLE STAMPE CITATE NEL TESTO

- Anonimo, *d'après Rosso Fiorentino, Marte e Venere*: fig. 61.
- Jacques Androuet du Cerceau, *Edifici in prospettiva* (dalle *Leçons de perspective positive*, Paris 1576): p. 100.
- René Boyvin, *d'après Rosso Fiorentino, San Paolo e San Pietro*: p. 109, fig. 60.
- Jacopo Caraglio, *d'après Rosso Fiorentino, Dea Teti in una nicchia*, p. 109, fig. 7.
- Jean Cousin, *Frontespizio del Livre de perspective* (1560): p. 99.
- Antonio Fantuzzi, *d'après Primaticcio, Studio dall'antico*, pp. 203-204, fig. 9.
- Antonio Fantuzzi, *Eroe in una nicchia*, fig. 10.
- Antonio Fantuzzi, *Cartoccio con grandi ignudi*: p. 127, fig. 62.
- Antonio Fantuzzi, *Paesaggio dentro la cornice dell'Ignoranza cacciata di Rosso Firentino*, fig. 63.
- Antonio Fantuzzi, *Cornice con satiro*: 126.
- Antonio Fantuzzi, *d'après Giulio Romano, Fregio della sala degli stucchi di Palazzo Te*: p. 201
- Antonio Fantuzzi, *Clemenza di Scipione*: p. 202.
- Antonio Fantuzzi, *Fregio di Sigmondo della sala degli stucchi di Palazzo Te*: p. 202.
- Antonio Fantuzzi, *Marcia delle truppe armate*: p. 202.
- Antonio Fantuzzi, *Marcia dei littori*: p. 202.
- Antonio Fantuzzi, *Marcia dei sacrificanti*: p. 202.
- Antonio Fantuzzi, *Le ventose*: p. 205.
- Antonio Fantuzzi, *Banchetto di Scipione*, p. 205.
- Domenico Fiorentino, *Ornamento con paesaggio*, p. 128, fig. 8.
- Domenico Fiorentino, *d'après Michelangelo, Giudizio finale*: p. 199.
- Jean Goujon, *L'Obelisco eretto davanti alla Chiesa del Santo Sepolcro a Parigi per l'entrata di Enrico II* (dall'edizione *C'est l'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse entrée*, 1549): pp. 108, 210, fig. 36.
- Jean Goujon, *Fontana du Ponceau*, eretta a Parigi in occasione dell'entrata di Enrico II (dall'edizione *C'est l'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse entrée*, 1549): p. 209, fig. 38.
- Jean Goujon, *Arco di Trionfo* eretto sul Ponte di Notre-Dame a Parigi in occasione dell'entrata di Enrico II (dall'edizione *C'est l'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse entrée*, 1549): pp. 108, 211, fig. 39.

Jean Goujon, *Prospettiva* eretta a Parigi in piazza dello Châtelet da Jean Cousin in occasione dell'entrata di Enrico II (dall'edizione *C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et joyeuse entrée*, 1549): pp. 116, 211, fig. 40.

Pierre Lescot, rilievi dell'attico sulla facciata del Louvre sulla Cour Carrée. Da: J. Androuet du Cerceau, *Le plus excellents bastiments de France*, Paris 1576: fig. 51.

INDICE ANALITICO

- Abate, Nicolò dell', vedi Nicolò dell'Abate.
- Achille, 156n.
- Adhémar, J., 146n, 149n, 156n, 158n, 175n.
- Aelst, Pieter Coecke van, 39 e n, 94 e n, 95 e n, 96, 104 e n.
- Africa, 139n.
- Afrodite di Cnido, 124n.
- Agostino Venziano, 209.
- Aguuchi, Giovanni Battista, 141 e n.
- Albenas, Jean Poldo d', 124n.
- Alberti, Leon Battista, 14, 15 e n, 16 e n, 18n, 19, 29, 45 e n, 46 e n, 47 e n, 48 e n, 58n, 62 e n, 63, 89 e n, 99 e n, 155n, 156n, 159, 180 c n.
- Alcamene, 65, 101, 213.
- Alcino, 164.
- Alessandro Magno, 57n.
- Alessandro Severo, 156n.
- Altdorfer, Albrecht, 175.
- Amato Lusitano, 159.
- Amboise, 29, 32.
- Amboise, Georges d', 52n.
- Ammiano Marcellino, 155n.
- Amyot, Jacques, 65n, 114, 132n.
- Andrea del Sarto, 55.
- Androuet du Cerceau, Jacques, 59 e n, 67n, 100 e n, 124n, 158 e n, 213.
- Aneau, Barthélemy, 91n.
- Anet, 58, 64, 89, 122, 213.
- Anna di Bretagna, 143n.
- Annibale, 129n.
- Anversa, 39, 92, 156n, 193n.
- Apelle, 16n, 32, 38n, 39n, 43, 67, 72 e n, 107n, 116n, 135, 199.
- Apollo, 68n, 124 e n, 164.
- Apollodoro, 72n
- Aragona, Luigi, cardinale d', 32 e n, 146.
- Archimede, 32.
- Aretino, Pietro, 48, 52n, 54n, 111, 216.
- Argonauti, 108, 211.
- Ariosto, Ludovico, 119 e n.
- Aristotele, 25 e n, 26n, 157 e n, 159.
- Aris, D., 42n, 121n.
- Armagnac, Georges d', 203n.
- Armenia, 181 e n.
- Augé-Chiquet, M., 148.
- Auxerre, 157.
- Babelon, J.-P., 158n.
- Bacco, 50, 184.
- Bacou, R., 64n, 96n, 103n, 111n, 112n, 114n, 122, 164n, 166n, 173n, 183n, 184n, 185, 186n.
- Badouin, Claude, 90.
- Baïf, Jean-Antoine de, 148 c n, 149 e n.
- Baïf, Lazare de, 22, 204 e n.
- Baldinucci, F., 60 e n, 95n.
- Baleari, 139n, 179.
- Baltrusaitis, J., 213n, 217n.
- Bapst, G., 203n.
- Barangier, Louis, 28, 144 e n.
- Barbaro, Daniele, 218, 219n, 220 e n, 221 e n.
- Barbaro, Ermolao, 132.
- Barocchi, P., 17n, 38n, 47n, 52n, 53n, 54n, 59n, 60n, 69n, 72n, 97n, 98n, 102n, 106n, 136n, 137n, 138n, 139n, 141n, 143n, 164n, 172n, 173n, 174n, 175n, 177n, 183n, 185n, 186n, 187n, 204n, 216n, 218n, 222n.
- Barozzi, Iacopo da Vignola, 45.

- Bartoli, Cosimo, 17, 19, 46.
 Bartolomeo da Miniato, 103.
 Bartsch, J.A.B. von, 128n.
 Bassano, Jacopo, 77n.
 Bassi, Martino, 218.
 Baxandall, M., 25n, 76n.
 Beccafumi, Domenico, 106n, 117n.
 Béguin, Sylvie, 45 e n, 46 e n, 48n,
 49n, 64n, 80n, 82n, 83 e n, 96n,
 104n, 107n, 110n, 112n, 122 e n,
 147n, 163 e n, 164 e n, 165 e n,
 166n, 173n, 174n, 175n, 176n,
 178n, 183n, 184n, 185n, 186n.
 Belfiore, 104n.
 Bellarmati, Girolamo, 77.
 Belleau, Rémy, 70n, 149n, 155 e n.
 Bellini, Gentile, 145.
 Belon, Pierre, 192 e n.
 Bernard, Claude, 190.
 Bernini, Gian Lorenzo, 60 e n, 106n,
 140n, 141, 214n.
 Bertelli, S., 207n.
 Bessot, D., 216n.
 Bettarini, R., 17n, 38n, 47n, 53n,
 54n, 69n, 72n, 97n, 98n, 102n,
 106n, 136n, 137n, 138n, 139n,
 141n, 143n, 172n, 174n, 177n,
 187n, 222n.
 Blécon, J., 103n, 124n.
 Blois, 25, 29.
 Blunt, A., 147n.
 Boccadoro, v. Domenico da Cortona
 detto Boccadoro.
 Bora, G., 97n, 206n.
 Bontemps, Pierre, 58n, 68n.
 Bosse, A., 38n, 67n, 76 e n, 105n,
 106n, 117n, 182n, 190n, 191n,
 192n, 199 e n, 200n.
 Boudon, F., 103n, 124n.
 Boulenger, Jules Caesar, 65n, 71n,
 101, 102 e n, 115, 116n, 118n,
 122 e n, 135n, 154n, 156n, 161,
 162 e n, 172 e n, 206n.
 Bourbon François de, 70n.
 Bourbon, Marguerite de, 110.
 Boutet, Claude, 158n.
 Bouts, Dirk, 145.
 Boyvin, René, 109, 190.
 Bramante, Donato, 16n, 207.
 Brasile, 156.
 Bresc-Bautier, G., 212n.
 Brice, Jean, 63.
 Briggs, M.S., 63n.
 Brion-Guerry, L., 23n, 24 e n, 26n,
 30n, 41n, 66n, 67n, 75n, 94n.
 Broglie, R. de, 178n.
 Brousselle, V., 190n.
 Brugerolles, E., 45n, 49n, 50n, 82n.
 Bruni, Leonardo, 25.
 Budé, Guillaume, 17, 18n, 25, 26, 27
 e n, 31, 34, 40, 41, 44n, 72 e n,
 85, 116, 176n, 180, 192, 193 e n.
 Buonarroti, Michelangelo, vedi
 Michelangelo.
 Bush, V., 124n.
 Caldarini, E., 149n.
 Callimaco, 72n.
 Callistrato, 131, 169.
 Calliope, 73n, 80, 176.
 Campo, R.E., 148n, 149n, 150n,
 157n.
 Campori, G., 53n.
 Caporali, G.B., 220 e n.
 Cappadocia, 139n, 179, 181n.
 Caraglio, Jacopo, 109.
 Carlo V, imperatore d'Asburgo, 56n,
 59, 78, 85, 143n.
 Carlo V il Saggio, re di Francia, 18.
 Carlo VII, re di Francia, 23.
 Carlo VIII, re di Francia, 27, 29 e n,
 143n, 144n.
 Carlo IX, re di Francia, 156n, 214.
 Carloix, V., 150n.
 Carpo, M., 19n.
 Carracci, Annibale, 141.
 Carracci, Agostino, 141.
 Carroll, E.A., 48n, 49n, 109n, 111n,
 126n, 127n, 174n.
 Cartagine, 111.

