

Lettori italiani di *libros de caballerías*: note manoscritte in una copia dell'*Amadís de Gaula* (BNE R34929)*

Stefano Neri

Università degli Studi di Verona

1. Una suggestione

Capitolo 24 della prima parte del *Quijote*. Cardenio sta raccontando la sua storia di fronte a don Chisciotte, Sancio e un pastore. A un certo punto l'*hidalgo* lo interrompe scatenando una reazione violenta:

— [...] Procuraba siempre don Fernando leer los papeles que yo a Luscinda enviaba y los que ella me respondía, a título que de la discreción de los dos gustaba mucho. Acaeció, pues, que habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías en que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el de Amadís de Gaula...
No hubo bien oído don Quijote nombrar libro de caballerías, cuando dijo: [...] (292).

È a questo punto che il racconto di Cardenio “se queda imperfeto”, rimane in sospeso, suscitando nel lettore un forte senso di attesa. Cosa c'è dietro alla richiesta di Luscinda? Cosa contiene il libro che Cardenio le presta? Un messaggio clandestino? Fino a qui si era parlato “billetes” che i due innamorati si scambiavano, ma non era mai stato specificato il canale attraverso cui

* Questo articolo si inserisce tra le attività di ricerca del Progetto Mambrino dell'Università degli Studi di Verona (www.mambrino.it). Ringrazio Stefano Pagliaroli e Vincenzo Borghetti dell'Università degli Studi di Verona, con i quali mi sono consultato in merito, rispettivamente, alla lettura e interpretazione di alcune annotazioni e al contesto d'origine delle opere di Giulio Caccini e Claudio Monteverdi.

avveniva il contatto¹. Adesso, invece, è evidente che il messaggio è nascosto in quel libro, l'*Amadís de Gaula*. Niente ci dice, tuttavia, che si tratti di un biglietto, almeno per ora². Poteva essere un messaggio d'amore di Cardenio, vergato a mano su una pagina di quel libro. Se così fosse, nel redigerlo, l'innamorato avrebbe dovuto trovare innanzitutto un foglio con sufficiente spazio vuoto e che Luscinda potesse riconoscere agevolmente. Una pagina significativa e facilmente identificabile, come per esempio quella che contiene i versi di *Leonoreta fin roseta*, versi d'amore, versi noti, appartenenti tradizione *cancioneril* (cfr. Avalle Arce 1986; Beltrán 1988 y 1992). L'*Amadís*

¹ “¡Ay, cielos, y cuántos billetes le escribí! ¡Cuán regaladas y honestas respuestas tuve! ¡Cuántas canciones compuse y cuántos enamorados versos, donde el alma declaraba y trasladaba sus sentimientos” (I, 24, 288); “quiso la fortuna que hallase un día un billete suyo pidiéndome que la pidiese a su padre por esposa” (I, 24, 292).

² Tre capitoli dopo, alla ripresa del racconto, Cardenio chiarisce che si trattava in effetti di un biglietto: “[...] y con esto el triste caballero comenzó su lastimera historia, casi por las mismas palabras y pasos que la había contado a don Quijote y al cabrero pocos días atrás, cuando, por ocasión del maestro Elisabat y puntualidad de don Quijote en guardar el decoro a la caballería, se quedó el cuento imperfecto, como la historia lo deja contado. Pero ahora quiso la buena suerte que se detuvo el accidente de la locura y le dio lugar de contarle hasta el fin; y, así, llegando al paso del billete que había hallado don Fernando entre el libro de *Amadís de Gaula*, dijo Cardenio que le tenía bien en la memoria y que decía desta manera: ‘LUSCINDA A CARDENIO Cada día descubro en vos valores que me obligan y fuerzan a que en más os estime; y, así, si quisiéredes sacarme desta deuda sin ejecutarme en la honra, lo podréis muy bien hacer. Padre tengo, que os conoce y que me quiere bien, el cual, sin forzar mi voluntad, cumplirá la que será justo que vos tengáis, si es que me estimáis como decís y como yo creo’ —Por este billete me moví a pedir a Luscinda por esposa, como ya os he contado, y éste fue por quien quedó Luscinda en la opinión de don Fernando por una de las más discretas y avisadas mujeres de su tiempo; y este billete fue el que le puso en deseo de destruirme antes que el mío se efetuase” (I, 27, 334). Se si tenta di ricostruire l'intero episodio nella sua successione cronologica, tuttavia, i conti non tornano: il biglietto in questione non può essere, a rigor di logica, lo stesso trovato tra le pagine dell'*Amadís*. Diego Clemen-cín rileva puntualmente il “descuido” cervantino: “Distraccion y olvido de nuestro autor. Cuando Luscinda pidió a Cardenio el libro de *Amadís* ya había visto este billete don Fernando y después procuraba siempre leer los de Cardenio a Luscinda y de Luscinda a Cardenio a título de que de la discrecion de los dos gustaba mucho. Así se refirió en el capítulo XXIV. Por consiguiente, el billete que vino entre el libro, o hablando mejor, entre las hojas del libro de *Amadís* al devolvérselo Luscinda, no fué el billete por quien quedó Luscinda en la opinion de don Fernando por una de las más discretas y avisadas mujeres de su tiempo, como se dice más abajo. Cervantes no solo incurrió en esta inconsecuencia, sino que supuso también haberse contado anteriormente la devolucion de la historia de *Amadís* y el hallazgo del billete, y ni de lo uno ni de lo otro se había hecho mención alguna” (Cervantes 2005: 1274, nota 27).

