

IRENE FALINI

*Le rime di Francesco Cei: preliminari osservazioni metriche e tematiche*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

IRENE FALINI

*Le rime di Francesco Cei: preliminari osservazioni metriche e tematiche*

Carlo Dionisotti nel saggio *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento* notava che sul finire del XV secolo è il sonetto l'unico erede della lirica tradizionale: la canzone morale è infatti in declino a favore del capitolo, mentre quella d'amore è sostituita dai più popolari strambotti e barzellette. Tale asserzione si confà perfettamente alla maggior parte delle raccolte di rime dei poeti del tempo, i cosiddetti 'cortigiani', geograficamente collocati (come è noto) soprattutto al Nord e al Sud della nostra penisola. Il presente contributo, sintesi di un lavoro più grande che sfocerà in una prossima tesi di dottorato, parte dalla notazione dionisottiana per indagare i metri e i principali temi della raccolta di rime del poeta fiorentino Francesco Cei (1471-1505), uscita a stampa nel 1503 a Firenze presso Filippo Giunta con il titolo di *SONECTI, CAPITULI, CANZONE, SEXTINE, STANZE ET STRAMBOCTI COMPOSTI PER LO EXCELLENTISSIMO FRANCESCO CEI CIPTADINO FIORENTINO IN LAUDE DI CLITIA*. Il rimatore, incluso dalle varie storie della letteratura e dai saggi che lo citano tra i lirici cortigiani, visse però quasi sempre a Firenze, negli anni della repubblica savonaroliana. L'articolo ha dunque lo scopo di mostrare in che modo la raccolta ceiana si inserisca nella coeva produzione di corte; in particolare noteremo come il Cei si destreggi abilmente tra le tendenze cortigiane e la produzione volgare della cerchia laurenziana (Luigi Pulci e Poliziano in particolare) su cui dovette formarsi, aprendosi anche ad altri influssi (dall'ormai imprescindibile Petrarca ai classici e dal genere comico a quello bucolico, rinato proprio a Firenze pochi decenni prima).

O singolare impudenza! Essi preferiscono fare il nome di Giove piuttosto che quello di Cristo, del Tirso che non della Croce, di Giunone e di Bacco che non di Maria e di Giovanni. Mi sono lamentato di una tanta stravaganza del nostro secolo, di un così gran sacrilegio, con Pico della Mirandola, eccellente non tanto per ogni genere di dottrina, quanto per la santità dei costumi, e di te amatissimo.

Così nel 1491 Ugolino Verino (nel *De Christianae religionis et vitae monasticae felicitate*) si lamentava con Girolamo Savonarola dei poeti contemporanei;<sup>1</sup> sicuramente il riferimento sarà stato a tutta quella miriade di lirici gravitanti attorno alle corti dei signori della nostra penisola ma, in virtù dell'ambientazione fiorentina della citazione, non possiamo esimerci da leggervi una critica diretta in particolare a Francesco Cei, rimatore fiorentino nato nel 1471 e morto nel 1505 che, se non forse alla volta di Roma, non abbandonò mai la città natale, dove più volte ebbe modo di mostrare la sua avversione per il frate ferrarese.<sup>2</sup> Ma il Cei non fu solo un arrabbiato: come ci informa il nipote Galeotto di Giovambattista a c. 1v del ms. oggi siglato II IV 14 della BNCf (*Dell'origine e progressi della famiglia Cei, scritto da Galeotto di Giovambattista Cei, originale*) lo zio compose alcune opere stampate e «a suo tempo era unico e maxime d'improvviso».<sup>3</sup> Se nell'*Ercolano* Benedetto Varchi essenzialmente lo ricorda solo per quest'ultimo aspetto,<sup>4</sup> Giovanni Monaci (nella lettera che apre la *princeps*)<sup>5</sup> afferma che il Cei, «uomo certo

<sup>1</sup> La citazione, tratta dal ms. VII 1150 (c. 4r) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (di qui in avanti BNCf), è stata ripresa da M. Martelli, *La politica culturale dell'ultimo Lorenzo*, in P. Orvieto (a cura di), *Per Mario Martelli, l'uomo, il maestro e lo studioso*, Roma, Bulzoni, 2009, 93-158: 112-113.

<sup>2</sup> Per un *excursus* sulle cronache che ci dipingono il Cei come anti-savonaroliano cfr. G. VOLPI, *Di Francesco Cei poeta fiorentino dell'ultimo Quattrocento*, in ID., *Note di varia erudizione e critica letteraria (secoli XIV e XV)*, Firenze, Bernardo Seeber, 1903, 56-72. Lo studio del Volpi è anche alla base della voce *Cei, Francesco* di C. MUTINI per il *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, vol. 23, 1979.

<sup>3</sup> Per l'ipotesi che il Cei facesse parte (insieme a Machiavelli, Agostino Vespucci e Raffaello Pulci) di un quartetto di improvvisatori nella Firenze a cavallo tra i secc. XV e XVI cfr. L. DEGL'INNOCENTI, *Machiavelli canterino?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», xviii (2015), 1, 11-67: 57-60. Per questo aspetto si veda anche la canzonetta *Non è pietra tanto dura* edita in F. CEI, *Il Canzoniere*, a cura di M. Ceci, Roma, Zauli arti grafiche, 1994, 110. A questa edizione si rimanda nel caso in cui i testi vengano citati solo con l'incipit o il numero, mentre le citazioni per intero saranno tratte dall'edizione che sto allestando.

<sup>4</sup> B. VARCHI, *L'Ercolano*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804, vol. I, 31.

<sup>5</sup> *Sonecti, capituli, canzone, sextine, stanze et strambocti composti per lo excellentissimo francescho cei ciptadino fiorentino in laude di clitia*, Firenze, Filippo Giunta, 1503. Dietro al *senhal* di Clizia, di notissima ascendenza ovidiana e assai diffuso tra Quattro e Cinquecento, si cela, a detta della rubrica del riscoperto