- Cassiodoro, 30n.
 Castiglione, Baldassar, 155n.
 Caterina, santa, 52n.
 Cave, T., 14n.
 Cellini, Benvenuto, 54, 57 e n, 64, 81, 122, 123, 124 e n, 125, 131 e n, 139 e n, 140 e n, 143, 157 e n, 194, 196n, 204, 215 e n.
 Celso, 168n, 196.
 Cennini, Cennino, 110, 111n, 137, 143n.
 Cerere, 107.
 Cesano, Gabriele, 204.
 Cesare, 103n, 104, 106n.
 Cesariano, Cesare, 218 e n, 219 e n, 220.
 Chambord, 63.
 Chantilly, 17n, 82, 96, 209.
 Chappuys, Claude, 91n.
 Charavay, É., 27n, 29n, 61n, 144n.
 Chartres, Museo di, 64.
 Chastel, A., 32n.
 Chatsworth, 80.
 Chigi, Agostino, 95 e n.
 Chirone, 156n.
 Ciardi, R.P., 221n.
 Cicerone, 43, 44 e n, 67, 68 e n, 69 e n, 70, 76, 93n, 116, 118n, 129n, 135 e n, 153, 168n, 188n, 191, 193.
 Ciprut, E.J., 105n.
 Clark, K., 146n.
 Cleante di Corinto, 38.
 Cleopatra, 123, 124.
 Clouet, François, 35n, 73, 119, 150, 151, 152, 153, 157, 160, 163, 178, 182.
 Clouet, Jean, 35n, 74, 146, 147, 148, 149, 153, 157, 160, 163, 178, 182.
 Collard, E.H., 105n.
 Collareta, M., 25n, 28n, 30n, 37n, 50n, 65n, 139n, 140n, 213n.
 Columella, 44n, 139n, 153, 196.
 Colonna, Francesco, 14.
 Cordellier, D., 16n, 83 e n, 154n, 206n.
 Correggio, Antonio Allegri, 177n, 183.
 Corrozet, Gilles, 18 e n, 19n, 24n, 31n, 34 e n, 36.
 Corso, A., 73n.
 Cortelozzo, M., 54n.
 Cosimo I, de Medici, 19.
 Costantinopoli, 156n.
 Cousin, Jean, 16, 37, 55n, 66, 99 e n, 100 e n, 110, 113, 115, 210, 211.
 Cox-Rearick, J., 56n, 125n.
 Cranach, Lucas il Vecchio, 175.
 Crépin-Leblond, Th., 107n, 158n.
 Dacos, N., 207n.
 Dal Pozzo, Cassiano, 139 e n, 140.
 Danti, Egnazio, 45.
 Davanzati, Bernardo, 65n.
 De' Conti, Giovanni Francesco, detto Quinziano Stoa, 29.
 Dedalo, 101n.
 De la Barre, Jean, Prevosto di Parigi, 147.
 Delacourcelle, D., 16n, 67n.
 Della Valle, Bartolomeo, 123n.
 Delorme, Philibert, 15 e n, 16 e n, 18 e n, 123 e n, 157 e n, 207.
 Delvoye, C., 207n.
 Demontiosius, Ludovicus, v. Montjoseiu, Louis de.
 Denisot, Nicolas, 70n, 74n, 148 e n, 149n, 150, 157.
 De Rojas, J., 206n.
 Des Autels, Guillaume, 72, 73.
 Des Masures, Louis, 192n.
 Diana, 58, 122, 125.
 Diane de Poitiers, 125.
 Dimier, L., 104n, 158n, 163n.
 Dinteville, François de, 157 e n, 158n.
 Dionigi, san, 174.
 Dioscoride, 159, 167, 168 e n, 169, 171n, 179, 180n.

- Dolet, Étienne, 14n, 189.
- Domenico da Cortona, detto Boccadoro, 29 e n, 63, 77.
- Domenico del Barbiere, detto Fiorentino, 64, 124n, 128, 199.
- Donatello, 30, 31, 54n, 65n, 145.
- Doni, Anton Francesco, 172n.
- Dorat, Jean, 117n.
- Dorigny, Charles, 210.
- Dossi, Dosso, 54, 104.
- Du Bellay, Joachim, 13, 14n, 15, 42n, 66, 71 e n, 73n, 75 e n, 121n, 150, 151 e n, 152, 157.
- Dubreuil, Toussaint, 55, 83, 105n, 114, 152n, 166, 171, 172.
- Du Choul, Guillaume, 22, 91 e n.
- Du Colombier, P., 207n, 209n, 210n.
- Du Fresne, Raphaël Trichet, 54n.
- Dupuy, P., 210n.
- Dürer, Albrecht, 29, 32, 55n, 76n, 158n, 159, 171, 172, 199, 217, 221n.
- Du Saix, Antoine, 143n.
- Eco, 83.
- Écouen, 59, 207n, 209.
- Egitto, 139n, 179.
- Egiziani, 28n, 42n.
- Enrico II, re di Francia, 14, 15n, 18, 20, 50, 64, 65, 87, 98, 107n, 108, 113n, 116, 119, 138, 194, 210, 212.
- Enrico III, re di Francia, 138, 159.
- Enrico IV, re di Francia, 158n.
- Eolo, 164.
- Ercole, 124n, 203.
- Ercole-Commodo, 124, 125.
- Esiodo, 197, 198.
- Este, Alfonso, I, 57n.
- Este, Ercole II d', 51, 125.
- Este, Ippolito II d', 21, 51, 53 e n, 54, 57, 61n, 74, 75, 76n, 124, 194, 204.
- Estienne Henri, 13.
- Estienne, Robert, 17 e n, 18 e n, 24n,
- 26n, 34n, 37 e n, 38n, 41n, 43 e n, 44 e n, 49, 58n, 63n, 66 e n, 67 e n, 68 e n, 69 e n, 70 e n, 71 e n, 73 e n, 75 e n, 76 e n, 85 e n, 91 e n, 93, 98 e n, 106, 113, 114 e n, 114n, 115 e n, 116 e n, 117 e n, 120, 129 e n, 130 e n, 132, 135 e n, 136n, 137, 138 e n, 139, 142 c n, 153, 159, 162n, 167n, 168n, 171 e n, 180 e n, 181n, 187 e n, 188n, 190, 191 e n, 193 e n, 194 e n, 196 e n, 199 e n.
- Estrées, Gabrielle d', 193n.
- Étampes, madame d', 58n.
- Euclide, 29, 30n, 40.
- Fantuzzi, Antonio, 50, 127, 200, 201, 202, 203, 204, 205.
- Félibien, André, 17 e n, 18n, 38n, 60 e n, 61 e n, 64n, 67n, 77n, 105n, 117n, 131 e n, 133n, 154, 170n, 181n, 187.
- Ferrara, 51, 53.
- Ferrero, G., 215n.
- Ferri, S., 107n, 132n, 206n, 215n.
- Fetonte, 130.
- Fiandre, 57n, 111, 156n, 177n, 198.
- Fidia, 16n, 65, 72n, 101, 119, 188n, 213, 214.
- Filippo il Bello, re di Francia, 18.
- Filocle Egizio, 38, 44.
- Filostrato, 16, 65 e n, 92, 101, 110n, 115, 117, 192.
- Fine, Oronce, 30n.
- Firenze, 13, 110, 139.
- Firenzuola, Agnolo, 37n.
- Fleury-en-Bière, 166.
- Focard, J., 206n.
- Folds McCullagh, S., 104n.
- Fontainebleau, 13, 22, 45, 51, 55, 57, 58, 64, 78, 81n, 87, 103, 122, 131, 178, 184, 187.
- Cabinet du Roi, 103, 183, 184, 201, 205.
- Camera del Re, 90.

- Camera della Regina, 90.
- Facciata della Belle-Cheminée, 125.
- Galleria di Rosso (*Galerie François Ier*), 87, 89, 90, 93, 125, 126, 164, 127, 128n, 138, 172.
- Galleria di Ulisse, 45, 46, 78, 82, 95, 140, 152, 185, 200 e n, 204.
- Galleria Bassa, 176.
- Giardino della Regina, 124 e n.
- Grotta dei pini, 92, 96.
- Padiglione di Pomona, 126, 173.
- Sala del re, 90.
- Salle de Bal, 123, 164, 186.
- Salle des Poëles, 90.
- Forcellini, E., 24n, 66n, 71n, 76n, 107n, 118n, 188n.
- Fouillon, Abel, 15 e n, 30n, 206n.
- Fouquet, Jean, 24, 56, 105n, 144, 145.
- Fra' Bartolomeo, Baccio della Porta detto, 115.
- Fra' Giocondo, Giovanni da Verona, detto 29.
- Francesco I, re di Francia, 14, 15n, 18, 19n, 20, 21, 25, 29n, 32, 48, 51, 57, 58n, 81n, 104, 124n, 189, 203, 205.
- Francoforte, 156n.
- Fréart de Chanteloup, P., 60 e n, 65n, 101n, 106n, 140n, 141 e n, 214n.
- Frommel, S., 158n.
- Furetière, A., 154.
- Gaillon, 29.
- Garzoni, Tommaso, 159.
- Gaurico, Pomponio, 42 e n, 45, 92, 159.
- Gay, V., 142n, 177n, 193n, 195n.
- Gellio, 30n.
- Genouillac, Jacques Richard detto Galiot, signore di, 147.
- Gerusalemme, 57n, 197.
- Ghisi, Giorgio, 80.
- Giacobbe, 183.
- Giasone, 166.
- Gige Lidio, 139n.
- Giles, L.M., 104n.
- Ginevra, 156n.
- Ginzburg, C., 207n.
- Giorgione, Giorgio da Castelfranco detto il, 106n.
- Giove, 124 e n, 125.
- Giovio, Paolo, 43n, 47n, 52n, 54 e n, 57n, 99 e n, 102, 127n.
- Girolamo, san, 49.
- Giulio Romano, 21, 22, 82, 96, 97, 107, 111, 152, 186, 200, 201.
- Giunone, 78, 96, 176.
- Giuseppe, san, 83.
- Giustizia, 103n.
- Gombrich, E. H., 53n, 110n, 113n, 220n.
- Gouffier, Claude, 107.
- Goujon, Jean, 14, 16 e n, 31, 33 e n, 50, 59, 65, 66, 82, 108, 119, 152, 155, 207 e n, 208 e n, 209, 210, 212, 214, 219.
- Grassi, L., 52n, 54n.
- Graziani, E., 16n, 38n, 39n, 59n, 65n, 69n, 92n, 93n, 101n, 110n, 115n, 117 e n, 130n, 161n, 188n, 192n, 214n.
- Greci, 28n, 72, 110n, 156n, 168n, 179n.
- Greffé, E., 190n.
- Grégoire, Pierre, 51n, 92n, 114n, 130n, 138 e n, 153, 159 e n, 160 e n, 161 e n, 162, 169 e n, 171 e n, 181, 187n, 200 e n.
- Greimas, A.J., 94n, 170n.
- Grivel, M., 187n, 190n, 191n.
- Grodecki, C., 15n, 55n, 63n, 65n, 105n, 156n, 177n, 190n, 192n.
- Grottaferrata, 209.
- Grouchy, Vicomte de, 60n, 115n, 170n.
- Guarnieri, L., 137n.
- Guillaume, J., 45n, 46n, 80n, 81n, 107n, 164n, 165n.