galeotto avrebbe potuto essere, fisicamente, una copia dell'edizione stampata a Roma nel 1519 da Antonio da Salamanca, e il messaggio, se Cardenio lo avesse scritto, avrebbe potuto essere dello stesso tenore di quello che, vergato a mano accanto ai versi dedicati a Leonoreta, si può ancora leggere nella c. 97r dell'esemplare R-34929 della Biblioteca Nacional de España (fig. 1):

Si el encendido Amor que en mis abrasadas entrañas se matizó quando mis venturosos ojos, por veros, aquí debuxar pudiesse, bien sé que ni vuestra mucha honestidad defendería haver piedad de mí ni mi abrasado corazón quedaría quexoso de creer como creo haver de fenecer, pues ha puesto su esperança en vuestra beldad donde nunca cree tener holgança. Maravillaros he, señora, donde ha nascido tan sobrado atrevimiento para poner en effecto mi voluntad de escriuiros (97r-a).

Questo avrebbe potuto essere il messaggio di Cardenio. E in questa stessa pagina Lucinda avrebbe potuto inserire il biglietto con la sua pragmatica risposta, cioè “que la pidiese a su padre por esposa”.

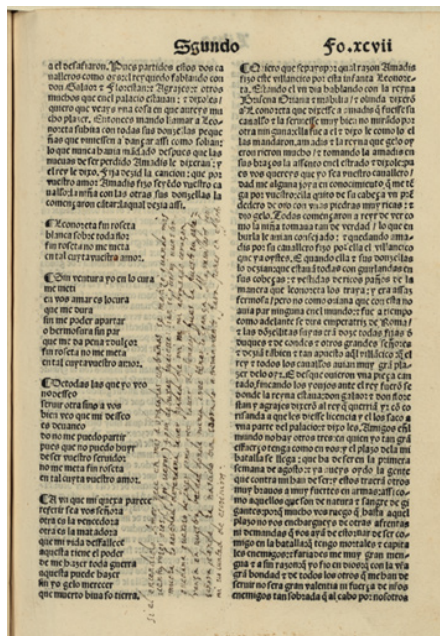


Fig. 1: *Amadis de Gaula*, [Roma], Antonio de Salamanca, 1519, BNE R-34929, 97r.

2. Le annotazioni manoscritte dell'*Amadís* BNE R-34929

I *libros de caballerías* postillati sono un oggetto di studio piuttosto recente e ancora in gran parte inesplorato. Una delle questioni preliminari da chiarire prima di entrare nel merito di questi postillati è l'angolazione ermeneutica dalla quale si intende affrontarli. Le annotazioni manoscritte lasciate sulle pagine di un libro (specie se un libro antico), infatti, forniscono dati e informazioni che possono essere assunti all'interno di indagini storiche, letterarie, sociologiche e filologiche e rielaborati da angolature disciplinari eterogenee. Spesso obbligano lo studioso a cimentarsi con competenze che gli sono estranee e in questo senso rappresentano una concreta sfida verso un approccio multidisciplinare.

Di romanzi cavallereschi spagnoli postillati si è occupato soprattutto José Manuel Lucía Megías che in diversi saggi ha finora censito e studiato una quarantina di esemplari annotati (2000, 2001, 2005, 2007)³. La prospettiva critica abbracciata da Lucía Megías, che egli stesso chiama "teoría de la lectura coetánea", si colloca in un ideale punto d'incontro tra la critica testuale e la storia culturale e aspira a combinare tra loro i risultati derivanti dall'analisi di una serie di fonti che sottostanno e si manifestano nei processi di genesi, trasmissione e ricezione del testo letterario⁴.

³ Cfr. anche Lucía Megías; Marín Pina 2008. Alcune annotazioni francesi su esemplari del *Quijote* sono state studiate da Lucía Megías (2005-2006), mentre le brevi note manoscritte di un lettore italiano in un esemplare americano dell'*Amadís* sono state esaminate da Perea Rodríguez (2009).

⁴ Sottolineando il carattere parziale, anonimo e personale di queste annotazioni, Lucía Megías (2002: 208) classifica i casi presi in esame in uno schema che distingue tra (1) annotazioni strumentali (testuali o non testuali, queste ultime in verso o in prosa); (2) annotazioni di supporto alla lettura (correzioni di errori o presunti errori, attualizzazione linguistica, scioglimento di giochi di parole o figure retoriche, traduzione di parole o espressioni da parte di lettori non ispanofoni); (3) annotazioni nel merito della lettura (non testuali, come *maniculae*, sottolineature, richiami al margine con funzione mnemotecnica, o testuali quali le glosse a un determinato episodio, la comparazione con altre opere, critiche o elogi, manifestazioni di interesse per determinati passaggi o temi presenti nell'opera). Lo schema di Lucía Megías, pur non nascendo con ambizioni "catalografiche", può in linea di massima essere ricompreso nelle linee di indirizzo dei più estesi schemi di catalogazione proposti in Italia da Edoardo Barbieri (2011), Giorgio Frasso (1995) e Simona Brambilla per il progetto *Marginalia* (2003) e in Spagna da Diego Navarro Bonilla (2003).

