

Anna Bernante*

L'Euclide di Bartolomeo Zamberti: convergenze culturali nella Venezia di inizio Cinquecento



ra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo Venezia fu un magma di idee, studiosi, artisti, tipografi e umanisti. Un magma che ribolliva in un camino di strati di storia, raffreddati e consolidati, su cui si depositavano nuove colate di eventi, anche devastanti. La Serenissima viveva uno dei periodi più fastosi e tragici della sua storia, ma agli occhi del mondo tale instabilità era illuminata dal rigoglio delle scienze, delle lettere e delle arti, che qui trovarono mezzi e spazi di espressione unici. Le scienze, le lettere e le arti, lo ha ormai segnalato la letteratura sin dagli anni Ottanta, sono da intendersi come un connubio inscindibile, espressioni culturali che si supportano vicendevolmente, nodi di una rete inestricabile. Esse trovano il proprio significato più profondo soltanto nello scambio reciproco. A testimonianza di tale particolare stato di cose vi sono numerose produzioni che sono esito fisico e tangibile di queste relazioni: tra esse si colloca la traduzione latina del *corpus* euclideo nella revisione greca di Teone curata da Bartolomeo Zamberti e pubblicata a Venezia per i tipi di Giovanni Tacuino nel 1505.

Gli scritti di Euclide, com'è noto, sono il testo matematico più diffuso dell'epoca¹ e il nuovo clima culturale veneziano alla fine del XV secolo ne esigeva un'edizione filologicamente corretta, che si basasse per la prima volta sulla redazione originale in greco di Teone di Alessandria,² abbandonando la mediazione con la fonte arabo-medievale cui sino ad allora si attingeva.³

* anna.bernante96@gmail.com

¹ ERIN MAE BLACK, *La prolusione di Luca Pacioli nella chiesa di San Bartolomeo e il contesto intellettuale veneziano*, in *La Chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, a cura di Natalino Bonazza, Isabella di Lenardo, Gianmario Guidarelli, Venezia, Marcianum Press, 2013, p. 93.

² MAX STECK, *Bibliographia Euclidiana. Die Geisteslinien der Tradition in den Editionen der "Elemente" (ΣΤΟΙΧΕΙΑ) des Euklid (um 365-300). Handschriften – Inkunabeln – Frühdrucke (16. Jahrhundert). Textkritische Editionen des 17.-20. Jahrhunderts. Editionen der Opera minora (16.-20. Jahrhundert). Mit einem wissenschaftlichen Nachbericht und mit faksimilierten Titelblättern, hauptsächlich der Erstausgaben und wichtiger Editionen. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Menso Folkerts*, Hildesheim, Gerstenberg, 1981, p. 48.

³ FILIPPO CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Mondadori Electa, 2006, p. 15.

Bartolomeo Zamberti, perciò, si assunse l'onere di far sì che «Euclidis opera in lucem venire»⁴ basandosi su un manoscritto proveniente dalla «Bibliotheca senatoria»,⁵ ossia dalla Libreria Marciana, che non è stato però identificato.⁶ Il successo di questa edizione è comprovato dalle numerose ristampe: nel 1510 e nel 1513 ancora a Venezia, nel 1516 a Parigi, nel 1537, nel 1546 e nel 1557 a Basilea.⁷ Il volume del 1505, edito presso il tipografo Giovanni Tacuino e composto di duecentotrentanove carte illustrate da xilografie nel margine dell'*in folio*, è arricchito da un incipit a due colori che richiama l'interesse per l'antico diffuso nell'arte pittorica e scultorea del periodo, ripreso anche nei capilettera. Tale *facies* grafica esplicita così anche visivamente l'approccio filologico-umanistico che distingue l'edizione, già preannunciata da Zamberti nella lettera dedicatoria in apertura alla sua commedia *Dolotechne* (1504).⁸

Gli obiettivi, i presupposti e le scelte del filologo sono chiariti nelle sostanziose dediche premesse, oltre che al testo nel suo complesso, al commento agli *Elementi* di Ipsicle di Alessandria (c. X3v), ai *Phaenomena* (c. Y2r), agli *Specularia* (cc. Z5v-Z6r), alla *Perspectiva* (c. A4v), all'introduzione del filosofo Marino, allievo di Proclo, ai *Data* (c. BB8r) e alla recensione dei *Data* di Pappo (cc. CC3r-CC4v). Lo scopo principale di questa edizione non fu, come nel caso della precedente traduzione medievale, di restituire al testo un significato matematico coerente chiarendo i passi oscuri e colmando le lacune mediante fonti contemporanee,⁹ quanto piuttosto di rendere l'eloquio, il lessico e la sintassi fedeli al manoscritto rivisto da Teone.

⁴ BARTOLOMEO ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici mathematicarum disciplinarum ianitoris habent in hoc volumine quicumque ad mathematicam substantiam aspirant Elementorum libros xiii cum expositione Theonis insignis mathematici quibus multa quae decrant ex lectione graeca sumpta addita sub nec non plurima subversa et prepostere voluta in Campani interpretatione ordinata digesta et castigata sunt. Quibus etiam nonnulla ab illo venerando socratico philosopho mirando iudicio structa habent adiuncta. Deputatum scilicet Euclidis volumen xiiii cum expositione Hypsi<clis> Alex<andrini> Itidenque et Phaeno<mena> Specu<laria> et Perspe<ctivan>. Cum expositione Theonis ac mirandus ille liber Datorum cum expositione Pappi mechanici una cum Marini dialectici protheoria. Bar<tholamaeo> Zambert<to> Vene<to> Interprete. Cum gratia et privilegio per decennium, Venezia, Giovanni Tacuino, 1505 (Edr16 on line CNCE 18349), c. BB8r.*

⁵ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. BB8r.

⁶ PAUL LAWRENCE ROSE, *The Italian Renaissance of Mathematics: studies on humanists and mathematicians from Petrarch to Galileo*, Genève, Droz, 1975, p. 51.

⁷ PIETRO RICCARDI, *Saggio di una bibliografia euclidea*, Bologna, Gamberini e Parmeggiani, 1887, pp. 12-20.

⁸ BARTOLOMEO ZAMBERTI, *Comedia Dolotechne*, Venezia, Giovanni Tacuino, 1504 (Edr16 on line CNCE 34389), c. A2r: «Quod cum ita sese habeat Euclidean interpretationem senticosam ac (ut ita dicam) confragosam aliquando defessus reponens: humanioribusque studiis animi meum relaxans: quendam comaediam contexui: ut scilicet animus noster risu ac salibus comicis aliquantulum delinitus ad ipsum Euclidem interpretandum solertior atque vigilantior evaderet».

⁹ VERONICA GAVAGNA, *La tradizione euclidea nel Rinascimento*, in *De gli Elementi d'Euclide*, traduzione di Federico Commandino, Urbino, Accademia Raffaello, 2009 (si tratta dell'anastatica dell'edizione Urbino, Domenico Frisolino, 1575, Edr16 on line CNCE 18361), p. 5.