- Guise, cardinal de, 36.
 Guise, duca di, 166, 190n.
 Guise, duchessa di, 166.
 Guise, famiglia, 21.
 Guise, François de, 197.
- Haarlem, 81.
 Haskell, F., 123n.
 Hay, Jean, 145.
 Heroët, Antoine, 35n.
 Hirst, M., 154n.
 Holbein, Hans, 76n, 147.
 Houel, Nicolas, 105n.
 Huguet, E., 35n, 36n, 38n, 101n, 192n.
 Isacco, 183.
 Isidoro di Siviglia, 28n.
 Itaca, 164.
- Jabach, Everhard, 60, 115n, 170n.
 Jacquier, Ponce, 55.
 Jacquinot, D., 206n.
 Jestaz, B., 111n, 187.
 Joannides, P., 80n, 81n, 82n.
 Jodelle, Étienne, 157 e n.
 Jollet, É., 34n, 61n, 66n, 144n, 147n, 150n, 152n, 178n, 193n.
 Joukovski, F., 42n, 121n.
 Jugé, C., 157n.
- Keane, T.M., 94n, 170n.
 Kris, E., 139n.
 Kristeller, P.O., 33, 34n.
 Kurz, O., 139n.
- Labacco, Antonio, 55n.
 Laborde, L. de, 57n, 58n, 59n, 63n, 68n, 89n, 90 e n, 103n, 105n, 124, 125 e n, 138n, 143n, 149n, 193n.
 La Croix du Maine, François Grudé, sieur de, 157 e n.
 Lampridio, Elio, 156n.
 Laocoonte, 58n, 68n, 123, 124, 141, 204.
- Laval, A. de, 105n, 152n, 154 e n, 158n.
 Lavallée, P., 111n, 139n, 167n, 168n, 170n.
 Laumonier, P., 16n, 35n, 70n, 73n, 119n, 122n, 150n, 190n, 191n, 197n, 198n.
 Lautrec, Odet de Foix, signore di, 147.
 Lautrec, madame de, 147.
 Le Bègue, Jean, 66n.
 Lebègue, R. 15n, 157n.
 Lebel, R., 104n.
 Lebrun, Charles, 101n, 170n.
 Le Caron, Louis, 192.
 Lecoy de la Marche, A., 56n, 57, 156n.
 Leda, 55n, 81n, 89.
 Le Fèvre de la Boderie, Guy, 16 e n, 76, 198.
 Lefèvre d'Étaples, Jacques, 25 e n, 26 e n, 32, 158.
 Le Havre, 77.
 Le Lieur, Jacques, 28 e n.
 Lemaire de Belges, Jean, 29, 121n, 136n, 143n, 148n, 170 e n, 195 e n.
 Lemerle, F., 41n, 42n, 63n, 68n, 123n.
 Lemno, 179.
 Leonardo da Vinci, 23, 27, 30, 31 e n, 32 e n, 46, 54n, 55, 56n, 60n, 110, 111, 117n, 145, 146, 147, 177n, 207 e n, 214, 215, 216 e n, 217, 220 e n.
 Leoni, Leone, 54n.
 Lescot, Pierre, 16, 75, 156n, 207 e n, 210, 213.
 Lesure, F., 110n, 173n.
 Le Veneur, Jean, 144.
 Liebenwein, W., 104n.
 Limousin, Léonard, 64.
 Lippi, Filippino, 106n.
 Lippi, Filippo, 141.
 Lisippo, 215n.

- Livio, 193.
 Llewellyn, N., 33n, 34n, 219n.
 Loira, 151n.
 Lomazzo, Gian Paolo, 221 e n.
 Longhi, R., 13.
 Lorena, cardinale di, 111, 197.
 Lorenzo di Credi, 172.
 Luciano di Samosata, 32.
 Lucke, H.K., 46n, 47n.
 Lucrezio, 71n.
 Luigi IX, re di Francia, santo, 18, 142n.
 Luigi XII, re di Francia, 25, 27, 29n.
 Luigi XIII, re di Francia, 158n.
 McAllister Johnson, W., 103n, 104n, 112n.
 Macé, Philippe, 210n.
 Machiavelli, Nicolò, 54n, 207n, 221n.
 Macrobio, 66n.
 Maestro LD, 200.
 Maffei, S., 43n, 47n, 54n, 99n, 127n.
 Magnago Lampugnani, V., 63n.
 Mahon, D., 141n.
 Maier, B., 131n, 139n, 140n.
 Malet, Louis, de Graville, 144n.
 Malgaigne, J.-R., 192n.
 Malta, isola di, 156n.
 Malvasia, Carlo Cesare, 141.
 Mantegna, Andrea, 16n, 32n, 52n, 55, 101n, 106n, 207.
 Mantova, 79, 201, 202, 205.
 Mantova, marchese di, 52n.
 Marcel, P., 14n.
 Marcilla, Guglielmo da, 177n.
 Marco Aurelio, 58.
 Margherita d'Austria, 27n, 28n, 29n, 57, 61n, 105n, 143 e n, 144, 195.
 Margherita di Navarra, 25.
 Maria di Borgogna, 143n.
 Maria d'Ungheria, 39.
 Mariette, Pierre-Jean, 60n, 78n, 115 e n, 175 e n.
 Marliani, Bartolomeo, 203n, 204n.
 Marot, Clément, 70n, 71, 72, 151n.
 Marte, 48, 111, 124n, 173.
 Martin, Jean, 14 e n, 15 e n, 18 e n, 19 e n, 27, 33 e n, 35 e n, 40 e n, 43, 44, 45 e n, 46 e n, 47 e n, 48 e n, 56n, 58n, 59n, 62 e n, 84 e n, 86 e n, 88 e n, 89 c n, 91, 92, 93, 96, 97n, 98 e n, 99 e n, 101, 107n, 108, 112n, 115, 118 e n, 120, 129, 131, 155, 180, 207 e n, 208n, 210 e n, 212n, 217n, 218n.
 Marty-Laveaux, C., 14n, 149n, 155n, 157n.
 Marziale, 73, 130 e n, 188n.
 Massimiliano d'Austria, 143n.
 Maturino da Firenze, 104n, 131.
 Mazzolino, Ludovico, 53 e n, 54, 76n.
 McFarlane, I., 14n.
 McGowan, M.M., 71n, 72n, 151n, 156n.
 Medici, Caterina de', 21, 65, 121.
 Medusa, 122n.
 Meigret, Louis, 72.
 Memling, Hans, 145.
 Mercurio, 124 e n.
 Metz, 197.
 Michelangelo, 16n, 22, 30, 31, 32 e n, 47n, 52n, 54n, 55 e n, 58, 81, 82, 97, 99n, 102 e n, 133, 134, 136 e n, 139 e n, 140, 151 e n, 152 e n, 153, 154n, 184, 186, 207, 214, 216n.
 Mignon, Jean, 200.
 Milan, Pierre, 190 e n, 199.
 Milano, 145.
 Miller, N., 210n.
 Millon, H.A., 63n.
 Minerva, 96, 127.
 Mini, Antonio, 81 e n.
 Minio, Tiziano, 209.
 Mirot, L., 15n, 63n, 105n, 191n, 192n, 194n.
 Mollin, Jean, 192n.
 Montaignon, A. de, 34n.
 Montjosieu, Louis de (Ludovicus

