

Veröffentlicht in:
Regn, Gerhard (Hrsg.) (2004): *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*. Münster: LIT (= P & A, 6)

**Kartographie der Liebe.
Die Regionalkarte der Sorge und
die Autorität des *Canzoniere* im
rinascimentalen Petrarca-Kommentar**

Gerhard Regn

Die Dialektik von Pluralisierung und Autorisierung ist eine Grundfigur der Frühen Neuzeit. In dem Maße, in dem Pluralisierungserfahrungen anwachsen, treiben sie neue Formen der Autoritätskonstitution hervor. Es ist bestens bekannt, daß im Bereich der literarischen Kultur der italienischen Hochrenaissance Petrarca die Funktion einer zentralen Leitinstanz zugeschrieben erhielt, und zwar unbestritten für den Zeitraum zwischen 1525 und 1560. Weniger gut bekannt sind dagegen die Implikationen und Modalitäten Petrarkischer Autorisierung sowie ihre Bedeutung für das Kulturverständnis der Epoche.¹ Ich möchte mich den damit verbundenen Fragen von einem Detail aus annähern, das sich auf den ersten Blick hin eher kurios auszunehmen scheint. Ich versuche zu erkunden, welchen Aufschluß die Landkarten, die in einigen der repräsentativen *Canzoniere*-Ausgaben enthal-

¹ Dies gilt ungeachtet des wichtigen Beitrags, den vor allem die Arbeiten von Belloni 1992 und Kennedy 1994 zum Verständnis der rinascimentalen Petrarca-Rezeption erbracht haben. Bellonis ebenso materialreiche wie philologisch genaue Studie ist positivistisch im besten Sinn; sie interessiert sich freilich nicht für die Frage der Autorisierungsstrategien; entsprechendes gilt – trotz des Titels – auch für die gegenüber Belloni überaus summarisch bleibende Monographie von Kennedy, die einerseits an der historischen Leserforschung orientiert ist (und dabei nicht selten deren *fallacies* erliegt), die andererseits aber auch die Renaissance-Kommentare rezeptionsästhetisch als Instrumente der Entfaltung des Sinnpotentials des *Canzoniere* (miß)interpretiert.

ten sind, für die hier aufgeworfene Problematik Petrarkischer Autoritätskonstitution geben können. Von besonderem Interesse für die uns interessierende Frage sind dabei jene Nachdrucke der Dolce-Edition des *Petrarca volgare*, deren Apparate aufs engste mit dem erfolgreichsten Petrarca-Kommentar der gesamten Renaissance verschränkt sind: mit dem *commento* von Alessandro Vellutello.²

Lodovico Dolce, der zeitweise für den Drucker Gabriele Giolito arbeitete und auch unter dessen Dach lebte, brachte 1547 seine erste *Canzoniere*-Ausgabe heraus,³ von der bis 1560 vierzehn Auflagen gedruckt wurden.⁴ Die einzelnen Auflagen variieren zum Teil mehr oder minder stark, was ihren Belegapparat angeht, also Widmungsschreiben, Introductionsteil, Kommentar, beigelegte *tavole* etc.⁵ Ab 1553 sind Auflagen nachweisbar, die im Einleitungsteil die Viten Petrarcas und Lauras enthalten, und zwar jene Lebensbeschreibungen, die Alessandro Vellutello verfaßt hat und die schon der Erstausgabe von Vellutellos kommentierter Petrarca-Edition von 1525 beigegeben waren.⁶ In diese Viten war gewöhnlich eine Umgebungskarte von Avignon integriert. Die Erklärung für die Vellutello-Anleihe in den Dolce-

² Belloni 1992, 75, verortet den Vellutello-Kommentar als den „commento [...] il piú letto per molti decenni“. Orientiert man sich an Leys rezenter Bibliographie der Drucke von Petrarcas *Rime* (Ley 2002), dann kommt man bis zum Ende des Cinquecento auf 32 Editionen des Vellutello-Kommentars; der Filelfo-Kommentar (zuerst 1475/76) nimmt mit 27 Editionen die zweite Position ein, wobei allerdings zu beachten ist, daß er nach 1525 – dem für die rinascimentale Petrarca-Kanonisierung entscheidenden Jahr, in dem neben der Vellutello-Ausgabe auch Bembos *Prose della volgar lingua* erscheinen – fast vollständig (bis auf einen Druck von 1552) vom Buchmarkt verschwindet; vgl. dazu Ley 2002, 215. Den dritten (und für den Zeitraum ab 1525 zweiten) Platz belegen die Dolce-Editionen (zuerst 1547) mit mindestens 14, vermutlich aber 17 Drucken, die in ihrem Apparat (*accessus*-Teil, *spositioni*, *tavole*) allerdings variieren. Der ob seiner Erudition mit hohem Prestige ausgestattete Gesualdo-Kommentar (zuerst 1533) kommt lediglich auf zehn Ausgaben. Obschon die Identifizierung der Drucke bei Ley erwartungsgemäß eine ganze Reihe von Fragen und Problemen aufwirft, vermittelt die Bibliographie doch einen zutreffenden Eindruck von den Gewichtungen und Relationen der verschiedenen Petrarca-Ausgaben.

³ Vgl. dazu Fowler 1916, 99. Zu Dolces Biographie in ihrem kulturellen Kontext vgl. insbesondere Terpening 1997 sowie Neuschäfer 2001, 3–12.

⁴ Vgl. dazu Ley 2002, 184–244.

⁵ Eine genaue Untersuchung der Ausgaben in Hinblick auf den editorischen Apparat ist noch zu leisten. Bereits in der Erstausgabe von 1547 sind *annotazioni* von Giulio Camillo Delminio enthalten, die auch in mehreren der Nachdrucke wiederkehren. Das ebenfalls in der Erstausgabe enthaltene reichhaltige Korpus der *indici* und *tavole* variiert (bzw. ist getilgt), ähnliches läßt sich für den Introduktions- und *spositione*-Teil festhalten. So ist in der von Giolito gedruckten Petrarca-Ausgabe von 1560 der Dolce-Text mit *annotazioni* aus Bembos *Prose della volgar lingua* versehen. Vgl. dazu Ley 2002, 241.