L'opera è strettamente legata agli sviluppi cui era giunta la generazione di filologi precedente a Bartolomeo, che, seguendo l'esempio di Ermolao Barbaro,¹⁰ era desiderosa di riscoprire e riportare alla purezza originaria i testi degli antichi *philosophi*. Per Zamberti è decisivo, in particolare, il contributo del suo maestro, Giorgio Valla, e la conoscenza approfondita della sua opera enciclopedica *De expetendis et fugiendis rebus*:¹¹ la raccolta include estratti tradotti e commentati da autori classici come Apollonio, Archimede, Eutochio, Erone ed Euclide, escludendo completamente quelli medievali e arabi. Il *De expetendis*, perciò, presenta un deciso allontanamento dal modello di conoscenza che precede la svolta umanistica, fondendo in un unico bagaglio universale scritti di medicina, filosofia naturale e *studia humanitatis* e attribuendo un ruolo chiave alla matematica, disciplina capace di mediare tra tutti i saperi.¹² Il riferimento da parte di Bartolomeo a tale opera risulta evidente proprio nella prima delle dediche del codice, in cui lo studioso colloca le discipline matematiche al di sopra delle altre scienze filosofiche. Inoltre, sebbene alcuni errori siano stati corretti nell'edizione dell'allievo, le proposizioni incluse nel testo enciclopedico di Valla vengono riprese da Zamberti in forma pressoché identica.¹³

¹⁰ EMILIO BIGI, *Barbaro, Ermolao*, in DBI, VI, 1964, pp. 96-99: Barbaro, dopo aver tradotto a diciannove anni il commento di Temistio, insegnò allo Studio di Padova l'*Etica Nicomachea* (1474-1475) e la *Politica* (1475-1476), componendo una *Epitome librorum Aristotelis ethicorum* e traducendo la *Retorica* attorno al 1478-1479. Dopo aver curato l'edizione della versione di Temistio (*Paraphrasis in Aristotelem*, Treviso, Bartolomeo Confalonieri e Morello Gerardini, 1481, ISTC it00129000), si occupò nel 1481-1482 del *Commento* di Dioscoride. Proseguirono gli studi aristotelici nel 1483-1484, quando affrontò la dialettica: scrisse le *Adnotationes in Analyticos priores*; stese un *Compendium scientiae naturalis ex Aristotele* (stampato postumo nel 1545, Edr16 on line CNCE 4137) e nel novembre dello stesso anno cominciò a Venezia, nella propria casa, una serie di lezioni intorno ad Aristotele con il proposito di esporre «intra quadriennium non dico quaecumque leguntur in scholis (nam haec perpauca sunt), sed quaecumque Aristoteles conscripsit logica, physica, theologica, poetica, rhetorica» (ERMOLAO BARBARO, *Epistolae, orationes et carmina*, a cura di Vittore Branca, I, Firenze, Bibliopolis, 1943, p. 92). Ermolao, inoltre, scrisse le *Castigationes pliniana et in Pomponium Melam* (Roma, Prima nel 1492, ISTC ib00100000, *Secundae et in Pomponium Melam* nel 1493, ISTC ib00101000) e *In Dioscoridem corollarii* (Venezia 1516, Edr16 on line CNCE 17255) e possedette tre copie degli scritti di Euclide, di cui una a stampa, e meditò di tradurre l'intero corpus dei matematici greci (GINO BENZONI, *Le accademie e l'istruzione*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 8 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992-1998, IV, *Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di Alberto Tenenti e Ugo Tucci, 1996, p. 894).

¹¹ PAUL LAWRENCE ROSE, *Bartolomeo Zamberti's funeral oration for the humanist encyclopaedist Giorgio Valla*, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, edited by Cecil H. Clough, Manchester-New York, Manchester University Press - Zambelli, 1976, pp. 299-310; 299-300.

¹² P.L. ROSE, *Bartolomeo Zamberti's funeral oration*, pp. 299-300. La struttura del *De expetendis* chiarisce ulteriormente questo punto: nel I libro, Valla definisce la filosofia e il ruolo della matematica rispetto a questa; dal II al XIX libro, affronta le discipline matematiche, dunque l'aritmetica, la musica, la geometria e l'astronomia; dal XX al XXIII la fisica; dal XXIV al XXX la medicina; dal XXXI al XLI la grammatica, la dialettica, la poesia, la retorica e la filosofia morale; dal XLVI al XLVIII la fisiologia e la psicologia, terminando con le conclusioni nel XLIX libro. Trovano posto, dunque, saperi apparentemente distanti, che però, sostiene lo studioso, sono tutti compartecipi dell'umano e aiutano a definirlo in modo completo.

¹³ VERONICA GAVAGNA, *Euclide a Venezia*, in *Pacioli 500 anni dopo. Atti del Convegno di studi*.

La critica nei confronti dell'opera di revisione di Giovanni Campano,¹⁴ autore della precedente traduzione medievale, è prettamente linguistica: il suo lavoro dovrebbe essere intitolato «chaos»,¹⁵ piuttosto che *Elementi*, e nulla ha a che vedere con la traduzione di Zamberti, «integra, pura & perfecta»,¹⁶ che si oppone al modello precedente, più diffuso e apprezzato nonostante «incognitus» e «truncus»,¹⁷ il filologo dichiara, infatti, di aver seguito un metodo che gli consentisse di essere il più fedele possibile al testo originale «sicut apud Graecos scriptum invenimus»: ¹⁸ poiché Euclide si poteva leggere soltanto «in vetustissimis & tineis ac carie contritis graecis codicibus»,¹⁹ l'impresa di Bartolomeo ha il doppio fine di salvare tale patrimonio dall'oblio e di renderlo disponibile a un numero ancor maggiore di lettori.²⁰ L'uso di barbarismi e arabismi, come il termine «helmuain»²¹ sono affatto condannati da Bartolomeo, che li ritiene causa dell'incomprensibilità del testo: gli scritti del matematico greco, «in primis nimis perverse interpretatus»,²² vengono dunque sottratti all'autorità di Campano, definito «interpres barbarissimus»,²³ per tornare, finalmente, a essere degna lettura per gli studiosi del nuovo secolo. A Bartolomeo spetta, inoltre, il chiarimento della paternità di alcune sezioni dell'opera: egli comprende che l'intero *corpus* euclideo è stato curato da Teone²⁴ e individua in Ipsicle l'autore del XIV e del XV libro degli *Elementi*, comunemente attribuiti a Euclide.²⁵ L'opera del filologo veneziano fu la prima a includere in un'unica revisione omogenea tutti gli scritti del matematico

Sansepolcro, 22-23 maggio 2009, a cura di Enrico Giusti e Matteo Martelli, Sansepolcro, Centro studi Mario Pancrazi, 2010, pp. 97-123; 103 n. 26.

¹⁴ AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, *Campano da Novara*, in DBI, XVII, 1974, pp. 420-424; V. GAVAGNA, *La tradizione euclidea nel Rinascimento*, p. 2.

¹⁵ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 5v.