- Demoniosius), 72 e n, 92 e n, 93 e n, 116n, 130n, 132 e n, 133 e n, 156n, 194, 195n, 216n.
- Montmorency, Anne de, 21, 59, 63, 105n, 112, 191, 192, 194, 207n.
- Mosé, 57n, 105n, 214.
- Moulins, 158n.
- Musnier, Germain, 103.
- Musnier, Pierre, 105.
- Napoli, 156n.
- Narciso, 83.
- Negri Arnoldi, F., 46n, 130n, 183n.
- Nencioni, G., 19n.
- Nerone, 156n.
- Netman, J., 190n.
- Nettuno, 101n.
- Nicolò dell'Abate, 20, 38n, 64, 83, 96, 165, 186.
- Nicot, Jean, 17 e n, 34n, 41n, 66n, 68n, 71 e n, 85n, 91, 98 e n, 114n, 116, 118n, 121n, 130n, 136 e n, 138 e n, 153n, 169n, 180, 193.
- Nilo, 123.
- Occhipinti, C., 14n, 15n, 18n, 19n, 21n, 29n, 30n, 50n, 51n, 52n, 53n, 57n, 58n, 64n, 77n, 79n, 82n, 89n, 95n, 113n, 121n, 125n, 148n, 187n, 201n, 203n, 204n, 209, 213n, 214n.
- Omero, 16, 75, 197, 198.
- Orazio, 115, 135, 157n, 196.
- Orsini, Giovenale degli, 144.
- Overbeck, J., 213n.
- Ovidio, 73, 193.
- Pacioli, Luca, 29.
- Pallade, 176.
- Palissy, Bernard, 181, 182 e n.
- Palladio, A., 213n.
- Palma il Vecchio, Iacopo, 54.
- Pamfilo, 207n.
- Pandora, 175, 211n.
- Panofsky, E., 84n, 208n, 211n, 215n.
- Paolo, santo, 57n, 64n, 105n, 109.
- Paré, Ambroise, 192n.
- Parigi, 13, 14, 15n, 29, 78, 84, 85, 87, 100, 107n, 108, 116, 130, 156n, 157n, 178, 184, 189n, 201, 204, 210, 212, 219.
- Cappella dei Guisa, 96, 185.
 - Châtelet, 88n, 116, 211.
 - Chiesa di Saint-Germain-l'Auxerrois, 207n, 209, 210.
 - Chiesa del Santo Sepolcro, 108n, 210.
 - Fontana degli Innocenti, 109, 208, 209, 210, 212.
 - Hôtel Carnavalet, 208.
 - Hôtel de Ville, 63, 77.
 - Notre-Dame, 18, 211.
 - Palais du Louvre, 65, 75, 105n, 119, 141, 208, 212, 213, 214.
 - Ponte di Notre-Dame, 108.
 - Tour de Nesle, 124n.
 - Sainte-Chapelle, 19.
 - Saint-Denis, 65.
 - Saint-Eustache, 63.
 - Val-de-Grâce, 60 e n.
- Parmigianino, Girolamo Francesco Maria Mazzola, detto il, 83, 106n, 133, 134, 166, 184, 209.
- Parrasio, 132n, 215n.
- Paschal, Pierre de, 151.
- Pasitele, 68.
- Pattanaro, A., 51n.
- Pausania, 122n.
- Pauwels, Y., 14n, 33n, 207n, 219n.
- Peach, T., 36n, 149n.
- Pedretti, C., 31n, 146n, 215n, 217n.
- Peleo, 164.
- Pélerin, Jean, detto il Viator, 23 e n, 24 e n, 25, 26 e n, 27, 30n, 31 e n, 34, 36, 41 e n, 46, 66n, 67n, 75 e n, 93, 94n, 106n, 212n.
- Pellegrino, Francesco, 140 e n.
- Penelope, 46.
- Penni, Luca, 55, 111, 177, 178, 190.
- Penny, N., 123n.

IL DISEGNO IN FRANCIA

- Perin del Vaga, Pietro Bonaccorsi, detto, 111.
- Pérouse de Montclos, J.-M., 16n, 18n, 157n.
- Perréal, Jean, detto Jean de Paris, 27 e n, 28 e n, 29n, 34, 52n, 61n, 143, 144, 145, 147.
- Persepoli, 166.
- Persio, 180 e n.
- Perugino, Pietro Vannucci, detto il, 145.
- Peruzzi, Baldassarre, 104.
- Petrarca, Francesco, 75.
- Petronio, 107n.
- Philandrier, Guillaume de, 16 e n, 41 e n, 42 e n, 43, 45, 63 e n, 68n, 84n, 87 e n, 123 e n, 159, 167, 168 e n, 179 e n, 181n.
- Picart, Nicolas, 103n.
- Piccolomini, Enea Silvio, 26n.
- Picot, É., 28n, 158n.
- Pietro d'Alvernia, 25n.
- Pietro, san, 53, 109.
- Piles, Roger de, 38n, 60n, 75n, 106n, 117n, 133n, 141.
- Pilon, Germain, 65, 124n.
- Pino, Paolo, 52n.
- Platone, 215n.
- Plattard, J., 149n.
- Plauto, 43 e n, 67n.
- Plinio il Giovane, 98.
- Plinio il Vecchio, 27, 33, 34n, 38 e n, 39n, 43 e n, 44 e n, 48, 57n, 63n, 67 e n, 68n, 69n, 72n, 73, 87, 106 e n, 107n, 114, 115 e n, 118n, 121 e n, 124n, 129n, 132n, 135 e n, 136n, 139, 155n, 156n, 159, 167, 168 e n, 169, 171n, 178, 179n, 180 e n, 181, 188n, 190, 191, 193, 194 e n, 195, 199n, 206n, 207n, 215n.
- Plutarco, 114.
- Plutone, 184.
- Poleni, G., 15n, 34n.
- Polibio, 204.
- Policleto, 16n, 72n.
- Polidoro da Caravaggio, 104, 106n, 111, 129, 131, 132, 133, 134.
- Polimnia, 176.
- Pomona, 45, 163, 164, 173.
- Popham, A.E., 110n.
- Pradcl, P., 29n, 52n, 143n, 144n.
- Prassitele, 67.
- Pressouyre, S., 125n.
- Primaticcio, Francesco, 20, 21 e n, 38n, 42, 45, 49, 50, 51, 57, 58, 59, 64, 65, 71, 73, 77, 78n, 79, 81, 82, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 104 e n, 111, 112, 123, 124, 125, 134, 140, 143, 152, 163, 165 e n, 166, 167, 169, 176, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 200, 201, 203, 209.
- Procacci, U., 137n, 139n.
- Prosperi Valenti, S., 46n, 130n, 183n.
- Protogene, 38n, 72n.
- Py, B., 154n.
- Quintiliano, 68 e n, 69n, 76n, 118n, 135 e n, 193, 196.
- Rabelais, François, 38n, 85n, 94n.
- Raffaello, 16n, 30, 31, 32, 43n, 55 e n, 56, 59, 66, 72, 73, 75n, 95, 107, 111, 133, 134, 149, 153 e n, 190, 207, 221n.
- Régnier, Laurent, 124n.
- Renato d'Angiò, 23, 56n, 156n.
- Rey, A., 22n, 38n, 59n, 60n, 61n, 63n, 66n, 117n, 142n, 170n, 177n, 189n, 192n, 196n.
- Reynaud, N., 27n, 28n, 52n, 144n.
- Richter, J.P., 60n, 145n, 216n.
- Rodi, 124n.
- Roma, 40n, 41, 55n, 73, 79, 83, 94, 107, 123n, 131, 132, 133, 156n, 157, 179, 187, 203, 205, 207n, 221n.
- Antichità, 55n.
- Cappella Sistina, 55n, 102 e n.

- Colonna Traiana, 221n.
- Colosseo, 41n, 55n.
- Dioscuri di Montecavallo, 221n.
- Giardino del Belvedere, 57.
- Stanze Vaticane, 210.
- Villa di Agostino Chigi, 95.
- Romani, V., 51n, 64n, 80n, 81n, 96n, 185 e n.
- Romano, E., 73n.
- Romorantin, 146.
- Ronsard, Pierre de, 15, 16 e n, 34n, 35n, 70 e n, 71 e n, 73 e n, 74, 75, 119 e n, 120, 121, 122n, 148, 149n, 150 e n, 151, 152, 156n, 189 e n, 191 e n, 197n, 198 e n, 199.
- Rosso, Fiorentino, 20, 21, 48, 49, 78, 82, 89, 90, 92, 109, 111, 125, 126, 127, 128, 131, 140n, 143, 163, 164, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 183, 184, 200, 201.
- Rouen, 15n, 87, 88, 119, 120, 138, 194, 196, 207n, 214.
- Rouillé, Guillaume, 22.
- Roy, A., 45n, 46n, 80n, 81n, 164n, 165n, 176n.
- Roy, M., 15n.
- Rubens, Peter Paul, 106n.
- Rustici, Giovan Francesco, 81.
- Sabeo, Fausto, 203n.
- Sagredo, Diego de, 14n, 32, 33 e n, 35, 62 e n, 91n, 219 e n, 220n.
- Salamanca, 15n.
- Saluste, Guillaume de, 37, 38 e n.
- Salviati, Francesco, 133, 134.
- Sangallo, Antonio da, il Giovane, 16n, 207.
- Sansovino, Jacopo, 210, 221n.
- Saulnier, V.-L., 14n, 210n.
- Sauvage, Denis, 15 e n.
- Scailliez, C., 104n.
- Scève, Maurice, 35 e n, 37 e n, 61n, 85n, 128n, 129n.
- Scheller, R.W., 66n.
- Scibec, Francesco da Carpi, 121n.
- Scipione, 104, 111, 202, 205.
- Sébillot, Thomas, 14n.
- Seneca, 118n.
- Serlio, Sebastiano, 14, 16 e n, 35 e n, 39 e n, 40 e n, 42, 55n, 56n, 84 e n, 86 e n, 94 e n, 95 e n, 97 e n, 98n, 99 e n, 100 e n, 103, 104 e n, 105 e n, 106, 107n, 112, 118n, 123n, 129n, 131, 157, 158n, 167, 204, 207, 212 e n, 214, 215, 217 e n, 218n, 220 e n, 221n.
- Settimi, S., 123n.
- Sforza, Francesco, duca di Milano, 52n, 56n.
- Siena, 106n, 117n.
- Simeoni, Gabriele, 22, 205 e n.
- Simone, F., 189n.
- Simonin, M., 15n.
- Solmi, E., 32n.
- Spaak, P., 145n, 170n.
- Stanic, M., 60n, 65n, 141n.
- Stecher, J., 121n, 143n, 145n, 195.
- Stoer, Jacob, 154.
- Strabone, 179.
- Strozzi, Pietro, 204.
- Svetonio, 156n, 196.
- Summonte, Pietro, 56n, 156n.
- Tabourot des Accords, Étienne, 37.
- Tacito, 44n, 65n, 156n.
- Tahureau, Jacques, 36 e n, 149n.
- Taisnier, J., 206n.
- Temperanza, 104.
- Teofilo, 159.
- Teofrasto, 159, 167, 171n, 179n.
- Teti, 109, 164.
- Tevere, 123, 124, 151n.
- Thevet, André, 65n, 76 e n, 124n, 156 e n, 157n, 199 e n.
- Thierry, L., 180n.
- Thuillier, J., 158n.
- Thou, Jacques-Antoine de, 158n.
- Tintoretto, Jacopo Robusti, detto il, 77n.