⁶ Vgl. Fowler 1916, 103. Die bei Dolce 1560 abgedruckte Vellutello-Biographie ist gegenüber der Fassung, die ihr Vellutello 1525 ursprünglich gegeben hatte, leicht verändert. Vor allem der Beginn, der eine Kritik Vellutellos an den früheren Petrarca-Biographen enthielt, ist weggelassen und durch einen Passus aus Gesualdos Petrarca-Vita ersetzt (vgl. Gesualdo 1533, fol. a₅^r). Diese gegenüber Vellutello veränderte Fassung ist der Petrarca-Ausgabe entnommen, die Guillaume Rouillé 1550 in Lyon herausgebracht hat. Vgl. dazu Fowler 1916, 102. Ferner hat Dolce Vellutellos Erläuterungen zum *ordinamento* weggelassen.

Editionen – die wenig überraschend nicht als solche ausgewiesen wird – ist leicht zu finden: Seit den späten vierziger Jahren ist der Nachdruck von Vellutellos Petrarca-Edition nach dem Erlöschen des Originalprivilegs ebenfalls vom Drucker der Dolce-Ausgabe, also Gabriele Giolito, hergestellt worden, so daß sich die Kreuzung der Editionen mühelos bewerkstelligen ließ. Der Rekurs Dolces beziehungsweise des Druckers auf Vellutello bot sich nicht zuletzt deshalb an, weil in Vellutellos Einleitung zur Petrarca-Edition die für das rinascimentale Petrarca-Verständnis zentrale Dimension des Biographischen am detailliertesten zur Entfaltung gebracht worden war.⁷ Ab 1557 – in diesem Jahr erschienen allein vier Ausgaben von Dolces *Petrarca volgare* – werden dem Begleitapparat der Edition noch das Krönungsprivileg und das Testament des Dichters beigefügt.⁸ Damit ist die Gestalt gewonnen, in der sich auch die Dolce-Edition des *Canzoniere* von 1560, die Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist, präsentiert.⁹

Die Ausgabe – es handelt sich um ein elegantes Duodez-Format mit den Gedichten im Aldinischen Kursiv – beginnt mit einem Einleitungsteil, der durch ein Widmungsschreiben und Dokumente aus dem Leben des Dichters gerahmt wird. Bei letzteren handelt es sich um das ins Italienische übertragene *Privilegium* der Dichterkrönung sowie das gleichfalls in die Volkssprache übersetzte Testament Petrarcas. Darauf folgt der Hauptteil mit den Gedichten der *Rerum vulgarium fragmenta*, die jeweils mit – allerdings recht kurzen – *spositioni* versehen sind. In der Anordnung der Gedichte folgt die Dolce-Edition wiederum weitgehend dem Nachdruck der Bembesken *Aldina* von 1514. An den nur knapp kommentierten Textteil schließt sich ein reichhaltiger editorischer Apparat an: zunächst – gleichsam als Komplement zu den *spositioni* Dolces – Kommentierungen der Petrarkischen *Rime*, die aus der Feder von Giulio Camillo Delminio stammen, sowie ein umfangreiches Korpus von tabellarischen beziehungsweise alphabetischen Verzeichnissen der *concetti*, *comparazioni*, *contrari*, *epiteti*, *voci*, *desinenze* und anderes mehr. Der Einleitungsteil selbst ist, wie schon erwähnt, zweigeteilt in eine Dichtertvita¹⁰ und in eine „Vita di Madonna Laura“¹¹ – eine Strukturoption, die gleich noch näher zu kommentieren sein wird. In die Lebensbeschreibung der Dame ist zudem eine Landkarte eingefügt, welche die Umgebung der

⁷ Zu Vellutellos Biographismus vgl. besonders den Beitrag von Catharina Busjan in diesem Band. Vgl. auch Belloni 1992, 67–69, und Kennedy 1994, 45–52.

⁸ Fowler 1916, 104. Vgl. auch Ley 2002, 230–232.

⁹ Wenn diese Ausgabe im folgenden als Dolce 1560 zitiert wird, so ist dies um den Hinweis zu ergänzen, daß in ebendiesem Jahr noch zwei weitere von Dolce besorgte Petrarca-Editionen erschienen sind, von denen wiederum eine mit der hier untersuchten Ausgabe fast – aber nicht ganz – deckungsgleich ist. Vgl. dazu Ley 2002, 241–244.

¹⁰ „La vita, et costumi di M. Francesco Petrarca“ (Dolce 1560, 7–17).

¹¹ „Origine di M. Laura, con la descrizione di Valclusa. Del luogo, ove il poeta di lei s'innamorò“ (Dolce 1560, 18–29).

Sorgue von ihrer Quelle bis zur Mündung abbildet. Daß der Karte eine besondere Bedeutung zugemessen wird, erhellt schon aus der Tatsache ihrer ausdrücklichen Nennung in der Kapitelüberschrift: „Origine di M. Laura, con la descrizione di Valclusa. Del luogo, ove il poeta di lei s'innamorò“.¹²