¹⁶ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 5v.

¹⁷ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 6r.

¹⁸ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 6r.

¹⁹ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. A4v.

²⁰ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 5v: «hiis qui & dialecticae & physiologiae student tum hiis qui mathematicarum cognitionem sibi vindicare nituntur admodum necessariam operae precium duximus nullis laboribus parcere ut tanta cognitio tandem e graecia Italiam petens integra pura & perfecta una cum Theonis traditione latinis legenda preberetur».

²¹ P.L. ROSE, *The Italian Renaissance of Mathematics*, p. 51.

²² B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. CC4r.

²³ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. CC4r.

²⁴ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 6r: «Videasque quanta sit acuitas quantum sit ingenium quantaque doctrina Theonis ipsius interpretis qui miro quoddam ordine sublimes problematum & theorematum sensus explicat magnaue indagine patefacit».

²⁵ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. X3v: «Succurrit Hypsicli alexandri philosophi prestantissimi in Euclidi deputatum volumen accurata doctrina ipsumque quartum decimum volumen quod licet opinione Marini Euclidei interpretis ex ipsius Euclidis officina minime exisse perhibeatur tamen quoniam non nulla solidorum theoremata quarti elementorum doctrinam immitans enodati».

greco²⁶ e fu grazie a tale grado di completezza che raggiunse il successo, confermato anche dall'importanza che ricopri per Dürer, che ne acquistò una copia a Venezia nel 1507 servendosene negli anni della stesura del mai concluso *Lehrbuch der Malerei*.²⁷

Dopo questo sintetico *excursus* relativo alla storia e alla rilevanza della fatica di Zamberti sia per il campo della filologia sia per quello delle scienze matematiche è doveroso analizzare alcuni temi che afferiscono all'aspetto materiale del libro, e in particolare le peculiarità dell'officina designata per la stampa dello stesso e la *facies* grafica del volume, rivelatrice già a un primo sguardo della varietà di influenze di cui l'opera beneficia. La scelta di una tipografia specifica non è un atto casuale, dal momento che a Venezia la disponibilità di professionisti in questo campo a inizio Cinquecento era assai ampia: se ne contano almeno una trentina, tra i quali ricordiamo, oltre a Tacuino, Aldo Manuzio, Giovanni Battista Sessa, Giorgio Arrivabene, Paganino Paganini – stampatore di riferimento di Luca Pacioli –, Giorgio Rusconi, Bernardino Stagnino e Lucantonio Giunta.²⁸

Giovanni da Cerreto, detto Tacuino, era originario del Monferrato e faceva parte di quel gruppo di professionisti che furono attirati dal vivace mercato veneziano e che qui trasferirono, con successo, il proprio esercizio.²⁹ Sono sconosciute le coordinate cronologiche della sua nascita e del trasferimento nel cuore della Serenissima, ma è noto che la sua attività si colloca tra l'ultimo decennio del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento e fu il terzo tipografo proveniente da Trino a stabilirsi qui dopo

²⁶ P. RICCARDI, *Saggio di una bibliografia euclidea*, pp. 324-335: l'edizione di Zamberti viene inclusa da Riccardi in più di una classe: collezioni generali delle opere di Euclide tradotte in varie lingue (classe IV), versioni e traduzioni principali e più complete degli *Elementi* di Euclide (classe VI A), versioni e traduzioni dei libri geometrici o di alcuni di essi (classe VI B), commenti, illustrazioni e aggiunte agli *Elementi*. Scritti speciali che li riguardano (classe VIII), pubblicazione del testo e delle versioni, traduzioni e commenti del libro dei *Dati* (classe IX), pubblicazione del testo e delle versioni, traduzioni e commenti dei libri di *Ottica* e *Cattotrica* (sic). Trattato della *Prospettiva* (classe X), pubblicazione del testo e delle versioni, traduzioni e commenti del trattato dei *Fenomeni* (classe XI).

²⁷ FILIPPO CAMEROTA, *La prospettiva come tema vitruviano*, «Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII Historia del Arte. Revista de la Facultad de Geografía e Historia», VII, 2019, pp. 17-39; 27; ERWIN PANOFSKY, *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin, Reimer, 1915, pp. 14-20; M. СТЕБЕК, *Bibliographia Euclidea*, pp. 45-48: il testo edito da Zamberti diventa oggetto di discussione tra Dürer e Pirkheimer durante la stesura dell'incompiuto *Lehrbuch der Malerei*. Secondo Panofsky, infatti, le undici *Supposizen* e i quaranta *Theoremata* contenuti nel codice *Additional 5229* della British Library (cc. 77, 211-216r) sono una traduzione dell'edizione citata. È proprio sulla trasposizione in tedesco dell'edizione di Zamberti approntata da Dürer stesso, inoltre, che si fondano le premesse del trattato matematico *Underweysung der Messung* (Norimberga 1525), che, tra le altre cose, in chiusura affronta le rappresentazioni prospettiche.

²⁸ DENNIS E. RHODES, *Annali tipografici, Venezia, 1501*, in *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001)*, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Venezia, Fondazione Levi, 2005, pp. 27-43; 28-29.

²⁹ MARINO ZORZI, *Dal manoscritto al libro*, in *Storia di Venezia*, IV, pp. 817-898; 885-886.

Bernardino Giolito de' Ferrari, detto Stagnino, e Guglielmo da Trino, detto Anima mia.³⁰ Le prime opere uscite dalla sua bottega sono datate 1492 e si possono considerare un campione esemplificativo della diversificata produzione che contraddistinse tutto il corso della sua carriera, fino al 1541: troviamo la *Vita Sancti Rochi* di Ercole Albiflorio, opera religiosa, il trattato di grammatica di Agostino Dati intitolato *Elegantiolae*, le classiche *Satire* di Giovenale, il poemetto cavalleresco *Storia dei nobilissimi amanti Paris e Viena* e, infine, la raccolta di *exempla* di lettere *Novum Epistolarium*, curata da Giovanni Mario Filelfo.³¹ Alla sua tipografia fu affidata l'editio princeps di scritti di prima importanza, quali il *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit* (maggio 1511) edito da fra' Giocondo, con l'innovativa inserzione dell'apparato figurativo (EDrT16 on line CNCE 48320),³² e le *Prose della volgar Lingua* (1525) di Pietro Bembo (EDrT16 on line CNCE 4997),³³ a testimonianza dell'alta qualità delle stampe. Nella scelta dei testi da pubblicare il tipografo trinese fu influenzato anche dal legame con il suo protettore Marco Corner, vescovo di Verona e poi cardinale, il quale viene spesso citato nelle prefatorie, tra cui quelle premesse al commento di Paolo Marso ai *Fasti* ovidiani (1508, EDrT16 on line CNCE 34425), alle *Elegie* di Tibullo, Catullo e Propertio (1500, ISTC it00374000) e all'edizione di Lattanzio (1502, EDrT16 on line CNCE 34364).³⁴

Come evidenza Francesca Salatin,³⁵ inoltre, Giovanni Tacuino intrattenne un rapporto di collaborazione e stima con Aldo Manuzio. Tale contatto, portato alla luce per la prima volta da Carlo Dionisotti, trova sostegno documentario nel fatto che nel dicembre del 1500 Manuzio diede alle stampe un'edizione di Lucrezio per cui Tacuino aveva chiesto il privilegio.³⁶ Giovanni fu a capo di un'attività avviata e affidabile, capace di mantenere un ritmo di produzione costante, attorno alle otto-dieci edizioni annue,³⁷ e che nel 1502, anno di maggiore attività di Aldo con diciotto edizioni apparse sul mercato, riuscì a collocarsi quasi alla pari, stampandone

³⁰ MARGHERITA BRECCIA FRATADOCCHI, *Giovanni da Cerreto, detto Tacuino*, in DBI, LV, 2001, pp. 779-780.