eruditissimo», ha composto «una rara e nuova ragione di cibo con mirabile arte» e che il dedicatario (Domenico Canigiani) si meraviglierà «della virtù e forza de' sua versi, ne' quali da ogni sano intelletto si cognosce essere osservato quello che comunemente si desidera, cioè essi lasciare uno secreto iudicio nell'animo de' lettori non altrimenti che quando uno con movimento d'occhi o di ciglia parlando accenna quello che vuole». <sup>6</sup> Dalla lettura dell'intera raccolta (aperta da questo significativo e contemporaneo elogio) deriveranno sicuramente i positivi giudizi tardo seicenteschi di Giovanni Cinelli Calvoli <sup>7</sup> e del Crescimbeni. <sup>8</sup> Sorvolando sulle citazioni di Vittorio Rossi e di Francesco Flamini nella *Storia letteraria d'Italia* Vallardi, che alludono al Cei sia in veste di «dicatore improvviso e suonatore di lira» <sup>9</sup> che di poeta «deizioso [e] manierato» <sup>10</sup> seguace di Serafino Aquilano (riassunte essenzialmente da Carlo Oliva nel suo volume sulla poesia italiana del Quattrocento), <sup>11</sup> veniamo alle più recenti rassegne di «poeti cortigiani». <sup>12</sup> Carlo Dionisotti, in un importante studio sulla fortuna del Petrarca nel Quattrocento, affianca il Cei a Girolamo Benivieni, rappresentanti (seppur agli antipodi) dell'imitazione petrarchesca a Firenze nei primi del Cinquecento. Lo studioso nota che, in linea con la tradizione fiorentina memore degli illustri esempi trecenteschi, il *corpus* ceiano presenta sia canzoni che sestine (a differenza della moda del tempo che prevede l'esclusione di questi metri dalle raccolte poetiche). <sup>13</sup> L'analisi si conclude asserendo che sul finire del XV secolo è il sonetto

---

ms. XIII D. 50 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Cassandra di Bartolomeo Bartolini Salimbeni (morta nel 1527), moglie (dal 1500) di Carlo di Leonardo Ginori (1473-1527), mercante e banchiere fiorentino antimedicco e sostenitore del Savonarola, citato anche lui esplicitamente nella rubrica a c. 57v.

<sup>6</sup> La lettera dedicataria si trova anche nelle 9 edizioni posteriori alla giuntina (protrattesi fino al 1520). Per una prima indagine sulla tradizione del 'canzoniere' ceiano si rimanda a M. CECI-I. FALINI, *Cei, Francesco*, in A. Comboni-T. Zanato (a cura di), *Atlante dei Canzonieri in Volgare del Quattrocento*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, in c.d.s.

<sup>7</sup> «Francesco Cei: uomo di singolar dottrina, e poeta molto degno. Fece molte opere fra le quali sono alcuni capitoli elegantissimi con graziosi versi, e translati trovansi ancora di suo molti sonetti e canzoni tutti in un volume stampati più volte» (cfr. ms. autografo Magliabechiano IX 66 della BNCf, facente parte della *Toscana Letterata, ovvero Storia degli Scrittori Fiorentini*, vol. I, 534-535).

<sup>8</sup> «[Le rime] ancorché intralciate di pessima ortografia, e d'idiotismi; nondimeno sono lavorate con bizzarri sentimenti, e con maniere nuove, gagliarde, iperboliche, e ridondanti d'enfatico dire: a segno che il giudichiamo per uno de' migliori Maestri, che professassero la suddetta novella scuola; e peravventura il men barbaro, e sregolato; e anch'egli, quanto alle invenzioni, è un bellissimo fonte per quelli, che al presente si dilettono di compor Sonetti sulla maniera del Greco Anacreonte» (cfr. G. M. CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar Poesia*, Venezia, presso Lorenzo Basegio, 1730, vol. II, p. II, 306-307).

<sup>9</sup> V. ROSSI, *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Padova, Piccin, 1992, 810 (reprint dell'edizione Milano, Vallardi, 1933, con aggiornamento bibliografico a cura di R. Bessi). In questa p. è citato anche il sonetto che gli costò il bando (- *Buonasera, Marcel, donde tu riedi?* -), per il quale si rimanda a M. FERRARA, *Nota savonaroliana: di un sonetto politico di Francesco Cei avversario del Savonarola*, «Pagine critiche», 2 (1921), 1; il testo del bando si può invece leggere in G. VOLPI, *Di Francesco Cei...*, 59.

<sup>10</sup> F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1902, 171.

<sup>11</sup> C. Oliva (a cura di), *Poesia italiana. Il Quattrocento*, Milano, Garzanti, 1978, 47-48.

<sup>12</sup> Con questa etichetta Alessandro d'Ancona si riferì per primo ai «poeti popolari» tardo-quattrocenteschi, in cui scorgeva un'anticipazione del gusto barocco; a capo di essi figura per l'appunto il Ciminelli (seguito da Tebaldeo e Cariteo) e il Cei rientra, assieme a Bernardo Accolti (conosciuto anche con lo pseudonimo di Unico Aretino), tra i suoi precoci imitatori toscani (cfr. A. D'ANCONA, *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV*, in ID., *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ancona, Gustavo Morelli editore, 1884, 149-237: 215-217).

<sup>13</sup> Gli esempi apportati sono: Tebaldeo (*Sonetti e capitoli*, Modena 1498), Panfilo Sasso (1501), Serafino Aquilano (1502) e Marcello Filosseno (1507). Le eccezioni sono, oltre al Cei e al Benivieni (*Commento sopra più sue canzoni e sonetti*, 1500), il *Tyrocinio de le cose vulgari* di Diomedeo Guidalotti (Bologna, 1504) e gli *Amorum*

l'unico erede della lirica tradizionale, dato che la canzone morale è in declino per lasciare spazio al capitolo, mentre quella d'amore è sostituita dai più popolari strambotti e barzellette. Una buona indagine sulla poesia cortigiana si trova poi nella *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato; Giorgio Masi le dedica infatti alcune pagine trattando di petrarchismo pre-bembesco: i poeti citati vengono innanzitutto suddivisi per aree geografiche,<sup>14</sup> mentre il genere cortigiano viene delimitato cronologicamente dalla *princeps* delle rime del Tebaldeo (1498) e da quella della *Gloria* di Olimpo da Sassoferrato (1520). I rappresentanti del 'movimento' vengono poi ulteriormente diversificati: sulla scia del Poliziano si hanno Cariteo, Tebaldeo e Panfilo Sasso, i quali si caratterizzano per un'eterogeneità linguistica (che alterna latinismi a dialettalismi) e per la varietà dei modelli (da Dante e Petrarca a Sannazaro e i classici latini); si hanno poi l'Aquilano, il Cei e Olimpo da Sassoferrato, definiti improvvisatori e strambottisti popolareggianti nei quali domina il realismo, la galanteria esteriore e la musicalità. Il paragrafo si conclude notando che l'imitazione del Petrarca pre-bembesca non è un'assimilazione disciplinata e integrale del modello; i 'canzonieri' dei poeti suddetti sono ordinati perlopiù metricamente (come si desume dai loro titoli) e l'imitazione si realizza essenzialmente nell'uso meccanico di un repertorio linguistico e tematico, perché si tende a privilegiare l'effetto superficiale ed estemporaneo. Tuttavia le raccolte di alcuni di questi poeti (tra i quali non rientra però il Cei) ebbero successo anche dopo l'uscita delle *Prose della volgar lingua*, come testimoniano varie ristampe che andarono oltre il 1525.<sup>15</sup> Anche Antonio Rossi nella seconda parte del volume *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana* fa un *excursus* geografico delle origini di siffatta rimeria collocando il Cei (che si trova in Toscana con il già citato Unico e il senese Filenio Gallo, che visse però più che altro tra Padova e Venezia) tra i «cortigiani attorno al 1500 [...] che furono attivi in concomitanza col Ciminelli» e che, rispetto al prevalentemente burlesco Accolti, seleziona «motivi prettamente cortigiani ma tali però da non far scivolare il tono della sua lirica gentile verso effetti grossolani».<sup>16</sup>