- Tivoli, 203.
 Tiziano Vecellio, 133, 134.
 Toledo, 32
 Tolomci, Claudio, 19n, 41, 167.
 Tommaso, santo, 64n.
 Tommaso d'Aquino, 25n.
 Tory, Geoffroy, 26, 29 e n, 30 e n, 31,
 35, 41 e n, 46, 66n, 93, 94 e n,
 118n.
 Tunisi, 52n.
 Turchi, 156n.
 Tyard, Pontus de, 66n.
 Tzetze, 213n.
- Ulisse, 45, 46, 78, 82, 103n, 104,
 164, 184, 185, 204.
- Van Aelst, v. Aelst, Pieter Coecke van.
 Valentianiano, 156n.
 Valerio Massimo, 118n.
 Varchi, Benedetto, 52n, 204n.
 Varrone, 30, 43n.
 Vasari, Giorgio, 17 e n, 19, 23, 38 e n,
 45, 47 e n, 52 e n, 53n, 54 e n,
 59n, 60n, 65n, 69 e n, 72 e n,
 96n, 97n, 98 e n, 102n, 105 e n,
 106 e n, 117n, 131, 136 e n,
 137n, 138n, 139 e n, 141n, 143n,
 158n, 172 e n, 173, 174 e n,
 177n, 185n, 186, 187n, 218 e n,
 222 e n.
 Vau le-Vicomte, 101n.
 Vauquelin de la Fresnaye, Jean, 16.
 Vecce, C., 145n.
 Vecchietri, Bernardo, 81n.
 Vegio, Maffeo, 25n, 26.
 Venere, 48, 57, 58n, 72n, 92, 107,
 111, 114, 124, 127n, 173, 176.
 Venezia, 15n, 77, 156n, 179, 209,
 221n.
 Vergerio, Pietro Paolo, 25n.
- Vernet, A., 29n.
 Veronese, Paolo Caliari, detto il, 77n.
 Vertunno, 45, 163, 173.
 Viator, Jean Pélerin detto il, v. Pélerin.
 Vieilleville, François de Scepeaux, signore di, 150n.
 Vienna, 49.
 Vigenère, Blaise de, 16 e n, 23, 38 e n,
 39 e n, 41n, 59n, 65 e n, 69n, 91,
 92 e n, 100 e n, 101 e n, 110 e n,
 115n, 117, 130 e n, 131 e n,
 133n, 140 c n, 153, 161 e n, 166,
 169 e n, 170n, 171 e n, 182 e n,
 183n, 185, 188n, 192 e n, 199,
 213, 214n.
 Vignola, v. Barozzi, Iacopo da
 Vignola.
 Virgilio, 74n, 75, 191, 192n, 197,
 198.
 Vitruvio, 14 e n, 15, 16, 18n, 19 e n,
 26n, 27 e n, 33n, 40, 43, 44 e n,
 48, 59n, 67 e n, 68, 73n, 84 e n,
 85 e n, 87 e n, 88n, 91, 93, 114n,
 118n, 120n, 168 e n, 171 e n,
 178, 179n, 180 e n, 181n, 206,
 208n, 209n, 215, 218n, 219n.
 Vittoria, Alessandro, 50n.
- Walcher Casotti, M., 45n.
 White, J., 84n, 215n.
 Wildenstein, G., 56n, 107n.
 Wölfflin, H., 31n, 49n, 174, 212n.
 Wooldridge, T.R., 17n.
- Zaleuco, 103 e n, 205.
 Zerner, H., 15n, 50n, 109n, 126n,
 127n, 128n, 144n, 147n, 152n,
 157n, 190 e n, 199n, 200 e n,
 201, 202 e n, 205n, 207n, 210n.
 Zeusi, 32, 107n, 211.

Résumé

Introduction.

Ce livre voudrait d'abord développer une suggestion, désormais lointaine (1934), de Roberto Longhi, en essayant de pénétrer le climat artistique entre Paris et Fontainebleau, traditionnellement caractérisée par une soi-disant Philausonie culturelle, dont parlent les Dialogues d'Henri Estienne.

En effet, par rapport aux études grecques et latines contemporaines, ainsi qu'à la langue italienne, la Renaissance française connaît une phase de profonde réflexion sur ses propres traditions: une réflexion qui la conduit, assez rapidement, à l'élaboration du langage moderne de la critique d'art. À l'égard du vocabulaire spécifique, plusieurs notions et mots concernants les arts figuratifs, surtout le dessin et l'architecture, apparaissent de plus en plus dans l'usage et dans la littérature «haute», précisément au XVI^e siècle.

Il s'agissait d'un phénomène très vaste qui suscita préalablement un débat intéressant parmi les lexicographes et les lettrés. En 1549, Joachim du Bellay écrivait que, si les res viennent avant les verba (inventées pour les signifier), à choses nouvelles il faut adapter nouveaux mots, surtout dans le domaine changeant des arts et techniques: l'ouvrier gère un patrimoine lexical qu'il faut partager avec le lettré, pour rendre la langue française aussi variée et riche que le latin et l'italien. Il est pourtant vrai que, après des traductions et éditions des textes scientifiques latins et italiens, encouragées par la Couronne même, suivirent plusieurs discussions théoriques au sujet de la nécessité d'enrichir et de moderniser, en se référant aux Anciens, la langue française moderne. Il faut, à cet égard, rappeler les écrits d'Étienne Dolet (1540), de Joachim du Bellay (1549) et de Jean Martin, traducteur des traités de Vitruve, Alberti, Colonna et Serlio. Les initiatives de Jean Martin reçurent aussitôt de grands éloges, de la part de Pierre Ronsard, Joachim du Bellay lui-même, Denis Sauvage, Abel Fouillon, Philibert de l'Orme, Blaise de Vigenère, Gui le Fèvre de la Boderie, Jean Vauquelin de la Fresnaye, etc. jusqu'aux auteurs du XVII^e siècle, comme par exemple André Felibien.

Alors qu'en Italie l'expérience extraordinaire des Vite de Giorgio Vasari parvient à la conscience de sa propre écriture incolta et naturelle à opposer aux lettrés, en France, les mots «techniques», jusqu'alors dépourvus de dignité littéraire, firent leur apparition dans les textes imprimés. Un phénomène très

frappant du XVI^e siècle français fut la diffusion des dictionnaires, du latin et du grec; certains - par exemple le Lexicon de Guillaume Budé et le Thesaurus de Robert Estienne - connurent une renommée européenne assez durable. Il faut donc rappeler les efforts des autres humanistes-lexicographes (Jean Nicot, Henri Estienne, L. Thierry, parmi les plus importants) auteurs des premiers dictionnaires comparés modernes (français-latin, latin-français) qui ennoblirent les mots techniques vulgaires, en leur conférant une dignité nouvelle, face aux vocabula ex artis propria necessitate concepta (Vitruve, De arch. præf. 2).

L'intérêt des lettrés pour le lexique des ouvriers se nourrissait donc de l'étude des langues anciennes, très riches, en effet, de mots obscurs, dont on voulait trouver un correspondant à un exemple contemporain: l'initiative de Côme Ier de Médicis qui, en insituant l'Accademia Fiorentina (1541), allait encourager les traductions des textes scientifiques les plus importants de l'Antiquité.

Le cas de Leon Battista Alberti, auteur bien connu de presque tout les érudits français du XVI^e siècle, pose le problème d'une confrontation, certainement poursuivie par le roi, entre la France et l'expérience florentine: effectivement, la traduction du *De re ædificatoria* rédigée par Jean Martin (1553) se fondait pour l'essentiel, plutôt que sur le texte original, sur la vulgarisation de Cosimo Bartoli (1550), qui traduisit le style conceptuel d'Alberti en le ramenant au niveau du langage des ateliers florentins modernes. Une telle opération ne put que favoriser l'énorme diffusion de cette édition, qui devint un modèle pour plusieurs pays européens (Espagne, Portugal, France).

Le présent ouvrage a donc l'intention de rassembler un corpus des mots et des notions concernant le dessin, de plus en plus utilisés en France sous l'influence des cultures classique et italienne, comme l'attestent plusieurs cas dans la littérature de la Renaissance. Le but est de tenter une interprétation de la production graphique bellifontaine qui tienne compte, à partir des documents et des textes littéraires contemporains, du lexique - c'est-à-dire des façons de parler et de communiquer - employé à propos des techniques (pierre noire, crayon, charbon, sanguine, plume, lavis), les genres (esquisses, modèles, cartons, patrons), les procédés expressifs (clair-obscur, relief, raccourci).

La recherche part des années qui suivent l'expédition italienne de Charles VIII, lors de l'apparition du traité de perspective de Viator, du *De re ædificatoria* édité à Paris par Geoffroy Tory (1510), de la Cléopolis de Quintiano Stoa (1515), sans parler des intérêts de Guillaume Budé et Lefèvre d'Étaples pour le dessin et l'architecture, ou des liaisons entre Jean Lemaire de Belges, le peintre Jean Perréal et Marguerite d'Autriche. L'édition du Champfleury inaugura une réflexion durable sur la valeur didactique du dessin, poursuivie par Diego de Sagredo et Sebastiano Serlio (dans ses écrits de géométrie, perspective et architecture). La Pléiade imposa donc la première discussion sur le

«dilettantisme» graphique, le dessin étant un instrument éducatif et formateur même pour le courtisan.

Un dépouillement des textes de Serlio, Martin, Cousin, Du Cerceau, Vigenère, Grégoire, Montjoseau et Thevet a permis ensuite de suivre, de façon générale, l'évolution du lexique concernant le dessin, au moment de la naissance de la critique d'art moderne.

I. Contours, linéaments, «ichnographia».

La discussion théorique sur les linéaments - c'est-à-dire les dessins au trait, considérés non seulement comme le procédé graphique primordial mais aussi, au point de vue scientifique, le plus valide - est étroitement liée aux vicissitudes textuelles du traité De architectura. Vitruve, en effet, définit les façons de la représentation graphique: l'ichnographia, l'orthographia (qui se servent d'expédients essentiellement linéaires) et la scænographia (qui utilise aussi le clair-obscur).