³¹ FRANCESCA SALATIN, *Nel mondo di Aldo Manuzio: Giovanni Tacuino a Venezia*, «Lettera da San Giorgio», XVII, settembre 2015-febbraio 2016, pp. 20-22: 20.

³² F. SALATIN, *Tra Francia e Venezia. Fra' Giocondo, Giano Lascaris e il Vitruvio del 1511*, «Studi Veneziani», n.s., LXXII, 2015, pp. 247-274: 249.

³³ M. BRECCIA FRATADOCCHI, *Giovanni da Cerreto*, pp. 779-780.

³⁴ F. SALATIN, *Nel mondo di Aldo Manuzio*, p. 21.

³⁵ F. SALATIN, *Tra Francia e Venezia*, p. 255.

³⁶ CARLO DIONISOTTI, *Introduzione*, in Aldo Manuzio Editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*, testo latino con traduzione e note, a cura di G. Orlandi, Milano, il Polifilo, 1975, p. xxxvi; ALESSANDRO LEDDA – LUCA RIVALI, *Johannes alter Aldus? Giovanni Tacuino e l'editoria umanistica nella Venezia di Manuzio*, in *Five centuries later. Aldus Manutius: Culture, Typography and Philology*, a cura di Natale Vacalebre, Firenze, Olschki, 2018, pp. 73-94: 88-93.

³⁷ M. BRECCIA FRATADOCCHI, *Giovanni da Cerreto*, pp. 779-780.

quattordici.³⁸ La familiarità tra i due tipografi deve aver indirizzato autori del rilievo di Bembo ed Erasmo da Rotterdam verso Giovanni Tacuino nel momento in cui l'impresa aldina non era disponibile, per ragioni diverse, ad accogliere nuovi manoscritti.³⁹

Come si diceva, la produzione di Tacuino fu piuttosto ampia e includeva classici latini con commento, scritti morali e religiosi, operette in volgare e trattati di grammatica per la scuola e l'università, variando significativamente anche sul piano della qualità della stampa e delle illustrazioni.⁴⁰ La sua produzione si può suddividere, perciò, in tre filoni: un primo gruppo è composto dai classici latini pensati per l'insegnamento, il secondo raccoglie opere miste, pubblicate secondo le richieste del mercato, l'ultimo include le edizioni di grande rilevanza culturale, che fanno di Tacuino un personaggio di prima importanza nel panorama intellettuale dell'epoca.⁴¹ Tra i prodotti di maggior pregio si ricordano il *Voarchadumia contra alchimiam* di Giovanni Agostino Panteo (1530), testo alchemico influenzato dalla tradizione magico-occulta e dagli scritti di Marsilio Ficino,⁴² che si distingue per l'utilizzo dell'elegante stampa a quattro colori (EDR16 on line CNCE 47223). La bottega del tipografo trinese fu selezionata tra le tante da Bartolomeo Zamberti prima e da fra' Giovanni Giocondo poi, autori entrambi particolarmente interessati all'apparato illustrativo delle proprie opere e perciò consapevoli dell'adeguatezza di Tacuino nel soddisfare tali attese. Mentre il *De architectura* curato da Giocondo è ricco di illustrazioni figurative,⁴³ l'opera di Euclide reca nel margine esterno delle carte centinaia di disegni geometrici e gli unici elementi propriamente iconici sono l'incipit del testo e i capilettera,⁴⁴ oltre alle due marche del tipografo. Tacuino inserisce in apertura all'opera il riquadro raffigurante san Giovanni Battista in piedi con l'agnello e la croce nel braccio sinistro, su cui sta un

³⁸ F. SALATIN, *Nel mondo di Aldo Manuzio*, pp. 20-21.

³⁹ F. SALATIN, *Nel mondo di Aldo Manuzio*, p. 22.

⁴⁰ M. BRECCIA FRATADOCCHI, *Giovanni da Cerreto*, pp. 779-780.

⁴¹ A. LEDDA - L. RIVALI, *Johannes alter Aldus?*, pp. 83-84.

⁴² ANTONIO CLERICUZIO, *Alchimia, iatrochimica e arti del fuoco*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero - Scienze*, Roma, Treccani, 2013, <http://www.treccani.it/enciclopedia/iatrochimica-e-arti-del-fuoco-alchimia_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Scienze%29/>.

⁴³ Si vedano, per esempio, le cariatidi e i telamoni a c. 2r-v, la società primitiva (c. 13r) e l'uomo vitruviano (c. 22r-v) in GIOVANNI GIOCONDO, *M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut tam legi et intelligi possit*, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511.

⁴⁴ Come osserva Marco Paoli, l'ornamentazione nelle sezioni delle dediche non è molto comune nel XVI secolo, anche in virtù del fatto che letterato e mecenate si trovano in una posizione pressoché paritetica, una «reciproca scambievolezza» che non necessita di ingentilimenti decorativi lussuosi. La situazione cambiò nel Seicento, quando l'autore assunse un atteggiamento più servile nei confronti del protettore: in questo secolo l'ornato nella parte della dedica occupa una posizione decisamente rilevante (MARCO PAOLI, *L'incisione al servizio della dedica. Gli apparati decorativi nelle dediche dal Cinquecento al Seicento*, «Margini. Giornale della dedica e altro», VIII, 2014, pp. 3-14: 3-6).

cartiglio con l'iscrizione «Ecce Agnus Dei», marca più recente; in chiusura, dopo il *colophon*, riporta il doppio cerchio sormontato da una doppia croce con le iniziali «Z.T.» nella metà inferiore, attorniato dall'iscrizione «DEO IMMORTALI GLORIA», marca apposta dal tipografo sin dalle sue prime edizioni degli anni Novanta.⁴⁵

È doveroso soffermarsi per un momento sulla rilevanza dell'apparato grafico-geometrico che accompagna l'intero *corpus* euclideo. Si ricordi che la consuetudine di includere in testi di carattere scientifico illustrazioni funzionali alla comprensione dei contenuti scritti è relativamente recente: il primo a inserire negli *Elementi* un complesso e completo insieme di figure esplicative è Erhard Ratdolt,⁴⁶ che diede alle stampe la propria edizione nel maggio del 1482 (ISTC ie00113000).⁴⁷ Bartolomeo, perciò, seguì tale esempio e accolse pienamente il pensiero del tipografo tedesco – il quale sosteneva la necessità di questi «schemata geometrica quibus mathematica volumina scatent ac sine quibus nihil in his disciplinis fere intelligi optime potest»⁴⁸ –, inserendo figure e spiegazioni grafiche anche nelle altre opere del matematico greco incluse nella sua edizione. Il tipografo Giovanni Tacuino, però, non fu in grado di replicare la precisissima e innovativa tecnica impiegata da Ratdolt per riprodurre a stampa gli «schemata

⁴⁵ CARLO CASTELLANI, *Marche tipografiche*, in *L'arte della stampa nel Rinascimento italiano*. Venezia, 2 voll., Venezia, Ongania, 1894, II, p. 8; M. BRECCIA FRATADOCCHI, *Giovanni da Cerreto*, pp. 779-780.