La lirica fiorentina a cavallo tra i secoli XV e XVI è ancora oggi un territorio inesplorato del nostro panorama poetico; le edizioni moderne di cui disponiamo si sono rivolte più che altro infatti alla produzione di corte vera e propria all'interno della quale il Cei rientra un po' a forza in virtù della sua collocazione nella Firenze savonaroliana, pullulante di poesia sacra.<sup>17</sup> Ecco dunque che questo breve contributo si presenta solo come saggio di un lavoro più grande: delle rime di Francesco Cei mi sto infatti occupando nell'ambito della tesi di dottorato, la quale ha in *primis* lo scopo di dare il testo critico della raccolta, per poi cimentarsi nel commento puntuale dei testi. Se infatti lo studio del Volpi era di impianto prevalentemente storico-biografico (con

---

*libri tres* di Boiardo (Reggio 1499 e poi Venezia 1501). Cfr. C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», XVII (1974), 61-113: 101-105.

<sup>14</sup> A Firenze vengono collocati il Cei e il Benivieni

<sup>15</sup> Cfr. G. MASI, *La lirica e i trattati d'amore*, in *Storia della letteratura italiana. Il primo Cinquecento*, Roma, ed. Salerno, 1996, 595-679: 601-603. Per l'influenza di Poliziano e la varietà delle fonti che invece possono essere rintracciate nel Cei, e per il tema della macrostruttura-canzoniere nella lirica cortigiana, si veda *infra*.

<sup>16</sup> A. ROSSI, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980, 125 e 128-133. Di poesia cortigiana il Rossi si è nuovamente occupato nel saggio *Lirica volgare del primo Cinquecento: alcune annotazioni*, in O. Besomi et al. (a cura di), *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, 123-157; il bilancio (non privo di alcune imprecisioni) affronta l'ordinamento delle rime nella varie raccolte, i metri praticati, i temi e gli espedienti retorici. Da segnalare è anche l'importante contributo di P. VECCHI GALLI, *La poesia cortigiana tra il XV e il XVI secolo, rassegna di testi e studi (1969-1981)*, «Lettere italiane», XXXIV (1982), 95-141. Alle pp. 139-141 si auspica un'indagine sui rapporti tra poesia cortigiana e ambiente laurenziano proprio attraverso le rime del Cei e si individuano tre tipi di approccio consoni alla lirica di corte: tematico (come in A. ROSSI, *Serafino Aquilano...*), formale (analizzando il testo sul piano linguistico, metrico etc. come fa M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979) e geografico (secondo il metodo inaugurato da Dionisotti).

<sup>17</sup> Cfr., tra i contributi più recenti, G. PONSIGLIONE, *La poesia ai tempi della tribolazione: Giovanni Nesi e i savonaroliani*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012. Di poesia a Firenze negli anni 1494-1512 si sta occupando la dott. ssa Daniela Ogno a Friburgo sotto la guida di Uberto Motta.

tanto di interpretazione di alcuni passi delle rime in questa chiave), l'edizione curata dalla Ceci (benché meritoria per la pubblicazione dell'intera opera) non può definirsi né critica né commentata.<sup>18</sup>

Ripartendo dal saggio di Dionisotti sui metri e i temi più diffusi tra i lirici cortigiani di fine Quattrocento, notiamo che in effetti anche nella raccolta ceiana è il sonetto che predomina; non solo a questo metro il Ceci dà il ruolo di aprire la sua opera, ma esso ne costituisce la parte più ingente (di 134 testi 96 sono infatti sonetti). Per quanto riguarda le rime, lo schema che va per la maggiore è il tradizionalissimo ABBA ABBA CDC DCD, ma per le terzine si hanno anche quattro attestazioni dell'altrettanto comune CDE CDE (sonn. I, V, LI e LXXXII), mentre i temi praticati (data l'ampiezza della sezione) sono i più svariati. L'apertura è tutta petrarchesca, imperniata dunque tradizionalmente sul dualismo tra sentimenti opposti: *In dua pensier mia mente si divide* e *Amore e odio i · mmezzo hanno il cor mio*, recitano gli *incipit* dei primi due sonetti; in chiusa del secondo testo (che richiama anche il celeberrimo *Odi et amo* catulliano) il poeta denuncia poi la tipica condizione statica dell'amante non ricambiato (*né vo', né posso, el mio destin fuggire*). Altri temi topici in lirica amorosa (e ufficialmente canonizzati dall'uso fattone da Petrarca) sono poi ravvisabili in altre due coppie di sonetti: VI (*Quando va quel bel piè premendo l'erba*) e VII (*Vago rucel, che alla mia ninfa bagni*), sul tema della beatitudine di tutto ciò che la donna tocca, e XXX (*Queste frigide pietre, ove la notte*) e XXXI (*Tutta la notte lacrimando passo*), sul tema dell'amante che vaga in solitudine, al quale rimanda poi anche il LXXII (*Godono e pesci al lume della luna*). Petrarca torna anche nei sonn. XXXVIII (*In picciola barchetta sopra l'onde*) e XLV (*Poiché al mio male altro ripar non veggio*), sul *topos* della vita come una nave; XL (*Quanto più vo verso l'età matura*) e LII (*E floridi anni miei, van, cieco e breve*), sulla fugacità della vita e sulla vecchiaia; e LXVI (*Porfido, serpentin, diaspro e ferro*), costruito sulla tecnica dell'accumulo di sostantivi. Sul versante cortigiano la raccolta ceiana annovera gli immancabili e leziosi sonetti sul pappagalino (di catulliana memoria) e sul cagnolino, collocati in sequenza: XI (*Rallegrasi un gentil pappagalletto*), XII (*Io ho più tempo un vago uccel nutrito*) e XIII (*Quasi mi venni per dolcezza manco*);<sup>19</sup> ad essi si aggiunge il XV (*Ben fusti uno animal beato in terra*), sul quanto (motivo già petrarchesco, consacrato pochi decenni prima che il Ceci iniziasse a poetare da *La bella mano* di Giusto de' Conti). Perfettamente integrato nel clima tardo quattrocentesco è poi il dittico sul tema del simbolico colore delle vesti (sonn. XVIII, *Questi negri, dolenti, oscuri panni*, e XIX, *Chi vermiglio, chi verde abito porta*); il primo è incentrato sul solo nero, colore invariabile indossato dal poeta *in tenebre occeato, afflito e mesto* (XIX, v. 14), mentre il secondo costituisce una vera e propria rassegna di colori e stati d'animo che possiamo confrontare con i sonetti di Niccolò da Correggio (*Sì come il verde importa speme e amore*) e di Marin Sanudo il Giovane (*Simplice, il bianco, mostra puritate*). Se quest'ultimo pare riprendere in particolare il testo del Correggio, il sonetto ceiano si rivela essere la fonte di Galeotto del Carretto, che nel suo *Tempio d'Amore* (scritto nel 1504), dedica una cospicua porzione testuale (vv. 3495-3545) al significato dei colori delle vesti.<sup>20</sup> Le influenze ceiane non si arrestano qua: il