Da parte mia, associare il termine *postillati* all'etichetta *libros de caballerías* significa innanzitutto investigare l'esistenza e la sostanza di relazioni tra il romanzo cavalleresco spagnolo (in quanto genere letterario ed editoriale) e le annotazioni che appaiono negli esemplari delle edizioni antiche che lo trasmettono, con il proposito di mettere a fuoco la percezione diretta di questi testi da parte dei lettori, specie nei secoli XVI e XVII. Vorrei, quindi, avvalermi (sia pur con una certa flessibilità) degli spunti e proposte di Lucía Megías e degli altri modelli di interpretazione e classificazione dei postillati elaborati sia in Spagna che in Italia che in area anglosassone per esporre come caso paradigmatico le annotazioni dell'*Amadís* BNE R-34929.

Tornando quindi all'esemplare della Biblioteca Nacional, forse non sapremo mai se la nota presente sul *recto* della carta 97 "en escritura de fines de siglo XVI, dirigida a una dama"⁵ fosse effettivamente il messaggio galeotto di un innamorato alla sua amata. Il testo di questa annotazione, peraltro, non è una creazione originale, ma la trascrizione fedele dell'*incipit* della prima lettera del *Proceso de cartas de amores* (1548) di Juan de Segura, uno degli ultimi testi appartenenti al genere della cosiddetta *novela sentimental* e considerato come una delle prime testimonianze spagnole di romanzo epistolare (cfr. Baquero Escudero 1998-1999). Questo, ovviamente, non inficia l'ipotesi che si tratti di un messaggio d'amore galeotto rivolto a una dama. Sappiamo che sia i *libros de caballerías* che la *novela sentimental* erano usati come repertori di modelli epistolari, per cui non ci sarebbe nulla da stupirsi se il nostro "pseudo Cardenio" avesse fatto ricorso al testo di Segura per trasmettere all'amata i propri sentimenti (cfr. Marín Pina 1988, 2011). Ad essere straordinaria, in ogni modo, è l'evidenza con cui emerge sotto i nostri occhi, in questa pagina annotata, la relazione diretta tra il genere cavalleresco e il genere sentimentale, tante volte studiata nell'ottica dell'intertestualità letteraria e molto meno studiata, invece, dall'angolazione della storia della

⁵ Così si legge nella descrizione catalografica incollata sul verso del primo foglio di guardia anteriore dell'esemplare. Il ritaglio probabilmente proviene dal catalogo, curato da Eduardo Bullrich, della vendita all'asta di una parte della collezione di libri di Oliverio Gironde realizzata dalla casa Bullrich y Cia. Ltda. di Buenos Aires nel 1973. Per una ricostruzione della biblioteca di Gironde, a cui pare appartenesse l'attuale esemplare della Biblioteca Nacional de España, si veda Artundo (2007, 2008). Stando alla medesima descrizione, ma soprattutto all'*ex libris* presente nello stesso foglio di guardia, l'esemplare apparteneva anteriormente alla collezione di Matias Errázuriz.

lettura e della ricezione, laddove sono questi sempre gli inventari a darci conto di tale accostamento (cfr. almeno Brandenberger 2012, 2003; Binotti 2010; Blay Manzanera 1998; Jiménez Ruiz 2001; Rohland de Langbehn 2000; Sainz de la Maza 2001). Le relazioni tra testo annotato (*Leonoreta fin roseta*) e annotazione (*incipit* del *Processo*) in questo caso sono innegabili e si muovono sul terreno delle analogie, a partire dal fatto che entrambi si configurano come travagliate dichiarazioni d'amore e che utilizzano, modulato su codici diversi, un bagaglio lessico, retorico e stilistico affine.

Abbiamo dunque un lettore dell'*Amadís* che ha sotto mano (o nella memoria di una recente lettura) il *Proceso de cartas de amores*. Lo prova anche un'altra annotazione che lo stesso lettore lascia nei fogli di guardia finali della stessa copia dell'*Amadís*, laddove, vicino ad alcune prove di penna troviamo scritto: «Mirad mi señora que es de damas herir mas no matar» (fig. 2) testo che proviene, anch'esso, dal *Proceso de cartas de amores* di Juan de Segura dove appare all'interno della seconda lettera, poco più avanti del testo citato anteriormente (fig. 3)⁶.

La mano di questo lettore e annotatore ci ha lasciato anche altre informazioni importanti. Sul piatto anteriore interno, infatti c'è una nota di possesso (fig. 4):

1599

Questo libro mi fu donato dal R.do M.or Christoforo Righini
di Giulio Camillo Paiero

Da essa emergono quattro elementi rilevanti: il fatto che questa annotazione sia scritta in italiano; la data, 1599; l'identità possessore del libro, Giulio Camillo Paiero; il nome di chi gli ha donato il libro, Cristoforo Righini⁷. Poco o niente sappiamo di questi due individui, se non che sono italiani

⁶ Nell'esemplare dell'edizione giolittina del 1553 posseduta dalla Österreichische Nationalbibliothek (segn. 47581-A) c'è un segno di richiamo manoscritto proprio all'altezza di questa frase.