⁴⁶ LUCA RIVALI, *Ratdolt, Erhard*, in DBI, LXXXVI, 2016, pp. 552-554: il tipografo tedesco si è forse formato a stretto contatto con il matematico e astronomo Johann Müller, noto con il nome di Regiomontano, autore del celebre *Kalendarium*. I primi rapporti documentati di Ratdolt con Venezia e con il mondo del libro risalirebbero al 1468, quando sembra sottoscrivere come copista il manoscritto 116 conservato nella Biblioteca del Seminario di Padova, ma il legame con la Laguna viene ufficialmente sancito nel 1475, anno in cui avvia qui la propria attività tipografica, inizialmente in associazione con altri due tipografi di origine tedesca, Bernhard Maler (ossia Pictor), suo concittadino, e il bavarese Peter Löslein di Langenzenn. La scelta di Ratdolt di pubblicare l'edizione di Euclide trova significato nell'economia del programma editoriale del Regiomontano, stampato in una *charta volans* attorno al 1472-1473 nella sua tipografia di Norimberga, in cui lo stesso Müller si proponeva di affrontare le opere di Tolomeo, Euclide, Archimede, Menelao, Teodosio, Apollonio, Sereno ed Erone, combinando l'innovazione tecnologica della stampa a caratteri mobili con l'interesse per le discipline scientifiche. La produzione veneziana di Ratdolt, infatti, è composta per due terzi da opere di matematica e astronomia, fra cui, oltre agli *Elementi*, si possono citare il *Poeticon astronomicum* di Igino (ISTC ih00560000 e ih00561000), lo *Sphaericum opusculum* di Sacrobosco (ISTC ij00405000 e ij00406000), la *Geographia* di Pomponio Mela (ISTC im00449000 e im00452000), il *Liber quadripartitum* e il *Centiloquium* di Tolomeo (ISTC ip01088000) e le *Tabulae Alphonsi* (ISTC ia00534000). In queste edizioni, inoltre, il tipografo tedesco introdusse le stampe policrome, realizzando figure astronomiche a più colori e utilizzando persino l'oro. Il ruolo che ricopre nel campo dell'illustrazione libraria è sicuramente di primo piano e le sue creazioni si ispirarono agli eleganti motivi dell'arte rinascimentale italiana.

⁴⁷ RENZO BALDASSO, *La stampa dell'editio princeps degli Elementi di Euclide (Venezia, Erhard Ratdolt, 1482)*, in *The Books of Venice – Il libro veneziano*, a cura di Lisa Pon e Craig Kallendorf, Venezia, La Musa Talia – Oak Knoll Press, 2007 pp. 61-100: 85-88.

⁴⁸ ERHARD RATDOLT, *Lettera dedicatoria*, in EUCLIDE, *Elementa in artem geometriae et Campani commentationes*, Venezia, Erhard Ratdolt, 1482, c. a1v.

geometrica»: ⁴⁹ le figure, infatti, sono molto più grossolane a causa dell'uso della xilografia e possiamo collocare Tacuino tra coloro che «fecero del loro meglio», ⁵⁰ ma che non riuscirono a eguagliare la finezza di Ratdolt.

Ciò che veramente contraddistingue dal punto di vista dell'illustrazione l'edizione del *corpus* euclideo curata da Zamberti è la ricchezza decorativa dell'incipit del testo e dei capilettera. La preferenza per un certo tipo di stile nell'apparato decorativo è indice di una scelta di campo in termini artistici *tout court*, poiché, come ricorda Marino Zorzi, l'influenza da parte della cultura artistica del tempo sull'illustrazione è un fattore da tenere assolutamente in considerazione in virtù degli strettissimi rapporti tra libro illustrato e arte figurativa. ⁵¹

Dopo il frontespizio, in cui compare il titolo in alfabeto gotico decorativo, a c. 10r si trova l'incipit del testo, composto di una emicornice che si svolge sul margine interno e sui due lati brevi della pagina. Si tratta di una xilografia a fondo nero che riproduce un motivo decorativo a racemi floreali, figurato sul margine e nella fascia inferiore: si riconoscono un putto alato che sorregge una coppa a doppia ansa, una creatura fantastica accovacciata, simile a una sfinge, tre tritoni, due dei quali sono rappresentati specularmente e sorreggono uno stemma vuoto, e un'altra coppia di putti alati. L'impiego di tali motivi non è una novità nell'ambiente artistico veneziano e se ne possono riconoscere i precedenti nella produzione scultorea e pittorica.

Il margine superiore, in cui quattro volute simmetriche accolgono foglie e fiori attorno a una sorta di candelabra fitoforme, richiama i bassorilievi che ornano le cornici delle pale d'altare e delle facciate architettoniche realizzate dalla bottega dei Lombardo a partire dagli anni Settanta del Quattrocento. Risulta pertinente il confronto con il timpano e le paraste delle forature del setto murario dell'atrio della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, scolpito da Pietro Lombardo e dai suoi aiuti nel 1481, di cui la matrice xilografica riprende le forme, pur semplificandole in virtù del mezzo impiegato, così come la creatura metà donna e metà animale nel mezzo della banda del margine interno. Questa sorta di sfinge è raffigurata frontalmente, regge sulla testa un echino decorato con una trama simile a un'impagliatura e poggia le zampe su un tronco di cono schiacciato. Pur con diversa funzione, il medesimo ibrido si ritrova, in coppia, nelle

⁴⁹ Per un approfondimento in merito alla singolare tecnica adottata da Ratdolt si vedano i due interventi di R. BALDASSO, *La stampa dell'editio princeps*, e Id., *Printing for the Doge: On the First Quire of the First Edition of the Liber elementorum Euclidis*, «La Bibliofilia», CXV, 2013, pp. 525-552. Secondo lo studioso, per riprodurre con la massima accuratezza le figure geometriche che accompagnano il testo di Euclide, Ratdolt utilizzò sottili barrette di metallo fissate su un blocco di supporto, così da conferire all'impressione linee fini e precise, impossibili da ottenere mediante la tecnica xilografica.