<sup>18</sup> L'edizione (basata su un esemplare dell'*editio princeps*) si apre con una generica introduzione sulla figura del rimatore ed è chiusa da una breve nota filologica alla quale fa seguito un apparato in cui alle numerosissime *scriptiones plenae* della stampa si alternano indiscriminatamente alcuni errori tipografici.

<sup>19</sup> Sonetti dedicati a questi animaletti da compagnia compaiono nelle sillogi della maggior parte dei rimatori di corte (come Serafino Aquilano, Tebaldeo, Panfilo Sasso, Niccolò da Correggio e Niccolò Liburnio); generalmente l'io lirico gli si paragona in negativo per evidenziarne la differente condizione sul piano del rapporto con la donna. Per i temi più in voga tra i lirici cortigiani si rimanda all'ancora fondamentale A. ROSSI, *Serafino Aquilano...*, 36-51.

<sup>20</sup> Il tema si protrarrà fino a metà Cinquecento, come dimostrano ad esempio le ormai prolisse rassegne di Olimpo da Sassoferrato, tra le quali spicca la serie di strambotti dedicati ai colori indossati dalla donna della *Camilla* (cc. B2r-B3v dell'ed. stampata a Venezia da Stefano e Marcantonio fratelli de Bindoni nel 1549). Per gli autori citati si veda N. DA CORREGGIO, *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1979 e G. DEL CARRETTO, *Tempio d'amore*, a cura di C. Caramaschi, Roma, La Fenice edizioni, 1997; mentre per il tema si rimanda a V. CIAN, *Del significato dei colori e dei fiori nel Rinascimento italiano*, Torino, La

rimatore infatti esibisce più volte una matura conoscenza di repertori classici. Pensiamo ad es. alla triade (benché non in sequenza) dedicata alla porta di Clizia (sonn. LVII, *Io vo rendendo sempre ben per male*, LX, *Quanto se' più di me felice, porta*, e LXV, *Tu credi, o insensata porticella*), un evidente richiamo al *paraclausithyron* (in specie catulliano); e all'autoepitaffio *Deh, ferma alquanto, viatore, il passo!* (LXXI) in cui il Cei si nomina Alceo, nome con ogni probabilità costruito sulla variante al singolare del cognome preceduta dall'articolo determinativo.<sup>21</sup> Molti sonetti ceiani (ma la pratica, come mostreremo, sarà ancora più visibile negli strambotti, proprio in virtù della loro snella struttura metrica) presentano poi nella terzina conclusiva (se non nell'*explicit tout court*) delle formule epigrammatiche;<sup>22</sup> la pratica (alla quale alludeva già il Magnifico)<sup>23</sup> è assai diffusa anche nel Ciminelli, la cui produzione poetica è per la maggior parte costituita appunto da strambotti. Segnaliamo a titolo esemplificativo il son. LXXV (- *Clizia mia, perché piangi?* - . - *Perch'io t'amo*), un dialogo botta e risposta tra l'io lirico e madonna che si conclude con una massima del poeta rivolta a Clizia: *Ma il tuo poco coraggio è il nostro male, / ché mai fa nulla ben chi tanto teme* -. Questo testo ci permette tra l'altro di aprire una parentesi su alcune reminiscenze duecentesche della poesia ceiana: se infatti in esso è rintracciabile un influsso di Cecco Angiolieri (- *Becchina mia! - Cecco, nol ti confesso*)<sup>24</sup>, il son. IX (*Da quello infortunato signor nostro*), prosopopea in cui a parlare a madonna in luogo del poeta sono le poesie (o i versi), ricorda il cavalcantiano *Noi sian le tristi penne isbigotite*. Infine, tra i 96 sonetti della raccolta, costituiscono un'originale corona i sonn. XXI-XXV, dedicati a un'immaginaria gravidanza di Clizia.

La seconda sezione è dedicata ai capitoli in terza rima e si apre con un'egloga (*Quale è di me pastor più miserabile*) i cui protagonisti sono il poeta e madonna, che dialogano sotto le sembianze di un pastore e di una ninfa; il Cei si nomina Alcebano, nome proprio che forse costruì con il già usato epiteto 'Alceo' e con 'ebano' (il colore degli occhi della donna, come esplicitamente dichiarato nella sesta stanza, ai vv. 7-8: *Grandi, sdruciti e negri più che il lebano: / questi son che hanno acceso il cor di Alcebano*). Se quindi il capitolo di apertura, con le sue rime sdruciole e l'ambientazione bucolica, si colloca in quel filone di ripresa del genere inaugurato tra Firenze e Siena dall'edizione Miscomini delle *Bucoliche elegantissime* del 1482 (non trascurando neppure il versante rusticale, al quale si lega soprattutto per il lessico), i capitoli successivi sostituiscono davvero la canzone morale per i temi trattati e, eccetto il II (evocazione di una passata età dell'oro), non mostrano alcuna evoluzione positiva della storia d'amore tra l'io lirico e Clizia, riallacciandosi così ai sonetti, dove il Cei si dipinge pressoché univocamente come amante non ricambiato. Tra i testi di maggiore interesse ricordiamo la dura invettiva contro Cupido (cap. V, *Se la pietà degli amorosi carmi*), che risulta strettamente affine a *Pur m'hai condotto, Amore* di Alessandro Braccesi;<sup>25</sup> la lunghissima dipartita (208 vv.) *Dapoi che 'l mio fedel servire è indarno* (VII),

---

Roux, 1894 (estratto da «La Gazzetta Letteraria», 13-14 [1894], 149-151 e 163-165), dove a p. 35 si può leggere il sonetto del Sanudo.