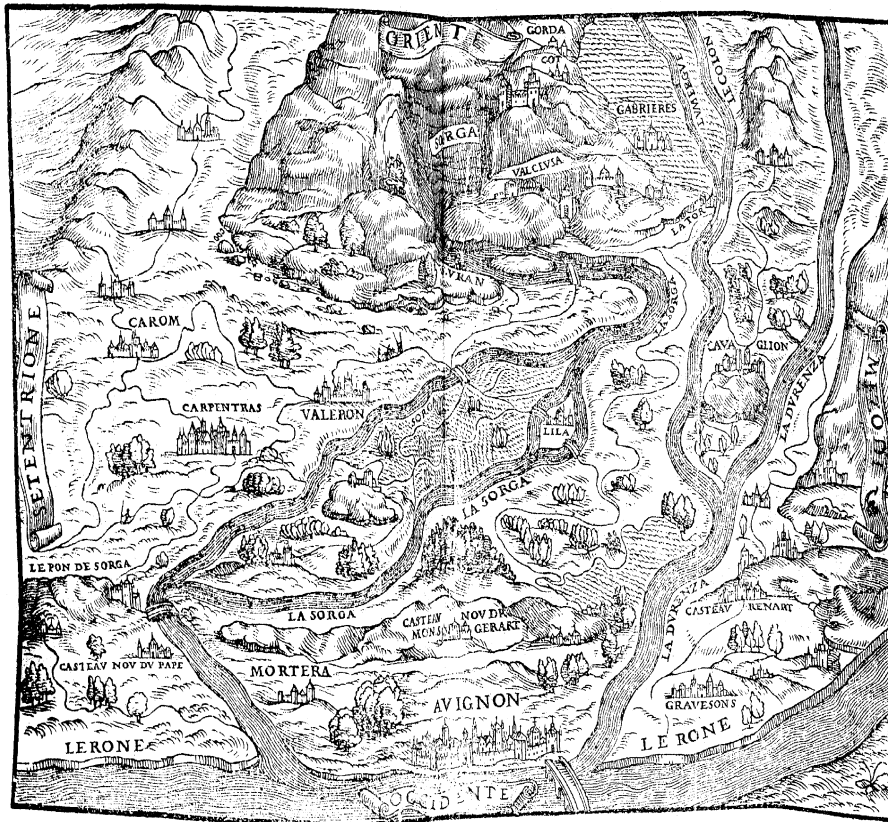


Abb. 1: *Cisdruttoin [sic] della Sorga, del luogo, dove nacque Madonna Laura, e dove il Petrarca s'innamorò.*

[*Il Petrarca* (Dolce 1560)]

(Abb. mit freundlicher Genehmigung: Rheinisches Bildarchiv, Kattenbug, 18–24, 50667 Köln. Biblioteca Petrarcesca, Prof. Dr. Reiner Speck)

¹² „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 18). Die Karte hat doppelseitiges Format und ist zwischen Seite 20 und 21 eingebunden (die Kartentrückseite ist als Seite *20* und Seite *21* paginiert). Die Kapitelüberschrift kehrt leicht amplifiziert als unmittelbare Kartenüberschrift wieder: „Cisdruttoin [sic] della Sorga, del luogo, dove nacque Madonna Laura, e dove il Petrarca s'innamorò“.

Werfen wir einen ersten Blick auf die Karte: Sie ist mittig durch den Verlauf der Sorgue strukturiert, mit der Flußquelle und der Vacluse am oberen und Avignon am unteren Ende. Die Karte ist nicht genordet, sondern einer älteren Tradition gemäß geostet.¹³ Sie ist des weiteren nicht durchgängig maßstabstreu.¹⁴ Die Karte wird durch eine in die Lebensbeschreibung Lauras integrierte Wortkarte gedoppelt, in der die tatsächlichen Entfernungen abgeklärt und zugleich der partielle Verzicht auf Maßstabstreu mit einer Erklärung versehen wird: Bei der Darstellung des Ortes der Begegnung mit Laura habe man, so Vellutello, mit Blick auf größtmögliche Klarheit für eine deutlich vergrößernde Wiedergabe optiert, und gleiches gilt, wie noch zu kommentieren sein wird, auch für die Repräsentation der Vacluse: „avenga, che in queste distantie, per far le cose piu dimostrative, non si sia, come nell'altre, la debita proportione nella Tavola posta disopra servato“.¹⁵ Von Avignon nach Fontaine de Vacluse sind es nach Vellutellos Beschreibung der geographischen Verhältnisse fünf *leghe*, nach heutiger Rechnung also zirka 30 km, während die Entfernung von Vacluse nach Lilla (dem heutigen L'Isle-sur-la-Sorgue) eine halbe *lega* beträgt (und dies wiederum entspricht genau der Strecke von Vacluse nach Cabrières). Ein weiteres Charakteristikum der Karte ist die reliefhaft-mimetische Darstellung von Ortschaften, Hügeln und Flora, mit einem andeutungsweise vogelperspektivischen Effekt – auch dies ganz dem kartographischen Usus der Zeit entsprechend.¹⁶ Schon eher ungewöhnlich ist dagegen die Sprachmischung bei den topographischen Benennungen, bei denen französische und italienische Orts- und Flußnamen alternieren.¹⁷

Die Karte, die Dolce in seine Petrarca-Ausgabe integriert hat, ist eine sogenannte Chorographie. Sie gehört mithin dem Typus der Regionalkarten an. Regionalkarten, denen typologisch auch die Lokalkarten zugerechnet werden, bilden neben den – auf die Kosmographie hin offenen – *mappae mundi* und den Seekarten kartographisch eine eigenständige Tradition. Sie

¹³ Zur Dominanz der Ost-Orientierung in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kartographie vgl. Woodward 1987, 337. Hintergrund ist die Absorption der spätrömischen Kartographie-Tradition durch die christliche Kultur. Genordete Karten verweisen dagegen auf die – schwächer präsente – griechische Tradition zurück.

¹⁴ In den frühneuzeitlichen Regionalkarten aus dem oberitalienischen Bereich ist der Verzicht auf konsequente Maßstabstreu nicht mehr einfach Resultat der technischen Entwicklung der Kartographie, sondern intentional. Er dient der Fokussierung des Wichtigen. Vgl. dazu Harvey 1987, 466.

¹⁵ „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 28). Entfernungsangaben im Text mit den Maßeinheiten *lega*, *miglio*, *passo*: ebd., besonders *21*. In der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kultur waren Wortkarten das Normalverfahren zur Repräsentation topographischer Relationen. Vgl. Harvey 1987, 464.

¹⁶ Harvey 1987, 464–466.

¹⁷ Vgl. etwa „Le Rone“ (statt „Il Rodano“) und „La Sorga“; „Le Colon“ und „La Durenza“; „Avignon“ und „Lila“ etc. Typisch auch Hybridisierungen wie „Cavaglione“, „Valclusa“ etc.

sind anders als die Weltkarten prädominant pragmatisch orientiert und hatten ihre Funktion ursprünglich vor allem in administrativen und rechtlichen Zusammenhängen, oder aber sie dienten als Itinerarien. Während sie im Mittelalter eher rar waren (beziehungsweise eine nur dünne Überlieferung aufweisen), gewinnen sie vor allem ab dem späten 15. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung, um im Verlauf des 16. Jahrhunderts schließlich den Status regelrechter Modeprodukte zu erhalten, womit zugleich ein potentieller Zugewinn an dekorativ-artistischer Repräsentativität verbunden war.¹⁸ Die Umgebungskarte von Avignon sollte also fraglos auch die Attraktivität von Dolces Petrarca-Ausgabe erhöhen, ebenso wie dies bereits bei Vellutello der Fall gewesen war. Doch dies ist, wie schon die bisherigen Ausführungen deutlich machen können, nur ein Nebeneffekt. Die Karte steht auch in direktem Zusammenhang mit dem Petrarca-Bild, das Dolce – oder vielleicht besser: die Dolce-Ausgabe – zu autorisieren suchte.