⁷ Questa nota appartiene alla categoria che Lucía Megías chiamerebbe “anotaciones instrumentales textuales”, mentre Diego Navarro Bonilla la classificherebbe tra le “Anotaciones de Gestión de los ejemplares: incorporación, registro y signatura, préstamo (1). Marcas de procedencia manuscritas; modos de adquisición (donativos, cambios, préstamos) (1.1)”. Giuseppe Frasso invece non considera le note di possesso nella sua proposta di classificazione (1995: 637), ma si vedano anche le considerazioni di E. Barbieri (2011: 7-8).

e probabilmente dell'area veneto-friulana (un Cristoforo Regini, nobile di Oderzo e Feltre, canonico di Ceneda, è registrato dal 1609 al 1616 come primo decano della collegiata di Oderzo; protonotario apostolico dal 1615, risulta deceduto nel 1621. Cfr. Albrizzi 1743: 3, Moroni 1848: 263, Mantovani 1874: 187, 262). Alla fine del Cinquecento, pertanto, la copia dell'*Amadis* di cui ci occupiamo passa di mano da un uomo di chiesa a un altro lettore, entrambi italiani. L'ultimo, Giulio Camillo Paiero, conosce il *Processo de cartas de amores* di Juan de Segura e annota il suo libro sia in italiano che in spagnolo.

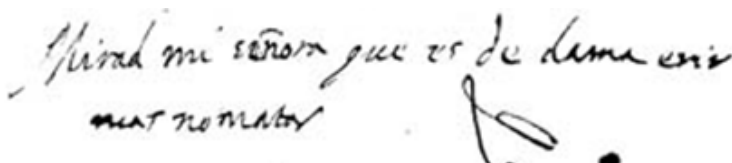


Fig. 2: *Amadis de Gaula*, BNE R-34929, guardia finale.

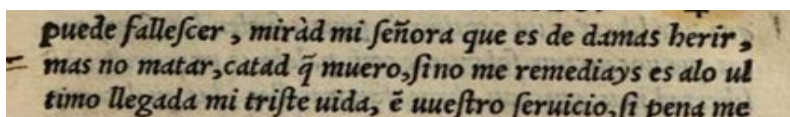


Fig. 3: Juan de Segura, *Processo de cartas de amores*, Venezia, Giolito, 1553, Österreichische Nationalbibliothek 47581-A, 4r

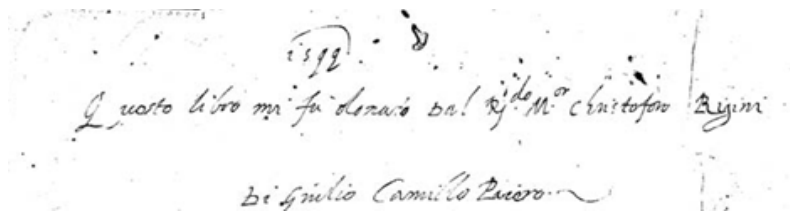


Fig. 4: *Amadis de Gaula*, BNE R-34929, piatto anteriore interno.

Altre annotazioni riconducibili alla mano di Paiero ci dicono ancora qualcosa in più. Tornando al foglio di guardia finale infatti troviamo questa scritta (fig. 5):

Amarilli che fai?
Appri sto petto
scritto troverai il core
Amarilli mio Amore.

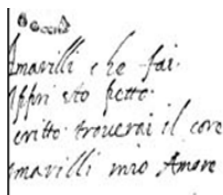


Fig. 5: *Amadis de Gaula*, BNE R-34929, guardia finale.

Sono versi che riprendono da vicino la parte finale di un noto madrigale intitolato *Amarilli mia bella* musicato da Giulio Caccini che lo pubblica nel 1601 all'interno della sua opera *Le Nuove Musiche* (fig. 6)⁸:

Amarilli, mia bella
Non credi, o del mio cor dolce desio,
D'esser tu l'amor mio?
Credilo pur, e se timor t'assale,
Prendi questo mio strale,
Aprimi il petto e vedrai scritto in core:
Amarilli, Amarilli, Amarilli è il mio amore.

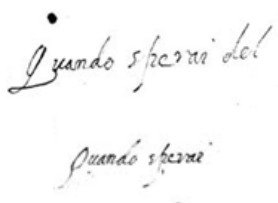


Fig. 6 : Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Firenze, Maescotti, 1601, p. 12.

⁸ Il testo è attribuito ad Alessandro Guarini (cfr. Carter 1988). Alcune delle composizioni pubblicate da Caccini ne *Le nuove musiche* ebbero una diffusione precedente alla stampa del 1601, come indicano gli studi di Carter (1988) e Willier (1983).

La stessa mano, sempre nel foglio di guardia finale, appunta due volte “Quando sperai del” e “Quando sperai” (fig. 7), testo che corrisponde all’*incipit* di un altrettanto noto madrigale di Claudio Monteverdi, pubblicato per la prima volta nel 1584 all’interno di *Canzonette a tre voci*, (fig. 8):

Quando sperai del mio servir mercede
e’l guidardon de la mia pura fede
altri il mio ben m’ha tolto
e’l frutt’ohimé de mie fatiche ha colto.