⁵⁰ R. BALDASSO, *La stampa dell'editio princeps*, p. 82.

⁵¹ M. ZORZI, *Dal manoscritto al libro*, p. 890.

lastre ai lati della mensa dell'altare di santa Caterina da Siena nella chiesa domenicana dei Santi Giovanni e Paolo,⁵² scolpito dai Lombardo tra il 1472 e il 1475 circa, «in laguna, il primo spazio [...] consapevolmente e programmaticamente decorato tutto all'antica»,⁵³ e ricorre anche nell'*Incontro e partenza dei fidanzati* di Vittore Carpaccio nel gruppo scultoreo dipinto nella parte inferiore della torre sullo sfondo a sinistra, seppur di profilo, come evidenza Giovanni Maria Fara.⁵⁴ Il confronto più ravvicinato, tuttavia, è quello con la fontana raffigurata a c. 44v dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (Venezia, Aldo Manuzio, 1499, ISTC ic00767000), che alla base, proprio sopra la vasca, è sostenuta da tre sfingi. Quella centrale, sebbene presenti alcune differenze nella linea delle ali e nella parte frontale delle zampe,⁵⁵ è assai vicina alla rielaborazione presente nell'opera stampata da Tacuino.

Il motivo d'ispirazione primario, infatti, è il repertorio figurativo dell'incisione dell'ultimo quarto del Quattrocento, che ha visto primeggiare, in particolare, Andrea Mantegna. Come si è detto, la parte inferiore dell'incipit ospita tre tritoni, figure con torso e testa di uomo e coda di serpente marino: sono collocati tra i flutti, accompagnati da due putti alati, e ciascuno stringe in una mano una sorta di verga. Questo insolito elemento iconografico e la medesima positura del braccio si possono riconoscere nella figura che solleva un bucranio nella parte destra della *Zuffa degli dei marini*, incisione a bulino realizzata da Andrea Mantegna attorno al 1475. La *Zuffa*, ricordata da Vasari nel nucleo di sette incisioni di mano dell'artista,⁵⁶ mo-

⁵² È bene ricordare che la posizione originaria delle due lastre ha subito alcune modifiche durante il restauro del 1851-1852 ed è stata avanzata l'ipotesi che le due sfingi non appartenessero originariamente al progetto dei Lombardo e che siano risalenti al primo decennio del Cinquecento, di mano di altro autore (CARLO CORSATO, *Giovanni Bellini's Saint Catherine of Siena and Saint Thomas Aquinas Altarpiece: Primary Sources, Perspective and Visual Philology*, «Artibus et historiae», XL, 2019, pp. 35-56: 43-44).

⁵³ MATTEO CERIANA, *Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia, 1455-1470*, in *L'Invention de la Renaissance. La réception des formes «à l'antique» au début de la Renaissance. Actes du colloque (Tours, 1-4 juin 1994)*, édité par Jean Guillaume, Paris, Picard, 2003, p. 124.

⁵⁴ GIOVANNI MARIA FARA, *AD 1506. Disegni di architetture veneziane*, in *Albrecht Dürer e Venezia*, a cura di Giovanni Maria Fara, Firenze, Olschki, 2018, pp. 11-12.

⁵⁵ MATTEO CERIANA, scheda n. 51, in *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, a cura di Matteo Ceriana, Milano, Silvana, 2004, pp. 222-225. Questi elementi presentano forti analogie, invece, con i disegni raccolti nel cosiddetto Codice del Mantegna alle carte 17, 33, 49, 98: gli schizzi, realizzati da Angelo Cortivo, richiamano sempre il medesimo repertorio della cultura decorativa di Antonio e Tullio Lombardo, evidenza ulteriore di un'ampia partecipazione a tale gusto stilistico.

⁵⁶ GIORGIO VASARI, *Vita di Andrea Mantegna Mantovano*, in *Id., Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, 2 voll., Torino, Einaudi, 2015, I, §§ 512-513, p. 496: «e si diletto ancora, come si è detto, d'intagliare in rame le stampe delle figure, che è commodità veramente singularissima, e mediante la quale ha potuto vedere il mondo non solamente la bacchaneria, la battaglia de' mostri marini, il Deposito di croce, il sepelimento di Cristo, la Ressurrezione con Longino e con S. Andrea, opere di esso Mantegna, ma le maniere ancora di tutti gl'artefici che sono stati».

stra lo stile maturo del maestro⁵⁷ ed enfatizza potentemente la drammaticità dell'*historia*.⁵⁸ Tuttavia la resa mediante una «vigorous, linear manner, in which the individual shading lines begin to express plasticity as well as chiaroscuro»⁵⁹ viene completamente perduta nella xilografia impiegata nella bottega di Tacuino. Qui l'incisione mantegnesca, paradigma dello stile umanistico acquisito a Padova e raffinato a Mantova,⁶⁰ è il modello cui si riferisce colui che ha realizzato la matrice per la stampa semplicemente per recuperare un motivo classicheggiante, tralasciando il contesto narrativo dell'incisione e attribuendo erroneamente alla figura mitologica del tritone la verga come suo attributo iconografico individuale.⁶¹ Tale processo conferma che il *corpus* di incisioni di Andrea Mantegna viene largamente impiegato come prototipo non solo da artisti veri e propri,⁶² ma anche dagli artigiani che realizzavano arredi da studiolo e oggetti d'uso comune,⁶³ nonché, come si è appena attestato, da editori e tipografi. Il processo, tra l'altro, continua nel corso del Cinquecento: si pensi al reimpiego, di fattura piuttosto grossolana, dell'incisione del *Cristo risorto tra sant'Andrea e Longino* nel *Libretto volgare*, opuscolo che raccoglie tre scritti di Martin Lutero, edito a Venezia nel 1525 (EDIT16 on line CNCE 70013).⁶⁴

La resa anatomica stilizzata ed essenziale e il tratto spesso e definito con un trapasso chiaroscurale deciso richiamano, come si è visto, un altro caposaldo del repertorio figurativo anticheggiante della Venezia degli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, a sua volta debitore della produzione editoriale locale antecedente:⁶⁵ l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Il busto dei tritoni presenta un analogo trattamento rispetto a quello del satiro di

⁵⁷ SHELLEY FLETCHER, *A Closer Look at Mantegna's Prints*, «Print Quarterly», XVII, 2001, pp. 3-41: 31-34.

⁵⁸ KEITH CHRISTIANSEN, *The Case for Mantegna as Printmaker*, «The Burlington Magazine», CLXXXV, 1993, pp. 604-612: 604.

⁵⁹ JAY A. LEVENSON – KONRAD OBERHUBER – JACQUELYN L. SHEEHAN, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, National Gallery of Art, 1973, p. 168.

⁶⁰ K. CHRISTIANSEN, *The Case for Mantegna*, p. 607.

⁶¹ ROELOF VAN STRATEN, *Introduzione all'iconografia*, Milano, Jaca Book, 2009, pp. 69-72.