Kern des Einleitungsteils ist die auf Vellutello zurückgehende Doppelvita des Dichters und seiner Dame. Inhaltlich schließt die Dolce-Edition damit an den *mainstream* der Petrarca-Ausgaben an, die allesamt der Vita des Dichters große Bedeutung einräumen und in diesem Zusammenhang immer auch auf die Laura-Frage zu sprechen kommen. Sieht man einen Moment von Dolce ab und nimmt man das Gesamtableau der Einleitungen zu den kommentierten *Canzoniere*-Editionen in den Blick, so erkennt man un schwer deren Verpflichtung gegenüber der mittelalterlichen *accessus*-Tradition. Dies ist jedoch sofort um den Hinweis zu ergänzen, daß dieser Rückbezug in einer spezifischen Weise aktualisiert wird und daß deshalb auch neue Akzente gesetzt werden können. Hinsichtlich der Intention, die die Petrarca-Kommentatoren verfolgen, ist es zunächst einmal aufschlußreich, daß sie an genau jene Spielarten der *accessus*-Tradition anschließen, die in deutlicher Distanz zu den scholastischen Manifestationsformen dieses Diskurschemas stehen. Anders gewendet: Sie suchen die Anbindung an ein Kommentarwesen, das die Prägung durch die Tradition der spätantiken Dichterkommentare des Donatus und des Servius kenntlich hielt und dem deshalb ein gleichsam protohumanistisches Potential innewohnt. Ein wesentliches Merkmal dieser protohumanistischen Kommentare war die Aufwertung der *vita auctoris*. Denn wie Alastair Minnis in Anschluß an Quain

¹⁸ Grundsätzlich zu den Regionalkarten im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit: Harvey 1987. Am stärksten entwickelt war die Regionalkartographie im norditalienischen Raum (bis hin zur Toskana), in dem sich auch die fraglichen Petrarca-Editionen situieren. Zur konstitutiven Bedeutung des Symbolismus in den *mappae mundi* vgl. besonders Tattersall 1981. Daß sekundäre Zeichenhaftigkeit auch in der Regional- und Lokalkartographie potentiell von Bedeutung sein kann, unterstreicht Schulz 1978. Die von Schulz herausgestellte Strategie moralischer Allegorisierung ist freilich kein Konstituens, sondern eher Beiwerk in jenen Chorographien, die auf repräsentative Öffentlichkeit angelegt waren. In vielen Regionalkarten mit dominant pragmatischer Funktion fehlt sie ganz.

gezeigt hat, bevorzugte der erudite Diskurs des Mittelalters dagegen vor allem dort, wo die scholastische Orientierung im Vordergrund stand, Formen des *accessus*, in denen die Autorbiographie gerade ausgeblendet wurde oder doch zumindest radikal beschnitten war.¹⁹ Die protohumanistische Valorisierung der Autorenvita, die über die *accessus*-Form im eigentlichen Sinn hinausdrängte und zum Aufblühen eigenständiger Dichter-Viten führte, ist ein zentraler Referenzpunkt für die Aufwertung und lustvolle Ausgestaltung des Biographischen im Proömalteil der kommentierten Renaissance-Editionen des *Petrarca volgare*.²⁰ Demgegenüber haben die *razos* und *vidas* der Trobadors, die bei der Migration der provenzalischen Minnesänger im 13. Jahrhundert nach Italien ebenda entstanden sind, keine direkte Wirkung entfaltet.²¹ Mehr noch: In der Gestalt, die sie bei ihrer Umformung zu den *ragioni* der Dantesken *Vita nova* erfahren haben, bilden sie geradezu den Gegenpol zur rinascimentalen Dichterbiographie.²²

Die Fokussierung des Biographischen ist essentiell für die Autorisierung des *Petrarca volgare*. Denn in den Lebensbeschreibungen der eruditen Petrarca-Philologie wird Petrarca als derjenige vorgestellt, als der er sich selbst gesehen wissen wollte: als Gründergestalt einer neuen Zeit, als derjenige, dem die *rinascita* der *studi d'humanità* zu danken ist, und der, so Gesualdo, „da profonde e lunghe tenebre à guisa d'un luminoso Sole richiamò in aperta è viva luce le buone lettere“.²³ Dabei ist es ein spezifisches biographisches Begebnis, das in besonders prägnanter Weise geeignet ist, Petrarca als Inaugurator der Renaissance zu perspektivieren, und das die meisten Kommentare deshalb auch besonders breit referieren: die Dichterkrönung auf dem Kapitol in Rom. Da Vellutello Petrarca-Vita zwar die äußeren Umstände dieses Ereignisses recht präzise benennt,²⁴ sich aber bei der kulturgeschichtlichen Deutung weit stärker zurückhält als etwa der Gesualdo-Kommentar

¹⁹ Minnis ²1988, besonders 13–29; Quain 1945. Zum spätantiken Dichterkommentar vgl. insbesondere Marshall 1997.

²⁰ Ein anschauliches Bild von der kulturellen Relevanz der Dichtervita im frühneuzeitlichen Italien vermittelt Solertis Edition der Dante-, Petrarca- und Boccaccio-Viten (Solerti 1904). Zu den Petrarca-Viten und der frühneuzeitlichen Historiographie vgl. besondere Handschin 1964.

²¹ Die Entstehung der *vidas* und *razos* fällt in die Zeit nach 1220; als Verfasser ist hauptsächlich der Trobador Uc de Saint Circ greifbar, der 1220 in die Marca Trevignana an den Hof von Ezzelino und Alberico da Romano übersiedelte. Vgl. dazu Favati 1961, 68–109.

²² Dante konzipiert die als 'autobiographisch' markierte Schicht der Erzählprosa als Träger eines *sensus spiritualis* (vor allem moralischer und typologischer Art), um auf diese Weise auch die stilnovistische Minnelyrik seines Prosimetrum allegorisch kontextualisieren zu können: Liebe wird auf diese Weise zu *caritas*, und Beatrice zur – wie Gorni 1996, XLI, formuliert – „figura di Cristo in terra“.