<sup>21</sup> Accenna a questi sonetti G. TANTURLI, *Fra poesia volgare e latina nel secondo Quattrocento a Firenze: un'eglogia del Landino, un sonetto di Francesco Cei*, in F. Bausi-V. Fera (a cura di), *Laurentia laurus: per Mario Martelli*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2004, 399-409. Il filologo nota come il *paraclausithyron* non sia praticato da altri a Firenze a questa altezza cronologica; lo abbiamo invece ad es. trovato in Serafino Aquilano (*Poco è ch'io stava ad ascoltare attento*) e in Gasparo Visconti (*Rendime, ingrata porta la mia diva*) per i quali si rimanda a S. AQUILANO, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Parma, Guanda, 2002 e G. VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. Bongrani, Milano, Mondadori, 1979.

<sup>22</sup> Per l'epigrammatica volgare tra il XV e il XVI secolo cfr. M. P. MUSSINI SACCHI, *Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti nel ms. Rossiano 680. Per la storia dell'epigramma in volgare tra Quattro e Cinquecento*, «Interpres», XV (1995-1996), 219-301 e di nuovo A. ROSSI, *Serafino Aquilano...*, 56-57 e 75-79.

<sup>23</sup> Cfr. L. DE' MEDICI, *Comento de' miei sonetti*, a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki, 1991, 150.

<sup>24</sup> La struttura praticata dal Cei in questo sonetto ricco di *enjambements* non è affatto usuale in poesia lirica (in Petrarca, ricordiamolo, si hanno dialoghi tra l'amante e la propria anima o i propri occhi), ma è piuttosto propria del versante comico (cfr. *infra* anche il cap. I, al confine tra genere bucolico e rusticale).

<sup>25</sup> Le rime volgari del poeta fiorentino (nato nel 1445 e morto nel 1503) si leggono nell'edizione dei *Sonetti e Canzone*, a cura di F. Magnani, Parma, Studium Parmense, 1983; della canzone citata cfr. in particolare le stanze 1 e 3-6.

testo d'esilio in cui il poeta dichiara di allontanarsi da Firenze (e quindi da madonna) alla volta di Roma; e infine il cap. VIII (*Servite Amor, che premia fe con fraude!*), costruito su terzine anaforiche di ammonimento per i giovani amanti (tema con il quale si concludeva anche il cap. V, vv. 115-148).<sup>26</sup>

Passiamo ora a quelle che nel titolo della raccolta corrono sotto il nome di canzoni: la serie è aperta da *BENE VIVERE ET LAETARI*, una barzelletta (ovvero una ballata di ottonari) composta da 3 strofe con schema rimico ababbx e ripresa con il canonico schema xyyx, come sarà nella terza canzone (*Non può esser gentil core, anch'essa sulla precettistica amorosa*), composta però da 10 strofe. Tale schema è identico alla cosiddetta «Canzona de' visi addietro» *Le cose al contrario vanno* (datata 1490) e alla lauda *Peccator', su, tutti quanti* (composta verosimilmente la notte di Pasqua dell'anno seguente) di Lorenzo de' Medici. La canz. II *Girar la fronte, ascondersi e fuggire* (dedicata agli occhi di Clizia e al tema della sua fuga, presente ripetutamente nella raccolta) è una ballata grande con ripresa di 4 vv. e con 5 strofe di 6 vv. dallo stesso schema rimico delle due barzellette (se non che qui siamo di fronte a endecasillabi e settenari: XyyX AbabbX). Interessanti poi i due componimenti che seguono: *In qual parte mi volgo* e *In lacrime e sospiri*. Il primo consiste in una stanza di ben 24 vv. dallo schema rimico inaudito aBCDBCDDDeFFDdAaagGHghGG,<sup>27</sup> riproposto poi anche nel testo seguente, che infatti (a ben guardare) presenta il medesimo motivo di un nuovo amore e quindi, conseguentemente, dell'inizio di altre sofferenze. L'identità dello schema rimico e l'affinità tematica portarono il Volpi a supporre che i due componimenti costituissero in realtà un'unica canzone; in effetti un legame fra i due testi sussiste, in forza anche del rapporto che essi intrattengono con lo stramb. XI, che nel suo piccolo riporta unite due similitudini faunistiche che nelle canzoni il Cei colloca rispettivamente ai vv. 8-13 e 8-15. La sesta canzone (*Veggio ciascun ripien di meraviglia*) è dedicata alla vecchiaia di Clizia, ed è composta da due stanze indivise di 17 vv. ciascuna a schema ABbACcBADAbEEDbdA.<sup>28</sup> Nella parte conclusiva della sezione figurano 3 testi dotati di congedo: *Perle e coralli, un piccolo vasetto* (sulle labbra della donna) presenta 4 strofe (non 2, come si legge nell'ed. Ceci, a dispetto della suddivisione chiaramente visibile nella *princeps*) di 15 vv. a schema AbcBcDdCCBbAEeA e

<sup>26</sup> Il cap. VIII e i vv. citati del cap. V riprendono quasi alla lettera quattro strambotti pulciani (*Poi ch'io son morto e posto in sepoltura; Tu, che risguardi [a l'] infelice sorte; Voi che passate, qui fermate el passo* e *Fugite, amanti, seguitar amore*) dove l'*exemplum* è legato (nei primi tre) al già citato motivo della propria tomba. Gli strambotti di Luigi Pulci sono stati modernamente editi per le cure di Albino Zenatti (Firenze, Alla Libreria Dante, 1887), il quale in una nota conclusiva ne dichiarava però la dubbia attribuzione. In effetti oggi alcuni di essi sono stati restituiti a Poliziano o a Serafino Aquilano (cfr. A. POLIZIANO, *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Venezia, Marsilio, 1990, 49, 53-92, 135-137 e EAD., *Sulla tradizione delle Rime del Poliziano*, Firenze, Olschki, 1979, 57-60 e 163-164), ma già lo Zenatti preferiva parlare di rispetti di ambiente laurenziano. Il diffusissimo tema della sepoltura dell'io lirico che deve fungere da esempio agli amanti si ritrova infatti anche in Poliziano (stramb. LXXVII, vv. 1-2: «Pigliate essempro, voi ch'Amor seguite, / della mie morte tanto acerba e dura», e 7-8: «Fuggite Amor, per Dio, miseri amanti, / ché dopo morte ancor restate in pianti»); ed è già in Boiardo (*AL*, II 2, *Alme felice, che di nostra sorte*, vv. 3-4: «fugeti Amor, e per lo exemplo mio / chiudeti al suo venir anti le porte», e 9-14: «Fugite, alme felice, il falso Amore, / prendendo exemplo de la mia sagura, / stregneti il freno al desioso core. / Prendeti exemplo, e prendavi paura, / ché il caso è più crudel tanto e maggiore / quanto saliti più seti in altura»). Sempre negli *AL* si veda il son. 55 dell'ultimo libro, *Ove son gitti e mei dolci pensieri*, vv. 5-8: «Piacer' mondani, instabili e legieri, / fole è chi per vui crede aver riposo: / rëndene exemplo il mio stato amoroso / tornato a casi dispietati e fieri», e 12-14: «A me credeti, miseri mortali, / credete a me, che ne ho verace prova, / che ogni vostro diletto è fumo al vento» (cfr. M. M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea Editrice, 2012).