On pourrait, à cet égard, choisir plusieurs attestations du mot linéament, éparses pendant le XVI^e siècle, à partir de Jean Pélerin (1505), Jacques Lefèvre d'Étaples (1506) - qui concentra sa réflexion justement sur le texte de Vitruve -, Guillaume Budé (1508) et Jacques le Lieur. Il faut ensuite vérifier les appréciations des lettrés vis-à-vis des œuvres contemporaines, par exemple les portraits réalisés par Jean Perréal, qui se caractérisaient par un style linéaire accentué. Perréal, peintre aussi qu'écrivain, est l'auteur de lettres artistiques très utiles à ce propos (surtout des années 1509-1511) qui tiennent compte de l'ennoblissement contemporain - et humanistique - du dessin.

Après avoir édité à Paris l'ouvrage De re ædificatoria d'Alberti (1512), Geoffroy Tory publia le Champfleury (1529): on y trouve exposées les premières réflexions didactiques à propos du dessin, sur la base des écrits d'Euclide, Albrecht Dürer et Luca Pacioli. Tory donna aussi des définitions très simples de point, ligne, superficie; bref, il contribua ainsi à ennoblir la pratique du dessin, par rapport aux procédés géométriques. En même temps, il proposa les premières considérations sur l'art italien, spécifiquement sur Léonard, Donatello, Raphaël et Michel-Ange, c'est-à-dire les artistes qui, selon lui, maîtrisèrent la géométrie et la perspective.

Il faut ensuite remarquer la forte influence exercée sur Tory par la figure du grand Léonard, récemment disparu: mais s'agissait d'un Léonard qui d'abord avait gagné en France la réputation de mathématicien-ingénieur. Le témoignage rendu par le cardinal Louis d'Aragon au sujet de Léonard dessinateur, pendant ses derniers années en France, s'accorde bien, en fait, avec les remarques des humanistes français contemporains qui insistaient sur l'utilité

scientifique du dessin. La discussion sur sa valeur didactique est poursuivie ensuite par les éditions françaises de Diego de Sagredo (vers 1537) et de Sebastiano Serlio (1545).

Et pendant ce temps les hommes de lettres allèrent s'approprier de la notion de style linéaire élaborée par les architectes. Gilles Corrozet (1539), par exemple, comme déjà Jean Perréal et le Viator, connaissait bien les phases initiales du procédé pictural, caractérisées par la définition linéaire du projet.

Maurice Scève (1544) employa, dans ses vers, les premiers termes techniques liés aux notions de ligne, linéature et coloris. Les oppositions entre ligne et coloris, dessin et clair-obscur, se réfèrent en poésie à l'appréciation de la vocation linéaire de la peinture: voir, à ce propos, les exemples de Jacques Tahureau (1554), Étienne Tabourot des Accords (1588) et Guillaume de Saluste du Bartas (1611).

Jean Martin, enfin, en traduisant les traités de Vitruve, Alberti et Serlio (1545-1553), se soucia de fixer les possibilités de la langue française par rapport à la notion du dessin linéaire, entendu comme l'exécution des linéaments des plattes formes, cette dernière expression étant employée pour rendre le mot technique d'ichnographia. Martin, alors, résuma les discussions exégétiques des années précédentes.

Guillaume Philandrier, d'autre part, maîtrisa une prose latine hybride, pour ainsi dire, campée sur une vraie «latinisation» des mots vulgaires; ami de Serlio et du Primatice, ainsi que du linguiste siennois Claudio Tolomei (l'animateur à Rome d'une académie vitruvienne), Philandrier acquit, vis-à-vis de la graphique contemporaine, la conscience des différents modi operandi: d'une part le dessin architectural, de l'autre le dessin des peintres et sculpteurs. Il discerna même les concepts de descriptio, lineatio, deformatio. Il en résultait que les linéaments étaient considérés, au sens propre, comme appartenant aux projets de l'architecte, bref à la géométrie.

Un peu plus tard, Robert Estienne publia son dictionnaire français-latin; il allait y insérer tous les nouveaux mots suggérés par les écrivains-traducteurs (ligne, linéament, traict, premiers traicts, adumbrations), en se donnant la peine aussi de les expliquer sur la base des citations de Vitruve et d'autres auteurs antiques.

Ces éclaircissements, en apparence purement terminologiques, connurent quelques implications figuratives. En effet, les dessins du Primatice utilisaient les différents procédés expressifs, soit des linéaments, soit des ombragements: le contraste entre eux est tellement fort qu'on a récemment mis en doute le caractère autographe des perspectives architecturales qu'on retrouve dans l'arrière-plan des illustrations de l'Histoire d'Ulysse. Il ne s'agissait que d'une opposition très significative entre des notions de plus en plus claires dans le langage contemporain.

Que faut-il penser d'un artiste comme Rosso Fiorentino, dont on sait qu'il possérait une édition de Pline l'Ancien et une grammaire latine? Et de sa prédilection pour la ligne, pendant la période française? Peut-être, fut-elle une réponse à une culture caractérisée par une très forte «vocation linéaire», c'est-à-dire par des exigences didactiques et démonstratives? Voir, à cet égard, le dessin de Mars et Vénus conservé au Louvre. De la même façon, le Primatice privilégiait la clarté linéaire, surtout dans ses modèles et patrons, c'est-à-dire les dessins offerts au roi et aux courtisans afin d'être jugés avant l'approbation.

II. Esquisses, ébauches, modèles, «premiers traicts», «ébauchements».

À propos de la notion d'esquisse, ce chapitre passe au crible plusieurs termes choisis, d'une part, parmi des documents d'archives concernant l'activité des artistes au XVI^e siècle (par rapport à la mise à jour progressive de la culture figurative française sur la maniera moderna); d'autre part, parmi les textes de la littérature technique qui allèrent assimiler, plus tardivement, les usages mêmes des ouvriers (Fréart de Chantelou, André Félibien, Roger de Piles) et, finalement, parmi les dictionnaires (de l'Académie française, d'Antoine Furetière) qui, du reste, enregistrèrent cette assimilation et mirent à jour le vocabulaire national en récupérant les usages techniques de la tradition.

On constate que, au milieu du XVI^e siècle, la culture en France manifestait une prédilection très forte pour l'histoire et l'allégorie: raison pour laquelle on privilégiait le sujet des tableaux plutôt que leurs spécificités formelles. Tout au plus, les lettrés estimaient la netteté dans l'exécution, la politesse, le fini, un mot le finito qui était une caractéristique de l'École romaine.

Au XVI^e, du reste, on ne pourrait trouver mention d'ouvrages non finis, que dans les ateliers des peintres et des sculpteurs, selon ce qui résulte des inventaires après décès (par exemple de Luca Penni, Ponce Jacquier, Toussaint Dubreuil). Il s'agit de documents extraordinaires, dans la mesure où il rendent les habitudes linguistiques des artistes. On apprend, par exemple, qu'ils utilisaient, très précocement, des notions comme esquisse et canevas, qu'on ne peut enregistrer dans la littérature qu'au XVII^e siècle.

Par rapport à l'histoire du goût, le rôle d'Hippolyte d'Este en France fut sans doute significatif, car il contribua à la connaissance non seulement de la peinture vénitienne, mais aussi de la maniera ébauchée, du non finito, des qualités formelles liées à la rapidité d'exécution. On peut dire la même chose à propos de la sculpture. Suivant la mode italienne, en effet, François Ier prit soin de visiter plusieurs fois l'atelier du Primatice à Fontainebleau (toujours en compagnie d'Hippolyte), afin de se montrer, aux yeux de ses sujets, intéressé pour l'exécution des bronzes, encore inachevés. Cependant, les restaurations

mêmes des marbres antiques, apportés à l'intérieur de l'atelier bellifontain, poursuivaient, pour ainsi dire, un rétablissement à la française de la perfection perdue, du fini propre de l'œuvre à l'origine. On pourrait faire une constatation identique à l'égard des Esclaves de Michel'Ange: privés de la possibilité non seulement des visions multiples, mais aussi de l'appréciation du non finito, du modelé, ils furent réduits à un rôle d'ornement de surface à l'intérieur de deux niches de la cour du château d'Écouen.

Il faut ensuite examiner la notion de modello, dont plusieurs mentions se rapportent à l'activité conduite dans les ateliers de Dominique Boccador de Cortone, Benvenuto Cellini, Francesco Primaticcio, Domenico Fiorentino, Jean Goujon et Germain Pilon. Dans ces cas, la pratique du lexique contemporain, attestée par les documents, peut être confirmée - à partir des textes de Diego de Sagredo, Jean Martin, Guillaume Philandrier et Blaise de Vigenère - par l'exemples transmis par la littérature antique.

Devant de telles discussions, la langue poétique restait, encore au milieu du XVI^e siècle, incapable de rendre les concepts qui étaient désormais définis parmi les ouvriers. On n'enregistre en poésie qu'une variété très limitée de mots, toujours modelés sur le latin: portrait, portraiture, perspective, dessin parurent à Robert Estienne comparables aux notions latines de forma, graphis, c'est-à-dire à «l'execution des premières lignes» (primas lineas ducere, selon l'expression de Quintilien). Guillaume Budé, Pierre de Ronsard, Rémy Belleau, Jean Marot, Joachim du Bellay, Guillaume des Autels se servirent, en effet, des termes les plus savants, déjà admis dans les dictionnaires et comparés aux termes latins.

Tout bien considéré, on dirait que les portraits contemporains de Jean Clouet, restant partiellement non-finis, rendaient évident les procédés de l'exécution de l'ouvrage: c'est grâce à cette particularité qu'ils susciterent l'admiration des poètes de la cour. On y retrouvait vraiment réfléchi le procédé de la variatio. Enfin, on pourrait hasarder quelques observations à l'égard des spécificités formelles de quelques esquisses du Primatice et Nicolò dell'Abate, bien qu'il s'agit de dessins qui ne connaissaient aucune circulation hors des ateliers des peintres.

III. Raccourcis: «platte paincture», «raccourcissure», «renfondrement».

L'exégèse des passages vitruviens les plus obscurs traitant de la scénographia partit en France de la traduction des traités de Serlio, sur l'initiative de Jean Martin. Il s'agissait d'exalter, d'abord, les possibilités illusionnistes de la platte-peinture, par rapport au rendu des renfondrements et raccourcissures sur la surface. Ces mots, dont Jean Martin se servit pour traduire Serlio et Vitruve,

devinrent de plus en plus diffusés, non seulement dans le contexte de la littérature technique, mais aussi en poésie.