Quando sperai del
Quando sperai

Fig. 7: *Amadis de Gaula*, BNE R-34929, guardia finale.



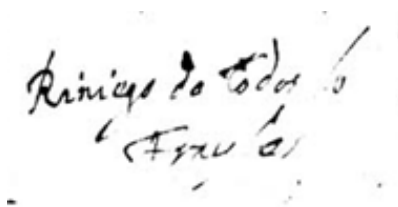
Fig. 8: Claudio Monteverdi, *Canzonette a tre voci*, Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1584, frontespizio e p. 13

Ignoro l'importanza documentale che queste annotazioni possono avere nell'ambito della storia della musica: certamente le due arie erano molto conosciute all'epoca e sono considerate entrambe come emblematici punti di svolta nell'evoluzione della melodia italiana dal Rinascimento al Barocco.

C'è una relazione tra queste due annotazioni e l'*Amadis*? Probabilmente no, l'accostamento è incidentale, ma si può segnalare come l'immagine neoplatonica evocata dai versi di *Amarilli mia bella*, quella dell'amante che si apre il petto e mostra il nome dell'amata scritto sul suo cuore, ricorda immagini molto simili che accomunano, in un'aurea *cancioneril*, il genere cavalleresco e la *novela sentimental* (ad esempio i due amanti incantati nel "Castillo de las poridades" dell'*Amadis de Grecia*, i cui petti squarciati mostrano a chi guarda l'immagine della persona amata impressa nel cuore. Cfr. Neri 2007: 159). E forse non è superfluo ricordare che i *libros de caballerías*, che già dalla prima metà del Cinquecento avevano ispirato delle riscritture per il teatro, nel tardo seicento cominceranno ad essere presi come fonte d'ispirazione dall'opera (la *tragédie lyrique* intitolata *Amadis* di Jean-Baptiste Lully è del 1684).

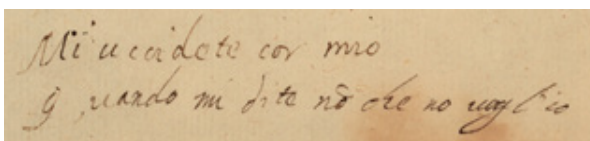
Giulio Camillo Paiero doveva essere un appassionato di musica, probabilmente un frequentatore dei teatri e dei salotti in cui poteva ascoltare e imparare a memoria le arie più famose del momento. La passione per il teatro emerge da un'altra nota in spagnolo, probabilmente della stessa mano, che si trova nella guardia finale: "Reniego de todos los frayles" (fig. 9), esclamazione che coincide con una battuta presente in una commedia cinquecentesca di grande successo intitolata *Gli ingannati*, composta nel 1531 all'interno della senese Accademia degli Intronati. Nell'atto IV, scena VI, durante una *gag* comica che ha come protagonisti una serva e uno spagnolo chiamato Giglio —personaggio che, come dice Marzia Pieri nella sua edizione, preannuncia la figura del Capitano della Commedia dell'Arte (38, n. 22)— quest'ultimo sbotta: "Gettate l'agua; el fuego porrò io a esta puerta. Malditta sea! Todo me ha mollado, esta putta, vellacca, viegia alcahueta, male aventurada! Oh reniego de todos los frailes!" (151).

Altre due annotazioni presenti nei fogli di guardia sembrerebbero condividere la stessa natura, cioè l'essere tratte da testi drammatici o musicali, anche se non sono riuscito a risalire a una fonte concreta: "Mi uccidete cor mio / quando mi dite no che no voglio" (fig. 10) e "Alleme casado con una / muges muy hermosa" (fig. 11)



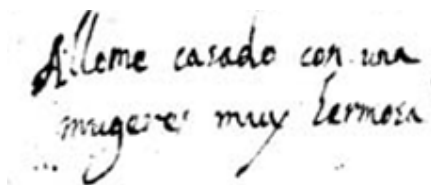
Riniego de todos los
(Fru de)

Fig. 9: *Amadís de Gaula*, BNE R-34929, guardia finale.



Mi u caidote cor mio
y guardo mi dite no ole no uogho

Fig. 10: *Amadís de Gaula*, BNE R-34929, guardia anteriore.



Alleme casado con una
mugere muy hermosa

Fig. 11: *Amadís de Gaula*, BNE R-34929, guardia finale.

Il carattere piuttosto disordinato di queste ultime note, orientate in varie direzioni nei fogli di guardia anteriore e posteriore, le fa sembrare a tutti gli effetti delle prove di penna: questi versi e queste battute, che probabilmente il lettore aveva fresche nella memoria, vengono usate in modo del tutto estemporaneo e strumentale e non è possibile stabilire un legame diretto con il testo del libro annotato e con il suo genere letterario. Altre note presenti nella guardie iniziale e finale, che si possono attribuire alla stessa mano e che rientrano nella casistica più comune delle *probationes calami* sono “Todo está muy lindamente puesto” e, ripetuto più volte, “Al Molto Mag.co et mio oss.mo il”.