<sup>27</sup> Nel *REMC*I troviamo solo un altro esempio di canzone composta da una stanza di 24 vv.: *Spesso nel remirar l'accesa luce* di Bartolomeo Scala, ma lo schema rimico è completamente diverso (cfr. G. GORNI-M. MALINVERNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2008, 294).

<sup>28</sup> L'attacco si presenta identico a *Io non posso oramai soffrir più tanto* del Cornazano, la quale è però costituita da una sola stanza (cfr. *ivi*, 255).

congedo a schema AbcBcBbAA; mentre *Qual fera è sì maligna* (sulla incomparabile crudeltà di lei) ha 5 strofe di 14 vv. a schema aBabAccBCddEdE e congedo a schema aBabCDcD.<sup>29</sup> Se entrambi questi schemi non sono accomunabili neppure lontanamente ad altri già attestati, quello di *Io canterei con più leggiadro stile* (canzone di nuovo dedicata agli occhi di Clizia e composta da 10 strofe di 9 vv. a schema AbaBbCcDD e congedo a schema AaBbCC) si presenta invece identico a quello di un testo pressoché coevo (*Amor, con miglior verso*; forse attribuibile a Giuliano de' Medici, duca di Nemours).<sup>30</sup>

Se dunque in questa sezione è emersa una certa originalità metrica, nella successiva (con le tre sestine regolari) il Cei ritorna alla tradizione lirica trecentesca;<sup>31</sup> le tematiche affrontate (in breve) sono: il potere inesorabile della sorte (sest. I, *Questa volubil rota di fortuna*), Amore che conduce solo alla morte (sest. II, *Qual veloce caval ne porta il freno*) e le invalicabili diversità tra madonna e l'amante (sest. III, *Con l'uno e l'altro mantaco nel foco*).

La raccolta ceiana si chiude con 20 stanze (che potremmo definire anche rispetti continuati) e 17 strambotti, tutti dotati dello schema rimico ABABABCC, proprio dell'ottava toscana. Le prime richiamano direttamente il capitolo bucolico (cfr. stanze 1-2 e i vv. 17 *Indegno pastor son di sì bel volto*, 48 *questi son che hanno acceso il cor di Alceano* e 78 *Nessuno altro pastor quanto io ne intende*) e si inseriscono nel «canone lungo» delle cosiddette *descriptiones mulieris* (o *puellae*) in modo forse non del tutto pedissequo.<sup>32</sup> Se infatti l'ordine degli elementi della descrizione, i colori evocati e i

<sup>29</sup> Per il tema di quest'ultima canzone si rimanda agli strambotti del Pulci (*Ogni serpente con rabioso tosco*) e dell'Aquilano (*Col tempo al fier caval se mette el freno*; *Ogni fiero animal nutrito in bosco*; *Soglion li canti umiliar serpenti e Ogni metallo che gran foco sente*), ma anche ad alcuni passi boiardeschi (*AL*, II 12, *Se quella altera me volesse odire*, vv. 9-14, e 44, *Se io paregiasse il canto ai tristi lai*, vv. 7-19).

<sup>30</sup> Le sue rime si leggono ancora nell'ed. curata da Giuseppe Fatini (G. DE' MEDICI, *Poesie*, a cura di G. Fatini, Firenze, Vallecchi, 1939) nella quale tale canzone figura appunto fra le *Dubbie*; una nuova edizione è in preparazione per le cure di Giacomo Vagni, che ringrazio per avermi riferito che il testo (seppur ancora di dubbia paternità) è, sulla base della tradizione manoscritta, sicuramente ascrivibile all'ambiente giuliano.

<sup>31</sup> Sebbene la sestina e la canzone canonica non siano metri così poi tanto in voga tra Quattro e Cinquecento (con l'eccezione dei lirici meridionali, come ribadisce M. SANTAGATA, *La lirica aragonese...*, 253-277), non tutti i poeti cortigiani evitano questi schemi più tradizionali; ad esempio, tra le rime di Niccolò da Correggio si contano cinque canzoni petrarchesche e una sestina regolare, ma nessuno strambotto.

<sup>32</sup> Per una storia del genere dal sec. XII al XIV si veda ancora R. RENIER, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Ancona, Morelli, 1885; mentre per la distinzione tra «canone lungo» e «canone breve» (che è quello praticato da Petrarca, il quale si concentra su alcuni particolari fisici di Laura senza darne mai una rassegna completa) cfr. in particolare G. POZZI, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, III. *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, 391-436. Più recentemente è tornata sull'argomento María del las Nieves Muñiz Muñiz, evidenziando la fondamentale tappa boccacciana per gli sviluppi quattrocenteschi del genere: le descrizioni di Boccaccio, seppur nella maggior parte dei casi non si distaccano dai *topoi* del genere, si sforzano di far interagire il corpo femminile con il paesaggio circostante (cfr. in particolare *Comedia delle ninfe fiorentine*, V, 3; IX, 13-14 e 22; XII, 7 e 21; XV, 13; XXXVII, 10; *Filocolo*, III, 11; *Fiammetta*, I, 3, 1; *Rime*, II, 3, 1-2 e *Ninfale fiorentino*, 59, dove i capelli della donna non sono semplicemente intrecciati, ma sono avvolti di ghirlande di fiori) e di enucleare le bellezze muliebri attraverso l'occhio dello spettatore (cfr. *Comedia delle ninfe fiorentine*, IX, 16-21, dove lo spettatore è logicamente Ameto). Se Boccaccio aveva fatto un primo tentativo in questo senso, solo Sannazaro riuscirà a far sposare magistralmente la *descriptio puellae* con il *locus amoenus* e la voce narrante; il risultato di questa operazione è concentrato nel passo che nell'*Arcadia* è dedicato alle bellezze della ninfa Amaranta (IV, 3-16), che viene infine paragonato dalla Muñiz Muñiz (in negativo) alla nuovamente inanimata *descriptio* degli *Asolani* (II, 22) del Bembo (cfr. M. DEL LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Sulla tradizione della "descriptio puellae"* e sull'*Amaranta di Sannazaro*, «Rinascimento meridionale», II, [2011], 21-57). Potremmo aggiungere all'esempio bembesco, all'incirca coevo alla produzione poetica del Cei (gli *Asolani* sono stati composti tra il 1497 e il 1502), le ormai prolisse e inanimate rassegne di Olimpo da Sassoferrato, tra le quali spicca quella in 39 ottave della *Gloria* (*Comparison de lauda a la signora mia incominciando al capo per infino alli piedi*, cc. A4r-B2v dell'ed. stampata a Venezia da Bernardino Bindon nel 1545) che, dopo aver descritto ogni attributo fisico della donna, passa addirittura alla casa, alla camera da letto, alle vesti e ad alcuni oggetti