²³ Gesualdo 1533, fol. b₄^r.

²⁴ „La vita, et costumi“ (Dolce 1560, 11 f.). Vellutello führt die Doppelofferte durch den Senat von Rom und die Universität Paris an, weist auf die Rolle der Colonna hin, beschreibt die Examinierung durch König Robert, betont die ausschlaggebende Rolle der *Africa* und betont die Rolle der Dichterkrönung für Petrarca's *fama* bei den Zeitgenossen.

von 1533, fügt die Dolce-Edition des *Petrarca volgare* der Dichtervita ergänzend den italienischen Text des Krönungsprivilegs bei.²⁵ Dort nämlich werden alle wesentlichen Implikate der Zeremonie vom 8. April 1341 expliziert: Das „Privilegio della incoronazione“ rückt Petrarca für die Renaissance-Leser in ein Licht, das ihn als Gründerfigur einer neuen postmittelalterlichen Zeit erscheinen läßt und damit auch als Ahnherrn ihrer eigenen Epoche. Doch nicht nur dies: Das „Privilegio“ macht auch sinnfällig, daß die Autorität Petrarcas als Vater des Renaissance-Humanismus gleichsam institutionell sanktioniert ist und dadurch ein Höchstmaß an Verbindlichkeit reklamieren darf.

Die Dichterkrönung galt dem Lateinhumanisten. Doch gerade indem die *fama* des Lateinhumanisten zum Kern einer Dichtervita gemacht wird, der zugleich das Werk in der Volkssprache zu danken ist, kann auch dieses mit einer humanistischen Aura umgeben und damit aufgewertet werden²⁶ – bis hin zu dem Punkt, an dem dann dem *Petrarca volgare* sogar die gelungene Überbietung der *veteres* zuerkannt werden wird.²⁷ Die Dichtervita wird also genutzt, um Petrarca als neue Autorität für eine Dichtung im *volgare* aufzubauen, die nicht nur eine dezidiert postmittelalterliche sein wollte, sondern die zugleich als Alternative zum Kulturmodell des laurenzianischen Florenz gedacht war: Dort nämlich war Dante unbestritten als kulturelle Leitfigur sanktioniert.²⁸ Diese neue Dichtungskonzeption wird in ihren Konturen dann besonders gut erkennbar, wenn man die Dimension des Biographischen weiter verfolgt.

²⁵ „Privilegio della incoronazione del Petrarca“ (Dolce 1560, 30–35).

²⁶ Vellutello besaß keine professionelle humanistische Kultur, gleichwohl bewegt er sich im Horizont des von Toffanin 1941, 83, so bezeichneten „umanesimo volgare“. Der Boccaccio-Herausgeber Niccolò Delfino führte ihn in Venedig ein und brachte ihn dort auch mit Bembo zusammen. Die offenkundigen Spannungen zum Bembo-Kreis sind Resultat seines Petrarca-Unternehmens. Wenn Vellutello seinen Petrarca-Text gegen Bembos *Aldine* (zuerst 1501, 2. Auflage 1514) positioniert und dabei vor allem den *ordinamento* neu gestaltet, so ist dies, wie Belloni 1992, 66–68, treffend bemerkt, Ausdruck eines Bemühens um einen ‚richtigen‘ Text. Zur Relevanzfigur konnte derartiges erst durch die Diffusion humanistischer Praktiken und Normen werden. Wesentliches Instrument für die Rekonstruktion eines Textes, dessen autobiographischer Gestus sich über narrative Strukturen wie die Markierung der Chronologie artikuliert, war für Vellutello das Leben des Dichters. Die Biographie ist mithin der Schlüssel zum richtigen Text: Sie autorisiert also nicht nur Petrarca, sondern auch den philologisch erstellten Text des kanonisierten Autors.

²⁷ Am deutlichsten bei dem Bemboisten Bernardino Daniello, vgl. Daniello 1541, fol. *₃^r: Die Leser seiner Ausgabe würden erkennen, daß Petrarca etwa gegenüber Catull, Tibull und Propertius „di gran lunga superiore“ gewesen sei, wenn es darum gegangen sei „in bene esprimere gli amorosi suoi concetti“, und daß gleiches für seine Nachahmungen von Vergil, Horaz, Ovid und Cicero gelte.

²⁸ Vgl. dazu Parker 1993. Exponent einer Autorisierung Dantes aus dem Geiste des Florentiner Neuplatonismus war Cristoforo Landino. Landinos Dante-Kommentar (Erstdruck 1481) war nicht nur mit einer Dante-Vita versehen, der große Fortüne beschieden sein sollte, sondern er unterzog die *Divina Commedia* auch einer gegenüber den mittelalterlichen Dante-Allegoresen gezielten Neu-Allegorisierung.

Teil der Petrarca-Viten, die in den kommentierten Editionen der *Rime* enthalten sind, ist das Leben Lauras. Die Lebensbeschreibung der Dame erfüllt eine elementare Funktion: Sie soll die Faktizität Lauras beglaubigen. Die Fokussierung der Nicht-Fiktivität der *donna* ist für Vellutello deshalb von entscheidender Bedeutung, weil nur so ein neues Dichtungskonzept Kontur bekommen konnte, welches seine Relevanz aus der Zentralstellung der *experientia* zog. Die zunehmende Betonung der auf das Selbst bezogenen Erfahrung situiert sich im Horizont humanistisch-rinascimentalen Denkens. In poetologischer Hinsicht jedoch impliziert sie zugleich eine – wo nicht intentionale, so doch faktische – Relativierung allegorischer Dichtungsauffassungen. Im spätmittelalterlichen Kontext etwa tendierte, wie das Beispiel der *Vita nova* belegen kann, die Minnedame zu allegorischer Zeichenhaftigkeit.²⁹ Zwar schloß bei Dante und in der mittelalterlichen Minnellyrik die Allegorizität eine Faktizität des Literalen nicht notwendig aus, doch in den meisten Fällen war dieser Aspekt ohne Belang. Entweder blieb – etwa aus Gründen des äußeren Dekorums – die Faktizität der Minnedame unmarkiert;³⁰ oder ihre Fiktivität wurde sogar unumwunden vorausgesetzt, wenn – wie dies häufig der Fall war – Dichtung definitivisch als *fictio* bestimmt war.³¹ Wie selbstverständlich man noch an der Wende zur Frühen Neuzeit der Minnedame und damit auch der Herrin des *Canzoniere* eine dominant allegorische Zeichenhaftigkeit zuschrieb, die potentiell auf Fiktivität hin offen war, oder doch zumindest die Frage der Faktizität für gänzlich unerheblich erachtete, bestätigt kein geringerer als Boccaccio. Er hält nämlich in seiner Petrarca-Vita fest, daß Laura vor allem allegorisch zu verstehen sei, und zwar – ausgehend von ihrem Namen – als Allegorie für die Dichterkrone, und daß demgegenüber ihr Realitätsstatus irrelevant sei. Denn, so Boccaccio, „quamvis in suis quampluribus vulgaribus poematibus in quibus per lucide decantavit, se Laurettam quandam ardentissime demonstravit amasse, non obstat; nam, prout ipsemet et bene puto, Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus accipiendam existimo“.³² Und noch lange nach Boccaccio behält die allegorische Deutung des *Canzoniere*