⁶² K. CHRISTIANSEN, *The Case for Mantegna*, p. 606: tra i tanti si citano Matteo Cesi, Cima da Conegliano, Michele da Verona, Ercole de' Roberti, Agostino de' Fonduli, Andrea Brioso detto il Riccio, Albrecht Dürer, Francesco Caroto e Domenico Morone.

⁶³ ANDREA CANOVA, *Mantegna Invenit*, in *Mantegna, 1431-1506*, a cura di Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud, Milano-Paris, Officina Libraria – Musée du Louvre, 2009, pp. 246-247; si vedano anche, nello stesso volume, GIOVANNI AGOSTI – JACOPO STOPPA, *scheda n. 85*, pp. 148-149; *ibid.*, *scheda n. 90*, pp. 158-160; ALFONSO LITTA, *scheda n. 91*, pp. 160-161 e *scheda n. 112*, p. 286; SUZANNE BOORSCH, *scheda n. 93*, pp. 262-263; ANDREA CANOVA, *schede nn. 103-104*, pp. 272-273; CICCIO INGRAVALLO, *scheda n. 109*, pp. 282-283; STEFANO L'OCCASO, *schede nn. 110-111*, pp. 283-285 e *scheda nn. 117-122*, pp. 294-295.

⁶⁴ ANDREA CANOVA, *scheda n. 96*, in *Mantegna*, p. 268.

⁶⁵ MARCO ARIANI, *Le illustrazioni*, in FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 2 voll., a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2004, II, pp. xciv-cix.

c. 36r; in particolare nel raccordo fra spalle e petto, reso da un tratto a v, e nelle due linee trasversali che attraversano l'addome. Anche i putti alati hanno una conformazione simile a quelli dell'*Hypnerotomachia*, come si può vedere, per esempio, a c. 198r, in cui il piccolo dio somiglia nei tratti essenziali a quello che accompagna il tritone di sinistra nell'incipit dell'*Euclide*. Anche il motivo del cesto sul capo ha un antecedente nella celebre stampa aldina: a c. 126r, nell'estremità sinistra, ritroviamo lo stesso tronco di cono schiacciato, caratterizzato dalla medesima trama a impagliatura.

La matrice lignea impiegata per l'incipit della traduzione di Zamberti, tuttavia, non è stata realizzata appositamente per quest'opera, né è di appartenenza esclusiva della tipografia di Giovanni Tacuino. Esistono, infatti, altri esemplari provenienti da diverse botteghe che presentano in apertura una xilografia identica: si tratta del *Novo Mondo con veduta di Venezia*⁶⁶ di «Albertutio Vesputio fiorentino» – ovvero il noto Amerigo Vesputici –, data alle stampe da Giorgio Rusconi nel 1521.⁶⁷ La matrice, perciò, doveva circolare tra le stamperie veneziane, subendo adattamenti in base alla circostanza. Come si può notare la cornice del frontespizio del *Novo Mondo* è completa e presenta anche il quarto lato nel margine esterno del foglio, mentre quella dell'*Euclide* corre soltanto su tre lati. La matrice, infatti, è stata sezionata e la stampa completata posteriormente, senza fondo nero, con due mezze losanghe figurate secondo lo stile della xilografia originale. L'utilizzo di una cornice aperta è impiegato anche negli *Elementi* pubblicati da Erhard Ratdolt nel 1482 e nella successiva revisione di Luca Pacioli, data alle stampe nel 1509 (EDIT16 on line CNCE 18350), caratterizzando, dunque, l'incipit di questa specifica opera. La struttura della cornice risponde alla necessità di lasciare spazio alle figure geometriche che chiarificano il testo e viene espressamente impiegata nella bottega di Tacuino, modificando persino la matrice, per creare una continuità visiva con l'edizione precedente. Qui, allo stesso tempo, si riconosce un aspetto di novità: mentre il fregio di Ratdolt è composto da un arabesco fitoforme quasi astratto, la *recensio* di Zamberti è introdotta da una decorazione classicheggiante, che rispecchia la vocazione umanistica della traduzione. L'edizione di Pacioli, invece, si apre con una cornice di girali abitati da animali e putti, due dei quali sorreggono uno stemma. La tipologia figurativa suggerisce confronti non con opere contemporanee, quanto piuttosto con gli altorilievi scultorei dei portali medievali: poiché Pacioli dichiara apertamente di riferirsi alla tradizione euclidea dei primi secoli del secondo millennio, si potrebbe pensare che l'impiego di un simile repertorio iconografico per l'incipit rispecchi la scelta di campo dell'autore.

⁶⁶ Si segnala che il titolo completo dell'opera è *Paesi novamente ritrovati per la navigazione di Spagna in Calicut. Et da Albertutio Vesputio fiorentino intitulado Mondo nuovo. Novamente impressa*.

⁶⁷ *L'arte della stampa nel Rinascimento italiano*, II, p. 54.

Non si deve considerare arbitrario, perciò, il rapporto tra il programma figurativo delle cornici e il contenuto dell'opera, o meglio, gli intenti e la vocazione dello scrittore o dell'editore.

Così come si è osservato poco fa per l'incipit del testo, i capilettera non sono un'esclusiva né dell'Euclide del 1505 né della bottega di Giovanni Tacuino. Le stesse matrici si riconoscono, identiche, nel *De le maravigliose cose del mondo* di Marco Polo pubblicato nel 1496 da Giovan Battista Sessa (ISTC ip00903000),⁶⁸ stampatore lombardo attivo a Venezia dal 1489.⁶⁹ I medesimi putti abitano lo spazio quadrato delle lettere A,⁷⁰ D,⁷¹ P⁷² e S,⁷³ così come le corazze, dal torso classicamente scolpito, che si trovano nel vuoto centrale della O.⁷⁴ Le matrici, dunque, erano già in circolazione da un decennio quando Tacuino le impiegò nell'edizione di Zamberti per i capilettera di formato maggiore, scegliendo, invece, per quelli più ridotti un motivo fitoforme fortemente stilizzato e decorativo, simile a quello impiegato per alcuni capilettera dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. I capilettera figurati riprendono gli stessi temi di sapore antico che abbiamo incontrato nell'incipit del testo, ospitando prevalentemente puttini impegnati in scene allegoriche.

La S è supportata da un putto dalla corporatura erculea atteggiato a mo' di Atlante, mentre un secondo si arrampica sulla parte superiore della lettera accompagnato da un uccello; altri due piccoli dei, di cui uno alato e uno piegato dal peso della cesta che porta sulle spalle, si appoggiano alla A. Una scena più complessa si svolge nel riquadro della F,⁷⁵ dove due angioletti giocano, il primo seduto sulla lettera, il secondo intento a issarsi ai due tratti orizzontali della maiuscola poggiando il piede su un teschio, mentre un'ambigua figura, dalla testa di anziano e dal corpo di fanciullo, si allontana verso sinistra. La P ospita altri due putti, uno alato e l'altro impegnato a suonare uno strumento a fiato simile al cornetto, accompagnati dal medesimo uccello già incontrato nella S. Sulla struttura della V⁷⁶ si innesta una portantina retta da due piccoli dei, il primo con una maschera teatrale in mano, il secondo alato, i quali reggono un altro putto, che stringe tra le mani due tralci. Particolare il quadretto ritratto nella

⁶⁸ *L'arte della stampa nel Rinascimento italiano*, I, p. 100.