paragoni sono canonici e possono essere confrontati con altri testi trecenteschi e quattrocenteschi (ad es. Fazio degli Uberti, *Io guardo i crespi e i biondi capelli*; Bruzio Visconti, *Mal d'Amor parla chi d'amor non sente*; Bruscaccio da Rovezzano, *Nova angioletta, che dall'alto inpiro*; Antonio Pucci, *Quella di cui i' son veracemente*; Giovanni Martini, *L'alta virtù di quel collegio santo e, tra i cortigiani*, Niccolò da Correggio, *Fronte, occhi, naso, bocca, mento e gola*; *Quanto un pictor con suoi color diversi*, vv. 6-14 e *Cosa non è tanto secreta o rara*, vv. 28-51), il già segnalato legame dell'attacco e di altri vv. con *Qual è di me pastor più miserabile*,<sup>33</sup> l'insistenza della terza stanza sul punto di vista del pastore-narratore,<sup>34</sup> il richiamo di alcuni vv. a immagini evocate dal Cei in altri componimenti della raccolta,<sup>35</sup> il seppur brevissimo accenno alla testa inghirlandata di madonna (v. 33, *L'ornata testa, non avorio o neve*) e la sua interazione con lo spazio circostante<sup>36</sup> inseriscono la *descriptio mulieris* ceiana nel sottogenere (potremmo dire) 'narrativo e in movimento' di cui ci parla la Muñiz Muñiz.

---

della quotidianità. Fortemente affine alle stanze ceiane risultano invece le cosiddette «Bellezze d'una donna» di Cristoforo Fiorentino (detto l'Altissimo), il quale presenta molti punti di contatto con la produzione del Nostro anche nei metri brevi che si leggono ancora in *Strambotti e sonetti*, a cura di R. Renier, Torino, Società bibliofila, 1886 (cfr. in particolare l'uso diffuso della formula epigrammatica); per il testo della *descriptio mulieris* si rimanda di nuovo a R. RENIER, *Il tipo estetico...*, 179-181. Le stanze ceiane sono state edite confrontando il testo della *princeps* con quello tradito dal ms. Trivulziano 973 (cc. 42r-47v) e brevemente commentate (ma imputate di mancanza di originalità) da D. PICCINI, *Di una descriptio mulieris di Francesco Cei e di alcune varianti*, in *Rime volgari tre-quattrocentesche in un codice petrarchesco poco noto*, «Rendiconti. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze morali e storiche», 140 (2006), 154-172.

<sup>33</sup> Nel cap. I il Cei fa sfoggio di una grande varietà lessicale in quanto il lessico aulico proprio della lirica (del resto ben praticato altrove) e quello (prevalente) elegiaco e caricaturale del genere bucolico (del quale si era appropriata la poesia nenciale) si alternano anche nel giro di pochi vv.; seppure in maniera meno evidente, questa alternanza lessicale è riproposta anche nella *descriptio mulieris*, la quale evoca ancor più direttamente la neonata poesia rusticale nel riproporre il metro e il numero delle stanze della *Nencia da Barberino* (anch'essa, del resto, una sorta di *descriptio puellae*).

<sup>34</sup> Ad essa si aggiungono i vv. 25-26: «Pur dire in parte sforzerommi come / sua beltà sien sopra tutte altre fatte»; 41-42: «Delle dua stelle (anzi dua sol, non occhi) / che dirò io? Che importano ogni cosa»; 71: «Tanta onestà si vede e grazia in esse»; e 78-80: «Nessuno altro pastor quanto io ne intende, / e quanto più vi miro fiso drento / vi scuopro qualche nuovo sentimento».

<sup>35</sup> Si leggano in particolare i vv. 81-84: «Non può mia lingua dir quel che l'ingegno / vede, e cognosco ben ch'io non l'onoro; / ma basta a 'llei che il vero suo disegno / ho drento al cuore, e quel piangendo adoro» (da confrontare ad es. con i sonn. XVI, vv. 1-4: «Questa pietra, che in picciol verga d'oro / legata porto, representa quella / ch'è nel mio petto; Amore entrò con ella, / però di fuori quel ch'io ho drento onoro»; L, vv. 9-11: «Èvvi l'imagin tua, benché finita / l'abbi nel cor, però non cal ch'io scriva / tuo nome, o tenga in seno d'or sculpita»; LXIII, vv. 9-11: «Lasso, il bel volto in quel, leggiadro e vago / più che mai fussi, ognor par che si imprima, / né per altro desir l'anima isvago»; XCI, vv. 9-14: «È perché Amor quel dolce aspetto sacro / colle sue sante man vi sculpì drento, / vivo ancor pur così squalido e macro. / Ma tante son l'offese ogn'or ch'io sento / ch'io temo che ad un tempo il simulacro / in me non sia colla mia vita spento»; il cap. I, v. 22: «non vi saprei le sua beltà dipingere», e la canz. II, vv. 32-34: «Ma il piacer che v'è drento, / né io mortale, né conto / sapieno imaginare, nonché ridire»); i vv. 97-98 «Oilmé, ché a pensar del sacro petto / sento che ogni mio spirito si muove?» (da confrontare ad es. con il son. LXIX, vv. 1-5: «Tre fila d'oro in picciol negro stanno / sopra al candido petto, al destro lato, / di quella che per guida il ciel m'ha dato; / le qual mirando, infino al cor mi vanno, / e quindi a l'alma un dolce nodo fanno»); il v. 113: «La man, questa più che altro mi tien morto!» (da confrontare ad es. con i sonn. XV, vv. 3-4: «quelle mani preziose e tanto oneste, / che spesso con loro ombra mi fan guerra», e LVI: *Perfida mano, sì pronta a ingiuriarmi*); e il v. 128 «Mille volte io per me baciato ho l'orme» (da confrontare ad es. con il cap. VII, vv. 67-69: «E in ogni parte ove posava il piede / mille volte baciavo e mille poi / da fare un cor di tigre aver merzede»).