²⁹ Vgl. dazu auch oben, Anm. 22. Zu Allegorie und Minnedichtung bei den Provenzalen vgl. zuletzt Bernsen 2001, 93–115.

³⁰ Dies ist der dominante Strang, dessen griffigste Manifestation die Poetik des *senhal* ist, in der eine für die Herrin präsupponierte Wirklichkeitsreferenz auf der Ebene der literarischen Kommunikation ohne manifeste Repräsentation bleiben muß und deshalb verdeckt wird, mit dem Resultat der Profilierung sekundärer Zeichenhaftigkeit.

³¹ So schon in der Dichtungsdefinition, die Dante in *De vulgari eloquentia* II, iv, 2 gibt. Vgl. Dante 1991, 64: „si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita“. Diese Dichtungskonzeption verweist zurück auf die Verknüpfung von Poetik, Allegorie und Fiktion, die Dante in *Convivio* III, besonders i und xi, mit Blick auf die *donna gentile* herstellt. Vgl. Dante 1980, 141–144 und 184–189. In Hinblick auf das in seiner Allegorizität anders konzipierte Frühwerk der *Vita Nova* greift dieses Konzept allerdings nur bedingt.

³² Boccaccio 1992, 908.

ihre Prägekraft. So bekräftigt beispielsweise der wichtigste unter den Quattrocento-Kommentaren zum *Canzoniere* die Allegorese als ebendas Instrument, welches dem Werk Autorität und Bedeutsamkeit sichert: Der 1475/76 publizierte Filelfo-Kommentar ordnet in seinem exponierten Einführungsteil den *sensus litteralis* der Liebesgeschichte ebenso explizit wie dezidiert *allegorice* auf einen verdeckten Zweitsinn zu, der ein *sensus moralis* ist: „A quei rozi ingegni che non convenir si dicono ali docti homini d'amore lascivo favellare a sufficientia sia risposto: dicendo tanto essere piu laudabile l'opra quanto sotto leggiera scorza grave medolla si nasconde“.³³ Die Art und Weise, wie sich Filelfo an exponierter Stelle seines Kommentars des *integumentum*-Konzeptes bedient, macht deutlich, daß die Laura-Liebe nicht als eine *experientia* verortet wird, die bereits in ihrer vordergründigen narrativen Gestalt aussagekräftig wäre. Nur indem Filelfo das Interesse vom Primärsinn der Liebesgeschichte ab- und auf die allegorische Bedeutungsdimension hinlenkt, kann er sein moralisches *utilitas*-Postulat effizient einlösen.

Die allegorische Petrarca-Interpretation, so wie sie in der Einleitung des Filelfo-Kommentars greifbar wird, ist nicht einfach ein Nachhall mittelalterlicher Allegorese-Praxis. Sie partizipiert vor allem an der neuen Konjunktur, die das allegorische Dichtungskonzept im 15. Jahrhundert gerade auch im Rahmen der volkssprachlichen Literatur erfuhr. Ihren Höhepunkt erlangte diese neu gewendete allegorische Poetik mit der Zentralstellung, die dem allegorischen Dante, und zwar besonders dem Dante der *Commedia*, in jenen Jahren durch die auf italienweite Ausstrahlung bedachte Kulturpolitik des mediceischen Florenz zugeschrieben wurde. Dante wurde zur führenden Autorität für die Dichtung im *volgare*, und er wurde es dadurch, daß sein von Haus aus allegorisch konzipiertes *poema sacro* mit einer zeitgemäßen platonischen Semantik gefüllt wurde. Mit der rinascimentalen Re-Allegorisierung Dantes, deren bedeutsamstes Dokument der häufig nachgedruckte und bis in die ersten Jahrzehnte des Cinquecento hinein verbindliche Landino-Kommentar ist, wurde insgesamt das alte Prinzip der allegorischen Dichtungsauffassung mit neuem Prestige versehen.³⁴

Mit den großen Petrarca-Kommentaren des Cinquecento beginnen sich die Dinge zu ändern. Wenn Vellutello 1525 die Dichterbiographie und damit auch die Faktizität der Minnedame und der Liebe in den Mittelpunkt rückt, so ist dies auch Ausdruck einer Neuorientierung, die in ihrem Kern auf De-Allegorisierung hinausläuft. Diese De-Allegorisierung ist dabei nicht so sehr programmatischer Natur; vielmehr stellt sie sich eher als Resultat

³³ Filelfo 1522, fol. A₂^v.