Rimane comunque affascinante l'emergere del ritratto di questo lettore dell'*Amadís*: un italiano che tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento legge e annota sia in italiano che in spagnolo, che ha sotto mano il *Proceso de*

cartas de amores e lo accosta, forse in modo consapevole, ai versi di *Leonoreta fin roseta*; un appassionato di teatro e musica, che legge l'*Amadís* mentre riecheggiano nella sua mente le arie operistiche più in voga del momento, che si dedica probabilmente a una lettura “ricreativa”, scevra dalle preoccupazioni di indole morale che caratterizzano altri commentaristi dell’epoca; un lettore che è interessato come altri suoi contemporanei a trattenere nella memoria frammenti testuali da riutilizzare nella “civil conversazione” o nella stesura di lettere d’amore o, verosimilmente, nell’apprendimento della lingua.

Ma ci sono altri due lettori-annotatori in questo libro. Il primo redige sul foglio di guardia anteriore un testo che si configura come un’annotazione “pro-memoria” svincolata dal testo annotato. Questa annotazione in italiano, anonima e di difficile lettura, dà conto del battesimo di una bambina di nome Giustina nata lunedì 26 dicembre 1558 a Curiggo (forse l’attuale isola di Cerigo), nominando i genitori e i padrini, tra i quali Alvise Loredan, “capitano de’ fanti” della Serenissima (fig. 12).

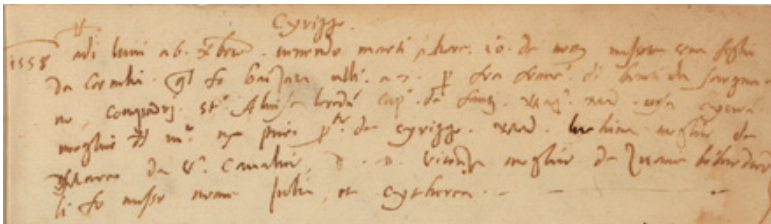


Fig. 12: *Amadís de Gaula*, BNE R-34929, guardia anteriore.

Alla stessa mano è da imputare una copiosissima serie di annotazioni a margine al testo, sia testuali che non testuali, che hanno due peculiarità: la prima è che sono scritte in latino, caso più unico che raro nei *libros de caballerías* postillati (cfr. Lucía Megías 2002: 224); la seconda è che segnalano o estrapolano dal testo parole e concetti chiave relativi soprattutto a virtù morali e alla retorica del discorso. È questa serie di annotazioni a margine a stabilire i contatti più diretti e interessanti con il testo dell'*Amadís*. L’annotatore a volte si sofferma sulla condotta dei personaggi femminili e sulle relazioni amorose. Alla fine del cap. 27, ad esempio, laddove si narra di una donzella che, dopo essere stata liberata a furor di spada da Amadís, decide

di concedere il suo amore a colui che l'aveva rapita (Gavinán), l'annotatore commenta "femina livis" (50v-a). Poco più avanti, quando la regina della Gran Bretagna si dichiara disposta a dare qualunque cosa per un prezioso mantello portato a corte da un cavaliere misterioso, il lettore annota "femina facilis pro ornamentis" (52r-b). Commenti della stessa indole accompagnano l'episodio della penitenza di Amadís disdegnato da Oriana (82v-a); è interessante l'annotazione che appare nel cap. 27, f. 84 r-b quando Patín rimane estasiato dalla bellezza di Oriana e dice tra sé "que todos los que la loavan no dezían la meytad de lo que ella era hermosa". Qui l'annotatore scrive a margine "est minor gloria vero", reminiscenza di un verso delle *Eroidi* di Ovidio "minor est tua gloria vero" (*Eroidi*, XVI, v.145)⁹. Quando Gandalín cerca di convincere Amadís a non disperarsi per il disamore di Oriana, dato che ragionevolmente avrebbe potuto trattarsi di un equivoco, il commentatore annota «nuda veritas tandé illucescit» (cap. 28 f. 85v). Lo stesso Gandalín, poco più avanti, cerca di consolare il pianto dei compagni di Amadís affinché "dexando el llanto, que poco o nada aprovechava, a la demanda començada tornassen". E il commentatore glossa: "quid profunt lacrimis?" (93r b). Nel cap. 53 inizia la lettera di scuse che Oriana invia ad Amadís e il lettore, riferendosi probabilmente alla retorica dell'*incipit*, annota "de maiori ad minors" (f. 92v-a)¹⁰. Un altro commento che sembra sottolineare un artificio retorico si trova all'inizio del terzo libro, quando Amadís riprende don Cuadragante per aver risposto in modo inappropriato a un'ambasciata. L'annotazione, in questo caso è "Plana reprehensio" (132v-a); poco più avanti, quando il re Lisuarte, parlando con Mabilia, ricorda il suo debito di gratitudine nei confronti della corte del re di Scozia, appare la nota a margine "no sunt oblivioni mandanda" (133v-a); in un episodio successivo, quando l'eremita Nasciano interviene per mettere pace tra Amadís e Lisuarte, la risposta che quest'ultimo dà al sant'uomo denota, secondo il commentatore "Reverentia religio et sancta benedicti sacerdotis" (231v-a).