<sup>36</sup> Cfr. vv. 45-46: «di lì par che sua strali acuti scocchi / nel volger quella luce graziosa»; 59-62: «Le labbra son sì ben giunte e sottile / che (se non che talvolta muove un riso) / a pena si vedria, e tanto umile / l'apre che allor dimostra il paradiso»; e 109-110: «Se talor per diporto uno arco toglie, / ceda la idea delle altre ninfe in caccia».

La nostra rassegna di metri e temi dell'opera del Cei si chiude con 17 strambotti, i quali presentano (di nuovo in linea con la notazione dionisottiana) i più svariati motivi relativi alla casistica amorosa; ritenendo che sia poco utile fornirne un elenco, ci concentreremo su alcune particolari strutture. Ben 10 strambotti sono chiusi da una formula epigrammatica e hanno quindi una prima parte (di 4, 6 o 7 vv.) in cui il poeta enuclea vari *exempla* e una chiusa (di 4 o 2 vv., se non direttamente l'*explicit*) che veicola una massima sull'io lirico.<sup>37</sup> Gli strambotti VIII, XVI e XVII esibiscono invece una struttura artificiosa sul piano stilistico-retorico: il primo (*Suspir, dolor, singulti, angosce e pianti*) è infatti costruito (come il petrarcheggiante son. LXVI) sull'*accumulatio* di sostantivi, il secondo (*Ardo nel diaccio e drento al foco assidero*, di impronta nuovamente petrarchesca) sull'antinomia e il terzo e ultimo della sezione (- *Valle, e lamenti mia sentonsi?* - . - *Sentonsi* -) sulla *geminatio*.<sup>38</sup>

Consapevole che le rime di Francesco Cei necessitino di un commento puntuale, mi auguro che attraverso questa breve indagine metrica e tematica sia intanto emersa da un lato la figura di un poeta cortigiano a tutti gli effetti (sia per alcune scelte metriche e tematiche che per l'ordinamento metrico della propria silloge),<sup>39</sup> dall'altro quella di un rimatore fortemente attaccato alle proprie radici fiorentine: al di là di Petrarca, patrimonio comune agli altri lirici di corte,<sup>40</sup> credo che da questo *excursus* sia venuto fuori anche un significativo legame con l'ambiente laurenziano,<sup>41</sup> dove verosimilmente il Nostro svolse il suo apprendistato poetico.

<sup>37</sup> Esempi del primo tipo sono lo stramb. I (*Giove s'adora per la sua grandezza*), lo stramb. VI (*Quando una spera al sol retta si mostra*), lo stramb. IX (*L'aquila che nel sol libera sguardo*), lo stramb. X (*Se l'ambra nera tira per natura*) e lo stramb. XV (*Getta con furia la bombarda fuora*); esempi del secondo tipo sono lo stramb. III (*La dura terra ho visto in un momento*), il già citato stramb. XI (*Amor, gl'inganni tua tardi conosco*), lo stramb. XII (*Qualche suspir fa più l'amore ardente*) e lo stramb. XIII (*L'ariete con maggior forza e virtù*); un esempio del terzo tipo è infine lo stramb. IV (*Che giova al legno di pugnar co venti*), il quale riprende sia per la struttura che per il tema *Che giova a me servir con tanta fede* del Pulci (ma anche il son. *Che giova forza, che beltà o ingegno* di Niccolò da Correggio).

<sup>38</sup> Per questa tipologia, assai diffusa nella lirica cortigiana, si veda il celebre strambotto poliziano *Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo?* *Amo* e il relativo commento della Delcorno Branca a pp. 167-168. La tecnica 'ad eco', il cui precedente più importante si legge in Nicolò de' Rossi, venne praticata più volte dal Ciminelli (stramb. 34, 40, 41, 82, 115, 116, 117 e 159); alle notazioni del suo editore si rimanda anche per la struttura e i temi degli strambotti ceiani (cfr. S. AQUILANO, *Strambotti...*, XXVI-XXXV).

<sup>39</sup> Non ci è dato sapere se dietro alla *princeps* ci fu o meno l'autore; certo è che nel 1503 il Cei si trovava a Firenze e pare dunque difficile non immaginarlo vicino alla prima stampa della sua opera. Nell'ambito dell'edizione critica che sto realizzando la giuntina è stata considerata alla stregua di un autografo (come ultima volontà d'autore) e andrà appunto a costituire la base testuale delle rime; da essa deriverà anche la seriazione, riprodotta del resto dalle edizioni successive le quali, se non per l'aggiunta di testi indubbiamente spuri, sono da considerarsi derivate della *princeps*. All'ordinamento metrico delle rime si lega anche la mia scelta di evitare di intitolare 'Canzoniere' l'edizione che sto allestendo, preferendo il generico, sintetico e imparziale *Rime*. Nella costruzione del libro infatti, al di là di corone di sonetti e di legami intertestuali (che abbiamo in parte mostrato), è del tutto assente quell'idea di macrostruttura che sta dietro alla silloge petrarchesca. Sulla tipografia dei Giunta di Firenze è ancora indispensabile L. S. CAMERINI-D. DECIA-R. DELFIOL, *I Giunta tipografi editori di Firenze, 1497-1570*, Firenze, Giunta Barbera, 1978. Per una panoramica dei 'canzonieri' in volgare del sec. XV si veda A. Comboni-T. Zanato (a cura di), *Atlante dei Canzonieri...*, mentre per le raccolte a stampa a cavallo tra XV e XVI secolo si rimanda a N. CANNATA SALOMONE, *Il canzoniere a stampa, 1470-1530: tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 2000 (in particolare capp. 2 e 4, dove si riflette sul concetto di canzoniere nei primi del Cinquecento).

<sup>40</sup> Preme richiamare a questo punto la celebre notazione di Maria Corti a proposito della lirica quattrocentesca e pre-bembesca dove «il Petrarca non è che una delle componenti del petrarchismo» (cit. in P. VECCHI GALLI, *La poesia cortigiana...*, 127-128).

<sup>41</sup> Sarebbe meglio parlare di ambiente pulciano e poliziano, riferendosi alla produzione strambottistica del primo e popolare del secondo, del resto confusesi nella tradizione.