³⁴ Vgl. dazu oben, Anm. 28.

einer Fokusverschiebung ein.³⁵ Denn in dem Maße, indem die Faktizität des Biographischen in den Vordergrund tritt, beginnt die Relevanz von verdeckten und eigenständigen Zweitbedeutungen, die auf professionelle Allegorese angewiesen sind, zu schwinden. Zunächst einmal verengt sich der ursprünglich vielschichtige geistige Sinn auf die Dimension des *sensus moralis*.³⁶ Dieser – und das ist weit wichtiger – beginnt zudem, mit der biographischen Faktizität der Primärebene zusammenzufallen. Denn der moralische Sinn konstituiert sich in der Regel nicht mehr über eine sekundäre Auslegung des mit dem Literalen quergeschlossenen Biographischen, sondern er ist dort, wo er in den Blick genommen wird, immer schon dessen manifester Teil.³⁷ Er muß also nicht mehr durch Allegorese entborgen werden, weil er offen zutage liegt.³⁸ Wenn demnach die Biographie im Prinzip eine moralische Signifikanz behalten kann, so ist diese gleichwohl nicht mehr eine solche von traditionell allegorischem Zuschnitt. Denn Ethos kann im Regelfall nur noch dann Kontur erhalten, wenn das Leben des Dichters erzählt wird. Doch dies ist nicht das eigentlich Entscheidende. Wichtiger ist vielmehr, daß die Narrativisierung der Biographie auf Kosten der moralphilosophischen Signifikanz selbst geht. Mit anderen Worten: Die Verlagerung des Ethos in die Immanenz der Biographie zieht auch die Erosion des Ethos nach sich. Dies wird sehr schön deutlich, wenn man Vellutellos Biographie mit dem autobiographischen Entwurf vergleicht, den Petrarca mit seiner *Epistola Posteritati* vorgelegt hat und auf den sich Vellutello ausdrücklich bezieht.³⁹ Petrarcas Autobiographie ist ganz auf eine moralphilosophische Exemplarik humanistischen Zuschnitts hin ausgerichtet.⁴⁰ Äußeres Zeichen ist, daß Pe-

³⁵ Dies läßt sich an Vellutellos Terminologie ablesen. Vereinzelt – allerdings nicht in der bei Dolce abgedruckten Vita – gebraucht auch er den Begriff *sententie nascoste*; gleichzeitig ist dieser Wortgebrauch bei ihm nicht mehr an ein durchgängiges allegorisches Werkverständnis und auch nicht an eine programmatische allegorische Interpretationspraxis rückgekoppelt (vgl. etwa den Widmungsbrief an Martino di Martino Bernardini da Lucca, Vellutello 1525, fol. AA₆^r). Allegorische Deutungen bleiben im wesentlichen punktuell, können dann aber durchaus sinnmodellierend eingesetzt sein. Vgl. dazu im einzelnen den Beitrag von Catharina Busjan.

³⁶ Zur Problematik (mittelalterlicher) Allegorese unter besonderer Berücksichtigung der Rolle des *sensus moralis* vgl. die für die Allegorie-Forschung noch immer maßgebliche Studie von Meier-Staubach 1976, 30–34.

³⁷ Zur Unterscheidung von offener und verborgener (d.i. allegorischer) *moralitas* vgl. Meier-Staubach 1976, 30–32. Die Möglichkeit eines offenen *sensus moralis* veranschlagen bezeichnenderweise besonders die Dichterkommentare, wie z.B. der *Aeneis*-Kommentar des Bernardus Silvestris.

³⁸ Zu den Ausnahmen vgl. den Beitrag von Catharina Busjan.

³⁹ Mehrmals in „La vita, et costumi“ (Dolce 1560, 7 ff., siehe z.B. 15 und 16). Vellutello selbst hatte am Beginn seiner Petrarca-Vita, der in der von Dolce übernommenen Version ja weggefallen ist (vgl. dazu oben, Anm. 6), die *Epistola Posteritati* als wichtiges, aber unzureichendes Dokument der Petrarca-Biographie thematisiert: „La vita & i costumi di Messer Francesco Petrar. furono da lui medesimo, fino a certo tempo, in una sua epistola ad posteritatem intitolata, sommariamente scritti“ (Vellutello 1550, fol. *₃^r).

⁴⁰ Vgl. dazu auch Keßler 1983.

trarca die Präsentation des Ethos der Erzählung der Ereignisse vorordnet, und zwar bereits auf der Ebene der Textsyntagmatik.⁴¹ Bei Vellutello haben sich dagegen die Relationen verkehrt. Seine Petrarca-Vita beginnt mit der tendenziell kleinteiligen Narration der biographischen Ereignisse, und darauf bleibt sie konzentriert. Ethische Bewertungen erfolgen punktuell und beiläufig,⁴² lediglich ganz am Schluß treten sie in einer konzis resümierenden Auflistung der *costumi* des Dichters stärker in den Vordergrund.⁴³ Doch dies ist nicht alles. In *Posteritati* hatte Petrarca seine Autobiographie ganz dem Konzept einer mit der Laura-Liebe verknüpften augustiniischen *mutatio vitae* unterstellt: Lauras Tod wird dort als eine „mors [...] utilis“ perspektiviert, die überhaupt erst den Weg vom Eros zum Ethos freigemacht habe.⁴⁴ Vellutello blendet diesen Zentralaspekt völlig aus und bringt damit die Petrarca-Vita um ihren moralphilosophischen Kern, den Petrarca seinem Leben in seiner eigenen Autobiographie hatte geben wollen. Schlüssig wird die Biographie in ihrer von Petrarca vorgegebenen Makrostruktur demnach weniger durch einen moralphilosophischen Sinn, als vielmehr durch die Konsistenz einer Narrativierung, die die Begebnisse der Laura-Liebe mit den Ereignissen des historisch referenzierten Dichterlebens bruchlos zu verbinden vermag.⁴⁵

Die Aufwertung biographischer Faktizität bei gleichzeitiger Reduktion des moralphilosophischen Gehaltes manifestiert sich bei Vellutello als eine Expansion des Biographischen, die systematisch die Grenze zwischen Literatur und Leben überspielt. Denn indem die Biographie zur Doppelvita von Petrarca und Laura ausgeschrieben wird, können auch der Dichter und der Gehalt seiner Dichtung auf die gleiche ontologische Ebene gerückt werden. Das biographische Diptychon der Doppelvita diskursiviert die Angleichung von Leben und Dichtung dergestalt, daß die Wahrheit historischer Tatsächlichkeit für die Begründung und Geltungssicherung der Wahrheit der Dich-

⁴¹ Vgl. Petrarca 1955, 1–19.

⁴² So z.B. wenn der Rückzug vom Avignoneser Papstthron mit Petrarcas eigener *virtus* in Zusammenhang gebracht wird, vgl. „La vita, et costumi“ (Dolce 1560, 11).

⁴³ „La vita, et costumi“ (Dolce 1560, 16 f.).

⁴⁴ Petrarca 1955, 4: „Amore acerrimo [...] in adolescentia laboravi, et diutius laborassem, nisi iam repescentem ignem mors acerba sed utilis extinxisset“. Zur augustiniisch perspektivierten *mutatio vitae* bei Petrarca vgl. Santagata 1992, besonders 39–86.