⁹ "Credis et hoc nobis? Minor est tua gloria vero / fama que de forma paene maligna tua est" (Ovidio 1996: 160, vv. 145-6).

¹⁰ Locus a maiore ad minus. Così iniziava la lettera di Oriana: "Si los grandes yerros que con enemidad se fazen, bueltos en humildad son dinos de ser perdonados, ¿Pues, que será de aquellos que con gran sobra de amor se causaron?" (92v, ma cito dall'ed. di Juan Manuel Cacho Bleca: 744)

In questo annotatore anonimo della metà del Cinquecento è evidente un approccio alla lettura diametralmente opposto a quello del suo successore di fine secolo (Paiero): la sua è una lettura che prevede l'annotazione sistematica e orientata del testo, pratica che implica una componente formativa e sottende a un'abitudine "umanistica" appresa forse nel corso di studi universitari. Lo possiamo immaginare come un colto prelado o un diplomatico della Serenissima (o entrambe le cose) che combina l'utile con il dilettevole nella sua lettura dell'*Amadis*, l'intrattenimento con la riflessione morale e, forse, l'apprendimento o il consolidamento dello spagnolo.

C'è infine un ultimo annotatore, che sul foglio di guardia anteriore lascia le seguente nota (fig. 13):

Nota che ms Lunardo dei Grandi hebbe da me
ad impristo ducati quattro correnti, quando ch'
esso era bandito e stava alla Meduna. Poi
ritornato à casa in luogo di pagarmi mi
pregò ch'io dovessi comprarli alcune mas-
sarie per casa che montavano ducati doi.
Alla fine mi pagò di tutto alla spagnola
con questo libro, nè non con altro mai.
Dapoi molto tempo egli havea una corniola
intagliata [et] s'io la [vogi], bisognò ch'io
li pagassi un par di zoccoli bianchi da
donna [montarono]lire tre, che con li
altri summano in tutto _____ L 40 D 4
No xelo mo' troppo
caro sto libro, fio mio?

Ci troviamo ancora nei domini della Serenissima, dato che "la Meduna" nominata è probabilmente l'attuale Meduna di Livenza. Rimane oscura l'identità di questo annotatore e del suo debitore, Lunardo dei Grandi che gli ha lasciato l'*Amadis* come forma di pagamento "alla spagnola" dice. Si può sospettare che questo non sia solo un modo di dire, ma il riferimento a qualche tipo di familiarità tra il debitore e la Spagna. L'autore di questa annotazione non fornisce alcuna notizia rispetto alla sua pratica di lettura; forse l'*Amadis* che ha ricevuto non l'ha nemmeno

letto. La sua è a tutti gli effetti un'annotazione strumentale che appartiene a una tipologia molto frequente e fornisce indicazioni in merito alla modalità di acquisizione del libro. Rimane degno di essere sottolineato, da un lato il piglio ironico con cui questa nota si conclude e, dall'altro, l'accostamento con le personalità degli altri lettori che hanno annotato la stessa copia; tre sguardi italiani che leggono l'*Amadís* in modi completamente diversi: un frequentatore di salotti e teatri di fine cinquecento che si dedica ad una lettura prevalentemente "ricreativa", un lettore attento e colto, abituato ad una fruizione "umanistica" del testo con obiettivi prevalentemente "formativi" e, infine, quest'ultimo lettore che riceve un *Amadís* in cambio di un paio di "zoccoli bianchi da donna", che potremo immaginare come appartenente alla classe mercantile o artigiana e che considerava l'*Amadís* non solo (o non tanto) come una lettura, ma anche una merce di scambio.

Nota, che mi Leonardo dei Grandi bròti da me
ad impeto durati quattro correnti, quando, et
1511. era bròtito, i Anna alla Medrena; poi
ritornato à casa, in luogo di pagarmi mi
pregò d'io d'averli comprati alcuni ma-
santir per casa, Et montarono ducati doi.
Alla fine mi pagò di tutto alla spagnola
con questo libro, ne non con altro mai.

Daghi molto tempo s'è bròta una corniola
mitagliata, et s'è la scòla; bisogno d'io
li pagarsi un par di Zoccoli bianchi da
donna montavano lui tor, che co li
altri fussero man in tutto — L 40 1 4

Ho xolo mo troppo
caro ho libro, per mio

M. N. S.

Fig. 13: *Amadís de Gaula*, BNE R-34929, guardia anteriore.