En effet, en dehors des dictionnaires, ces termes sont attestés dans quelques textes de circonstance, comme par exemple les descriptions des entrées triomphales des rois dans les villes du royaume (Paris, 1549; Rouen, 1551). Dans ces cas, les lettrés appréciaient le relief réel des sculptures, entendu toujours en opposition significative au relief illusioniste réalisé sur la surface des plattes-paintures. Les descriptions des perspectives, à l'instar des scaenographiae vitruviennes, révèlent le très haut niveau des initiatives classicisantes de la cour.

L'acquisition théorique de la notion de surface objectivement plate, fécondeée simultanément dans l'effet du relief, impliquait une disposition nouvelle vis-à-vis des œuvres d'art, une attitude de jugement des peintures, appréciées finalement par rapport à leur possibilité de maîtriser l'espace, de rivaliser avec les statues et les bas-reliefs. Ces jeux de comparaison, qui répondait à l'idée du paragone, très commune dans la culture figurative de la Renaissance, trouvaient leurs lieux privilégiés à l'intérieur des pinacothèques-cabinets, remplis non seulement de tableaux mais aussi de petites sculptures et de monochromata.

À cet égard, la Galerie François Ier à Fontainebleau se révèle comme l'initiative artistique la plus imposante. Les documents la concernant renvoient aux discussions sur le paragone bien connues des humanistes contemporains (il faut rappeler, au moins, les écrits de Guillaume Du Choul, Blaise de Vigenère et Louis de Montjosieu).

Ensomme, cette importante réalisation de Rosso au château de Fontainebleau résume tous les acquis théoriques sur la platte-peinture, sur la raccourcissure (voir les écrits de Jean Pélerin dit le Viator, Geoffroy Tory, Pieter Van Aelst, Sebastiano Serlio, Jean Martin, Robert Estienne, Louis de Montjosieu, Jean Nicot et Blaise de Vigenère) et sur le renfondrement (voir encore Sebastiano Serlio, Jean Martin, Jacques Androuet du Cerceau, Jules Caesar Boulenger).

IV. Clair-obscur, relief, ombres, lumières.

Quelques mentions documentaires précoces de l'expression «blanc et noir» dataient de l'époque de la réalisation du Cabinet du roi à Fontainebleau (1541-1545) sous la direction de Sebastiano Serlio. Juste à ce moment-là, dans son traité des Reigles Generales, l'architecte bolonais venait d'élaborer une première théorie de l'usage du clair-obscur décoratif; les traducteurs français utilisèrent - dans les passages correspondants - la même expression traditionnelle de blanc et noir, pour évoquer le clair-obscur. Ce mot technique entra

ensuite dans l'usage écrit, puisqu'on le retrouve fréquemment attesté dans la littérature savante postérieure (Abraham Bosse, Fréart de Chantelou, André Félibien, Roger de Piles).

Pendant ce temps, les hommes de lettres se donnèrent la peine de récupérer le mot technique latin de monochromatos, afin d'ennoblir, par rapport à l'antiquité, le procédé du clair-obscur illusionniste, c'est-à-dire, du trompe-l'œil. Les lexicographes mêmes mirent en évidence le passage de Pline l'Ancien, qui proposait une histoire de la peinture antique qui se fondait sur une idée de progrès: le progrès dans l'art consistait justement en l'acquisition des possibilités du clair-obscur aussi que de l'illusion de profondeur.

C'est pour cela que les observateurs contemporains estimèrent énormément la virtuosité de la peinture monochrome, qui n'imitait rien de moins que la sculpture et la troisième dimension (voir les passages de Jean Martin tirés de l'édition du Triomphe [1549] illustrée par Jean Goujon). Par rapport aux mêmes problèmes de clair-obscur illusionniste, la niche dans la décoration architecturale, soit peinte soit sculpturale, connut au XVI^e siècle une très grande fortune, spécialement à partir de plusieurs dessins de Rosso Fiorentino (étudiés, par exemple, par Jean Goujon).

La capacité pour les observateurs-écrivains d'apprécier le clair-obscur dans les dessins est révélée par le lexique contemporain, désormais bien défini. On dispose, par exemple, d'un document daté de 1550 qui concerne le peintre Jean Cousin; ce texte est très intéressant parce qu'il renvoie aux attitudes linguistiques à l'égard du chiaroscuro: le document prescrit que le dessin soit fait en papier gris et arrondy de noir, et rehaussé de blanc. D'abord, on pourrait citer d'innombrables exemples de l'utilisation de la même technique décrite par le document (voir les dessins de Giulio Romano, Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio). Mais ce qui compte ici, c'est plutôt d'analyser les mots utilisés dans ce document, par rapport non seulement aux implications théoriques, mais aussi à leur fortune postérieure.

Il s'agit, en effet, de vocables qui correspondaient bien à des notions latines précises, héritées pour la pluspart de Pline l'Ancien. Lumina, splendor, adumbratio, tonos, umbra, armogé etc. - parmi les plus importants - étaient soigneusement examinés par les lexicographes contemporains qui les mirent en rapport, au même temps, avec les mots techniques modernes tels que rehaut, arrondir, jour, blanc et noir... On retrouve ces mots fréquemment employés dans la littérature descriptive de l'époque, ainsi que dans la poésie de Pierre de Ronsard.

On pourrait aussi analyser les notions françaises relatives aux degrés du relief, qui sont toujours rapportés par les lexicographes aux exemples latins: graveure, ciseleure, niellure, taillure, taille, basse-taille, bosse, demy relief, plein relief, demy bosse, ronde bosse, colosse.

Les reproductions graphiques des compartiments de la Galerie de Rosso à Fontainebleau induisirent simultanément les graveurs à méditer sur les spécificités du relief: voir les exemples d'Antonio Fantuzzi et de Domenico Fiorentino. L'interprétation du clair-obscur dans les estampes impliquait les mêmes concepts étudiés par Jean Martin, Blaise de Vigenère, Pierre Grégoire, Louis de Montjou sieu, André Félibien ou Roger de Piles, par rapport à l'évolution du dessin dans l'antiquité.

V. Techniques du dessin: le fusain.

Comme le démontrent les lexicographes français au XVI^e siècle, les peintres de l'antiquité utilisaient fréquemment la technique du fusain. Robert Estienne et Jean Nicot rassemblèrent et analysèrent, en fait, beaucoup de mentions littéraires tirées d'Horace, de Pline l'Ancien, de Quintilien et de Cicéron. Il en résultait l'acquisition de certaines spécificités expressives du fusain par rapport à la pratique des patrons et des premiers linéaments avant de commencer la fresque. D'autre part, la connaissance de Pline l'Ancien (en particulier, du passage sur la ligne d'Apelle) favorisa l'appréciation de la rapidité des «linéaments» exécutés directement au fusain, c'est-à-dire des traits qui définissaient la composition et imposaient à l'artiste une habileté extrême.

Comme les artistes modernes suivaient les mêmes procédés que les anciens, les lettrés pouvaient aisément tisser ce parallèle entre latin et vulgaire. Raison pour laquelle on ne retrouve qu'assez tard les mots techniques vulgaires enregistrés dans les dictionnaires officiels. Dans quelques cas, les significations mêmes étaient remodelées sur le latin, ou bien à l'envers (voir l'exemple de l'antique creta viridis qui était assimilée au moderne vert de terre).

De tels éclaircissements purement lexicographiques deviennent éloquents si on les rapporte à la fortune bellifontaine des techniques du dessin préparatoire au charbon, spécialement dans l'exécution des fresques (voir les textes de Benvenuto Cellini, Giorgio Vasari, Blaise de Vigenère, Cassiano Dal Pozzo, Fréart de Chantelou ou Roger de Piles).

VI. «Pierre noire» et «crayon».

La souplesse d'emploi des crayons est de plus en plus appréciée par les artistes, les lettrés et les dilettanti, au cours du XVI^e siècle.

Cependant, à la différence du fusain, la lexicographie contemporaine ne pouvait remonter à aucun exemple latin ou grec, car, probablement, les Anciens ne connaissaient pas l'usage moderne des crayons. C'est évidemment la

raison pour laquelle le purisme des dictionnaires n'accueille que tardivement le mot crayon, bien que la technique aux crayons devînt elle-même assez vite l'«orgueil» de l'art français.

C'est à l'époque de Jean Perréal qu'on peut attester les premières appréciations, non littéraires, au sujet des spécificités expressives des crayons. En 1511, Perréal définit les crayons comme demy-couleurs, particulièrement indiqués à la réalisation des portraits, par rapport, justement, aux effets soit linéaires soit chromatiques. Il s'agissait de la technique aux deux crayons, déjà mise au point par Jean Fouquet et appréciée énormément à la cour de Marguerite d'Autriche (voir à cet égard les écrits de Jean Lemaire de Belges, spécialement la Plainte du Desiré et la Couronne Margaritique). Léonard de Vinci lui-même eut l'occasion d'estimer le modo di colorire a secco employé par Perréal.

C'est probablement à la suite des expériences artistiques de Léonard, mort en 1519, que Jean Clouet innova dans la technique aux crayons. Ses portraits, en effet, rendaient visible le procédé de l'esquisse et de la définition successive des lignes. Les portraits les plus précoces dessinés par Jean renvoient directement au sfumato léonardesque. D'autre part, le style des Clouet était destiné à devenir, quelque temps après, plus raffiné, plus fini, en un mot plus français.

Les Clouet devinrent en fait, à partir des années quarante, les peintres les plus célèbres par les poètes français, l'orgueil de l'art national. Ce n'est pas un effet du hasard si Pierre de Ronsard, Rémy Belleau, Jean-Antoine de Baïf, Nicolas Denisot ou Joachim du Bellay, employaient le lexique technique approprié quand ils évoquaient leurs dessins aux crayons.