⁶⁹ TAMMARO DE MARINIS, Sessa, Giovan Battista, in *Enciclopedia Italiana*, XXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-sessa_%28Enciclopedia-Italiana%29/>.

⁷⁰ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 28v.

⁷¹ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 214r.

⁷² B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 44v.

⁷³ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, cc. 10r, 52v, 76v, 83r, 135v, 162r.

⁷⁴ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, cc. 23r, 198r.

⁷⁵ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 39r.

⁷⁶ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, cc. 66r, 191v.

lettera C:⁷⁷ un putto seduto su un tronco tiene fermo dietro di sé un cane, mentre rivolge lo sguardo e la mano destra a un altro dio bambino inginocchiato di fronte a lui, simulando le posture tipiche di Cristo benedicente e un devoto. Nel riquadro della B⁷⁸ e della D, infine, una coppia di putti senza ali giocano sostenendosi alla lettera, nel secondo caso assieme a un cane.

La O, la Q⁷⁹ e la I,⁸⁰ invece, sono accompagnate da composizioni simmetriche di armature, elmi, spade e scudi, associate a festoni e girali floreali, che, nello spazio della I, assumono la forma delle teste di delfini che si possono vedere scolpite sui capitelli della cornice della pala di Santa Caterina da Siena della bottega di Pietro Lombardo (1470-1475 circa, Venezia, San Giovanni e Paolo), e dipinte, come decorazione marmorea, alla sommità delle colonne della pala di San Giobbe di Giovanni Bellini (1480 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia) e sul piedistallo dove poggia il Bambino nella *Madonna con il Bambino tra i santi Michele e Andrea* di Cima da Conegliano (1497-1500 circa, Parma, Galleria Nazionale).⁸¹ Ancora una volta, dunque, il confronto e la connessione tra stampa, scultura e pittura emerge con evidenza: il repertorio figurativo di queste tre arti si contamina e si influenza reciprocamente, attingendo al medesimo sentire, che si richiama all'antico per dare vita a un prodotto culturale all'avanguardia.

Ricordiamo, infine, che in apertura e in chiusura all'opera, rispettivamente nel titolo e nel *colophon*, si fa riferimento al privilegio concesso dalla Repubblica allo stampatore per la pubblicazione della traduzione di Euclide di Bartolomeo Zamberti. Il privilegio a Venezia è conferito su base individuale,⁸² prevede un esborso di denaro⁸³ e ha l'effetto immediato di annullare la concorrenza per un certo numero di anni espressamente indicato, in questo caso specifico «per decennium», come precisato al frontespizio. Tale genere di protezione, di cui lo Stato si fa garante a fronte di un compenso da parte del privato, aumenta sensibilmente la sua popolarità dagli anni Novanta⁸⁴ e Giovanni Tacuino se ne servì di frequente. È a partire dall'era di Aldo Manuzio che si afferma la citazione del privilegio nel *colophon* e la formula «Cum gratia & privilegio» sul frontespizio, canone

⁷⁷ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 90r.

⁷⁸ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, c. 173r.

⁷⁹ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, cc. 150v, 179v.

⁸⁰ B. ZAMBERTI, *Euclidis megarensis philosophi platonici*, cc. 176v, 209v.

⁸¹ LORENZO PERICOLO, *Heterotopia in the Renaissance: Modern Hybrids as Antiques in Bramante, Cima da Conegliano, and the Hyperotomachia Poliphili*, «Getty Research Journal», I, 2009, pp. 1-16: 2-4.

⁸² CHRISTOPHER L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilege in Sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2004, p. 28.

⁸³ ANGELA NUOVO, *Paratesto e pubblicità del privilegio (Venezia, secolo XV)*, «Paratesto. Rivista internazionale», II, 2005, pp. 17-37: 18.

⁸⁴ A. NUOVO, *Paratesto e pubblicità*, p. 21.

stabilito definitivamente da Lucantonio Giunta,⁸⁵ con l'esplicito obiettivo di far presente alla concorrenza i rischi in cui può incorrere in caso di mancato rispetto dell'esclusiva.⁸⁶

In chiusura, dove il tipografo si diffonde maggiormente in merito alla questione del *copyright*, si specifica che nessuno ha il diritto di stampare l'opera a Venezia o di venderne la matrice, sottolineando la presenza di una pena pecuniaria. Si rimanda comunque alla lettura del testo completo del privilegio, documento ufficiale depositato al momento del conferimento al richiedente, il cui nome è registrato alla voce «Speciales Personae»;⁸⁷ dopo gli anni Novanta è raro che il contenuto venga riportato interamente nell'opera e, anzi, si cercano continuamente formule abbreviative efficaci per farvi riferimento.⁸⁸ Tacuino, che solitamente ne pubblica per intero il testo o dopo la dedica o dopo il *colophon*,⁸⁹ nel nostro caso predilige la forma breve. Ci troviamo, dunque, nella fase di piena affermazione dell'istituto del privilegio, che viene citato nella sua formula breve in apertura, ma di cui si sottolineano alcune specifiche nel *colophon*, da considerare quale «epitesto pubblico, ovvero [...] ciò che si colloca esternamente al testo ma nei suoi immediati dintorni, e ne influenza la ricezione»,⁹⁰ fornendo rilevanti informazioni in merito alla realtà del mercato dell'editoria.⁹¹

ABSTRACT

The Latin version of Euclid's works edited by Bartolomeo Zamberti in 1505 was the first translation based on Theon of Alexandria's Greek revision, superseding the long medieval Arabic tradition which had until then provided the only usable text of Euclid's geometry. The essay analyses Zamberti's edition as an example of the newly awakened interest on the part of philologists in Venice in classical scientific works, looking especially at the graphic appearance of the book, published by Giovanni Tacuino. The *incipit* of Zamberti's edition of the Greek mathematician clearly evokes the classicizing figurative style found elsewhere in Venetian artistic production in the same period, in painting and sculpture as well as in such renowned works as Mantegna's engraving of the Battle of the Sea Gods and the *Hypnerotomachia Poliphili*. The essay concludes by examining the *colophon* of Zamberti's edition and the development of the privilege system in early 16th-century Venetian publishing.

⁸⁵ A. NUOVO, *Paratesto e pubblicità*, pp. 33-34.

⁸⁶ A. NUOVO, *Paratesto e pubblicità*, p. 37.

⁸⁷ C.L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance*, p. 70.

⁸⁸ A. NUOVO, *Paratesto e pubblicità*, p. 24.

⁸⁹ A. NUOVO, *Paratesto e pubblicità*, p. 31.

⁹⁰ A. NUOVO, *Paratesto e pubblicità*, p. 17.

⁹¹ ROGER CHARTIER, *L'ordine dei libri*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 59.