Bibliografia citata

- ALBRIZZI, Almore (1743), *Memorie Storiche di Oderzo*, Venezia, s.e.
- ACCADEMIA DEGLI INTRONATI (2009), *Gl'Ingannati*, ed. Marzia Pieri, Corazzano, Titivillus.
- ARTUNDO, Patricia M. (2007), "Nuevos papeles de trabajo: Oliverio Gironde, el arquitecto y sus libros", *Oliverio Gironde: exposición homenaje 1967-2007*, ed. Patricia M. Artundo. Buenos Aires, Fundación Pan Klub/Fundación Eduardo F. Costantini.
- (2008), *La Biblioteca de Oliverio Gironde*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub/Museo Xul Solar, 2008
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1986), "Leonoreta, fin roseta (*Amadís de Gaula*, II, liv)", *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez. Estudios de Lengua y Literatura*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, t. 2: 75-80.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (1998-1999), "Proceso de cartas de amores, primera novela epistolar europea", *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 48-49: 111-30.
- BELTRÁN, Vicente (1988), "La Leonoreta del Amadís", *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago, 1985)*, ed. Vicente Beltrán. Barcelona, PPU: 187-97
- (1992), "Tipos y temas trovadorescos. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, dir. Antonio Vilanova. Barcelona, PPU: 111-25.
- BARBIERI, Edoardo (2011), "I libri postillati: tra storia dell'esemplare e storia della ricezione", *Le opere dei filosofi e degli scienziati. Filosofia e scienza tra testo, libro e biblioteche*. Atti del convegno Lecce 7-8 febbraio 2007, ed. Franco A. Meschini. Firenze, Olschki: 1- 27.
- BINOTTI, Lucia (2010), "Humanistic audiences: novela sentimental and libros de caballerías in Cinquecento Italy", *La Corónica*, 39/1: 67-113.
- BLAY MANZANERA, Vicenta (1998), "La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI", *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán. València, Universitat de València: 249-58.

- BRAMBILLA, Simona (2003), “Caratteristiche culturali e bibliologiche del progetto ‘Marginalia’”, *Libri a stampa postillati*. Atti del Colloquio Internazionale, Milano, 3-5 maggio 2001, eds. Edoardo Barbieri; Giuseppe Frasso. Milano, CUSL, (*Humanæ Litteræ*, 8): 309-40.
- BRANDENBERGER, Tobias (2003), “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano”, *Revista de Literatura Medieval*, 15/1: 55-80.
- (2012), *La muerte de la ficción sentimental: transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Verbum.
- CARTER, Tim (1988), “Caccini’s *Amarilli, mia bella*: some questions (and a few answers)”, *Journal of the Royal Musical Association*, 113/2: 250-73.
- CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005, dir. Francisco Rico. Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- (2005), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. IV Centenario commentata da Diego Clemencín, Valencia, Alfredo Ortells.
- FRASSO, Giuseppe (1995), “Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo”, *Aevum*, 69: 617-40.
- JIMÉNEZ RUIZ, José (2001), “Constantes genéricas en la ficción sentimental del siglo XV”, *Ínsula*, 651: 22-24.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos: 102-17.
- (2002), “Una nueva página en la recepción de los libros de caballerías: las anotaciones marginales”, *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal; Laura Puerto Moro; María Sánchez Pérez. Salamanca, SEMYR: 210-43.
- (2005), “Libros de caballerías castellanos en la biblioteca del Cigarral del Carmen (Toledo)”, *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 8 [30/03/2016]
- <<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.8/LibrosCaballeria.pdf>>
- (2005-2006), “Don Quijote en la Francia del siglo XVII”, *Incipit*, 25-26: 381-439.

- (2007), *El libro y sus públicos (ensayos sobre la “Teoría de la lectura coetánea”)*, Madrid, Ollero y Ramos: 189-238.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARTÍN PINA, M.^a Carmen (2008), “Lectores de libros de caballerías”, *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías. Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales: 289-311.
- MANTOVANI, Gaetano (1874), *Museo Opitergino*, Bergamo, Carlo Colombo.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1988), “Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares”, *La recepción del texto literario*, eds. Jean Pierre Étienne; Leonardo Romero Tobar. Zaragoza, Casa de Velázquez/Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza: 11-24.
- (2011), *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”: 171-217.
- MORONI, Gaetano (1848), *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tip. Emiliano, vol. XLVIII.
- NAVARRO BONILLA, Diego (2003), “Las huellas de la lectura Marcas y anotaciones manuscritas en impresos de los siglos XVI a XVIII”, *Libro y lectura en la Península Ibérica y América: siglos XIII a XVIII*, ed. Antonio Castillo Gómez. Valladolid, Junta de Castilla y León: 243-88.
- NERI, Stefano (2007), *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS.
- OVIDIO (1996), *Eroidi*, ed. e trad. di Emanuela Salvatori, Milano, Garzanti.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2009), “Un nuevo ejemplar del *Amadís de Gaula* veneciano de 1533 en la Biblioteca de la Universidad de Arkansas”, *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 12: 151-63, [30/03/2016]
<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.12/Art_7_Perea_Edicion_Amadis.pdf>
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2001), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula (2000), “La legitimación del héroe me-

diante los retos y desafíos en la novela sentimental española de los siglos XV y XVI”, *La Corónica*, 29/1: 171-85.

SAINZ DE LA MAZA, Carlos (2001), “La interlocución en el origen de los libros de caballerías: las Sergas de Esplandián”, *Criticón. Voces áureas. La interlocución en el teatro y en la prosa del Siglo de Oro*, 81-82: 301-16.

WILLIER, Stephen (1983), “Rhythmic Variants in Early Manuscript Versions of Caccini’s Monodies”, *Journal of the American Musicological Society*, 36/3: 481-97, [01/04/2016]
<<http://www.jstor.org/stable/831236>>