L'exaltation des Clouet devint en outre, contre Michel-Ange, une démonstration éclatante de la conscience contemporaine d'une vraie vocation nationale dans l'art français. La polémique entre Bellayens et Ronsardiens se reflétait dans l'opposition significative entre histoire et poésie, opposition qui était mise en valeur aussi par les divers genres de collections artistiques représentés à l'intérieur du palais: respectivement dans le cabinet (avec ses portraits historiques) et dans la galerie (avec les fresques mythologiques). Devant de tels arguments, il faut revaloriser la peinture des Clouet, sa qualité «phidiaque», pour ainsi dire, énormément célébrée par les hommes de lettres, une peinture qui dénote un goût à l'antique, national et bien opposé à l'Italie.

Une telle vocation nationale de la culture entraînait, de la part des lexicographes, l'exigence de revaloriser et d'ennoblir les mots de la tradition française, concernant en l'espèce les crayons.

Le phénomène du dilettantisme graphique démontre cette revalorisation du dessin dans le langage et dans l'histoire du goût. On se peut souvenir de plusieurs lettrés-dessinateurs, comme André Thevet, Joachim du Bellay, Étienne Jodelle, Nicolas Denisot ou François de Dinteville.

C'est ainsi que, par rapport à l'affirmation sociale du dessin aux crayons,

les auteurs de traités discutèrent les procédés graphiques, les matériaux et leurs spécificités (Pierre Grégoire, Blaise de Vigenère, Antoine de Laval, Louis de Montjosieu, qui se servaient surtout des dictionnaires d'Estienne afin d'en récupérer les associations entre les objets et les mots latins).

En conclusion, on pourrait vérifier les observations des humanistes contemporains sur les qualités formelles des dessins aux crayons du Rosso et du Primatice, afin de confronter les notions fondamentales discutées par les lettrés de l'époque et les spécificités stylistiques des dessins.

VII. Plume, encre, lavis.

La ligne nette et énergique de la plume était considérée comme spécifiquement indiquée soit pour les détails précis du dessin fini, soit pour les esquisses rapides. En appréciant ces diverses possibilités de la technique à la plume, les lettrés récupéraient aussi les mots latins et leurs notions pratiques afférentes, concernant l'encre, les matériaux, la préparation du bistre, du lavis, de la céruse, de l'atramentum, à partir de Pline l'Ancien, de Vitruve, de Teophraste et de Dioscoride. Il en résultait, à cet égard, que les anciens Romains pratiquaient les mêmes procédés techniques que les modernes.

Jean Lemaire de Belges, Pierre Grégoire, Blaise de Vigenère et Jules Caesar Boulenger, en particulier, prirent soin d'évoquer les techniques à l'encre, ainsi que le procédé du lavis. Les dessins de Rosso Fiorentino et du Primatice en France présentent certaines qualités et caractéristiques qui correspondent bien aux appréciations et aux attentes des lettrés contemporains.

VIII. Sanguine.

Le mot sanguine s'affirma au XVI^e siècle, en prévalant sur d'autres expressions communes aux peintres et ouvriers.

Un analyse détaillée des mentions concernant la technique à la sanguine permet de remonter directement à la culture et au langage des ateliers parisiens à la Renaissance (par exemple, à propos de Luca Penni et de Jean et François Clouet, on peut considérer quelques documents très significatifs).

En même temps, les lexicographes assimilaient des manières de s'exprimer et des mots vulgaires communs aux ouvriers, afin de les confronter aux techniques décrites par Pline et Vitruve (voir, par exemple Guillaume Philandrier, Jean Martin, Robert Estienne, Jean Nicot, Pierre Grégoire ou Bernard Palissy).

Les observations des écrivains et des lexicographes, ici indexées (voir l'Appendice lessicale), trouvent, encore une fois, des correspondances explicites

dans certaines particularités formelles des dessins à la sanguine de Rosso et du Primatice. Le style des sanguines évolua dans le sens d'une liberté croissante de leur maniera, au nom d'une grâce moderne.

IX. Techniques de la gravure.

La notion de reproductibilité mécanique du dessin s'affirma en France à la même époque où le Primatice et son École réalisèrent les moulages en bronze des statues les plus célèbres de Rome. En effet, le procédé de reproduction à partir des formes négatives (creux) présente beaucoup d'affinités - formelles ainsi que conceptuelles - avec la réalisation des stucs de la Galerie François Ier.

La gravure de traduction accentuait, pour ainsi dire, les aspects linéaires, démonstratifs, des dessins; surtout les études d'après l'antique étaient plus clairement lisibles et didactiques, dans une manière plus facilement appréciable aux yeux des collectionneurs.

L'analyse du vocabulaire spécifique dont on se servait au XVI^e siècle parmi les graveurs nous permet aujourd'hui de mettre en lumière, encore un fois, plusieurs concepts figuratifs fondamentaux, qui étaient destinés à être rapidement ennoblis par les lettrés.

Les mots vulgaires concernant les techniques de la gravure allaient donc gagner une place respectable dans les dictionnaires nationaux grâce à des comparaisons avec les expressions techniques latines, comme par exemple caelatura, toteutice, toteuma, anaglyptice.

C'est ainsi qu'on peut rencontrer les attestations de ces mêmes notions dans la poésie et la littérature contemporaine (voir les textes de Jean Lemaire de Belges, Guillaume Budé, Pierre de Ronsard, Louis le Caron, Pierre Belon et Blaise de Vigenère, ou bien de l'inventaire de la collection d'Anne de Montmorency et de la description de l'entrée d'Henri II à Rouen).

À propos des gravures, les poètes appréciaient la «subtilité», la finesse, l'esprit. La diffusion et la circulation des gravures auprès de collectionneurs justifiaient un grand intérêt, par exemple de la part d'écrivains comme Pierre Grégoire ou de Blaise de Vigenère qui traitèrent des procédés à l'eau-forte, aussi que de leurs spécificités formelles.

Mais le développement le plus complet, en France, consacré aux techniques de la gravure se trouve dans une chapitre de l'œuvre de Louis de Montjosieu, De veterum sculptura, caelatura, gemmarum sculptura et pictura libri duo (1585). L'auteur renvoyait constamment aux discussions contemporaines sur le paragone entre peinture et sculpture.

On peut vérifier quelques-unes de cette spécificité valorisée par les lettrés, en observant les estampes de traduction réalisées par Antonio Fantuzzi, artiste qui

avait l'habileté de mettre en évidence certains aspects stylistiques de l'original: le caractère linéaire, le détail de costume à l'antique, la précision des contours.

On peut faire le même discours à l'égard des dessins du Primatice d'après l'antique, reproduits à l'eau-forte par Fantuzzi. Les gravures comportaient une interprétation intentionnelle de l'antique qui nous permet de mieux pénétrer les intérêts et les attitudes figuratives prééminents dans la culture française.

X. Appendice. Théories de la perspective et du raccourci: la correction optique.

Si l'on essaye de parcourir la fortune exégétique des passages vitruviens concernant la perception visuelle et la correction optique (De arch. III, 5, 9 e VI, 2, 1), on doit constater que la solution du problème proposée par Léonard parut décisive. Il s'agissait d'une formulation déjà avancée dans quelques notes tardives du Codex Urbina, et ensuite développées par Léonard même pendant son séjour en France, comme l'on apprend par Benvenuto Cellini. On sait que Léonard avait élaboré un petit traité sur la perspective curvilinéaire qui circula en France et qui avait appartenu à Sebastiano Serlio, avant de se perdre mystérieusement.

Une analyse des traités français postérieurs à Serlio permet de suivre un courant français d'exégétique vitruvienne, lié aux problèmes de science visuelle et de perspective, sans oublier les applications militaires. Ce courant, parallèle aux recherches milanaises bien connues, remonte précisément au manuscrit perdu de Léonard.

Dans ce chapitre final, on tente une synthèse des problèmes déjà discutés dans l'ouvrage, mais du point de vue des théories de la perspective et de la correction optique.

RINGRAZIAMENTI

Questo libro non sarebbe stato possibile senza il finanziamento da parte della Compagnia di San Paolo di una borsa di studio presso l'*Institut national d'histoire de l'art* di Parigi per l'anno 2001. Desidero quindi ringraziare l'institut, soprattutto nelle persone del direttore generale, Alain Schnapp, e di Philippe Sénéchal, che ha seguito questo lavoro passo dopo passo fornendomi sempre utili consigli. Devo riconoscenza infinita a Paola Barocchi, guida costante e troppo fiduciosa in tutti questi anni di ricerca, e a Marco Collareta, cui sono debitore di una grande quantità di suggerimenti che mi sono stati preziosissimi fino nell'elaborazione dei singoli capitoli. Senza l'aiuto e la stima di Sylvie Béguin, Francesco Caglioti, Massimo Ferretti, Bertrand Jestaz e Antonio Pinelli questa ricerca non avrebbe di certo avuto esito.

Ricordo infine tutti quanti mi hanno in diversi momenti incoraggiato e sostenuto: Jean-Pierre Babelon, Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek, Maria Beltramini, Benedetto Benedetti, Maria Vittoria Benelli, Michèle Bimbenet-Privat, Evelina Borea, Françoise Boudon, Antonino Caleca, Angelo Campo, Yves Carlier, Eliana Carrara, Enrico Castelnuovo, Monique Chatenet, Michele Ciliberto, Dominique Cordellier, Thierry Crépin-Leblond, Margaret Daly Davis, Sylvie Deswartre-Rosa, Enrico Farina, Élisabeth Foucart-Walter, Sabine Frommel, Jean Guillaume, Michel Laclotte, Donata Levi, Massimo Lucarelli, Carlo Madrignani, Sonia Maffei, Cristina Maritano, Tomaso Montanari, Marco Mozzo, Jean-Michel Nectoux, Umberto Parrini, Regina Poso, Vittoria Romani, Mario Rosa, Pierre Rosenberg, Manuela Rossi, Mirella Sessa, Lucia Simonato, Marc Smith, Milovan Stanic, Lucia Tomasi Tongiorgi, Michele Tomasi, Toshinori Uetani, Ginette Vagenheim, Elena Vaiani, Gianni Venturi, Roberto Zapperi.



Quest'opera in un volume
è stata eseguita nell'anno 2003
a cura dello Studio Per Edizioni Scelte
Lungarno Guicciardini 9 r - Firenze

ISBN 88 7242 3074