⁴⁵ In Vellutellos Gedichtkommentaren sind der moralphilosophische Konflikt von Eros und Ethos und das Problem der *mutatio vitae* wenn auch nicht ausgeblendet, so aber doch eher schwach betont, und zwar vor allem, wenn man eine wirkungsästhetische Perspektive anlegt. Vgl. diesbezüglich neben dem Kommentar zu *RVF* 1 die Erläuterungen zu *RVF* 62, *RVF* 80 und *RVF* 54 (nach Vellutellos *ordinamento del Canzoniere* sind dies die Nummern 1 und 108–110: Vellutello 1550, fol. 1^r und 46^v–48^r). Zur Möglichkeit einer stärkeren Betonung der moralphilosophischen Komponente vgl. demgegenüber den Beitrag von Catharina Busjan.

tung in Dienst genommen erscheint. Der poetische *Canzoniere* wird nämlich genauso gelesen wie die Petrarkischen Briefe, die im Einklang mit dem *rinascimentalen* Diskursverständnis als glaubhafte Zeugnisse vergangener Wirklichkeit eingestuft waren. Die neue Wertigkeit biographischer Faktizität und Wahrheit schlägt sich dabei nicht zuletzt darin nieder, daß sie nicht mehr nur als das problemlos Zuhandene erscheint, sondern daß sie sich zunehmend als ein erst mühsam zu Erschließendes zeigt. Um die Faktizität der Doppelvita als solche greifen zu können, kann sich Vellutello deshalb nicht auf die Lektüre der einschlägigen Petrarca-Texte – *Canzoniere* und Briefe – beschränken, sondern er muß darüber hinaus ein komplexes Untersuchungsfeld historiographischer Rekonstruktion eröffnen, dessen Zentrum zwei Provence-Reisen sind.⁴⁶

Die konstitutiven Komponenten von Vellutellos historiographischer Recherche sind dabei folgende Faktoren:⁴⁷ Einbezug allgemein zugänglicher historiographischer Erörterungen (z.B. über das Exil der Päpste in Avignon); spezifische lokalgeschichtliche Erkundungen, etwa über den Aussiedlungsdruck, der auf den angestammten Avignoneser Familien gelastet habe, die – wie Vellutello es für die Familie Lauras annimmt – ihre Stadthäuser an Mitglieder der Kurie vermieten mußten und deshalb in ihre umliegenden *terre* abgewandert seien, was auch den Vorteil gehabt habe, daß Frauen und Töchter vom Umgang mit den *cortigiani* ferngehalten werden konnten; archivarische Auswertung von Dokumenten, z.B. von Geburtsregistern der Pfarreien; Befragungen potentieller Nachfahren der Minnedame (wie etwa der Mitglieder der Familie de Sade oder des gegenwärtigen *seigneur* von Cabrières), um die zeitgenössisch umstrittene Genealogie Lauras abklären zu können; und schließlich auch noch Ortsbesichtigungen. Die lokalgeographischen Gegebenheiten – Lage der Örtlichkeiten, Entfernungen, Landschaftsphysiognomien – werden genau beschrieben und durch die kartographische Repräsentation verdeutlicht. Daß die kartographische Darstellung an die Stelle rhetorischer Plausibilisierung tritt, wird dabei immer wieder thematisch gemacht, wie Wendungen des Typs „come nel dissegno della Tavola si puo vedere“⁴⁸ belegen können. Doch mehr noch: Die Abklärung der geographischen Verhältnisse wird aufgewertet zur Voraussetzung eines adäquaten Verständnisses des ganzen Werkes, „di tutta l’opera“, wie es ausdrücklich heißt. Und eben deshalb wird die Regionalkarte der Sorgue zu einem zentralen hermeneutischen Instrument:

⁴⁶ Zu den Provence-Reisen: „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 18 f.).

⁴⁷ Zur nachfolgenden Auflistung vgl. besonders „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 19–25).

⁴⁸ „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 21).

Ma perche meglio s'intenda, è prima di bisogno scrivere il sito, la forma, e la misura di questa Valle, che Valclusa si domanda, ove 'l Poeta (come nella vita di lui habbiamo veduto) fece per lungo tempo dimora, e dimostrare, dove a quella la Terra di Cabrieres, della quale habbiamo detto ella [d.i. Laura] essere stata, sia posta, e come situata, avenga, che la tavola posta disopra per piu chiarezza per se medesima lo dimostri, laqual cosa sarà gran lume ancora a chi di tutta l'opera ogni sentimento desidera havere.⁴⁹

Das Ergebnis von Vellutellos Rekonstruktion ist eine neue Version des Verhältnisses von Petrarca zu seiner Dame, die ausdrücklich von den bis dahin geläufigen Deutungen abgegrenzt wird.⁵⁰ Laura soll nun nicht mehr Tochter des illustren Avignoneser Adligen Jean de Sade sein, der in Graveson seine Ländereien besaß, sondern sie stammt Vellutello zufolge von Henri Chiabau, dem (aus Avignon ausgesiedelten) Herrn von Cabrières ab: Dort, also in jenem „picciol borgo“, von dem *RVF* 4,12 handelt, und der eine halbe *lega* von Vacluse entfernt liegt, wurde sie am 4. Juni 1314 getauft.⁵¹ Als Beleg dafür wird ein nach Vellutellos Überzeugung einschlägig auswertbarer Eintrag im örtlichen Pfarregister ins Feld geführt. Daraus ergibt sich dann, daß Laura bei ihrer Begegnung mit Petrarca knapp 13 Jahre alt gewesen sei und natürlich unverheiratet; das *innamoramento* habe nicht, wie immer wieder behauptet, in der Kirche der Heiligen Clara in Avignon stattgefunden, sondern im Freien, in der lieblichen Frühlingslandschaft der Sorgue-Insel in der Umgebung von Lilla, dem heutigen L'Isle-sur-la-Sorgue. Die Bedingungen der folgenschweren Begegnung werden in der Folge minutiös nachgezeichnet: Am Morgen des Karfreitags waren sowohl Petrarca wie Laura auf dem Weg zur Messe in L'Isle-sur-la-Sorgue, dem zu diesem Behufe für beide nächstliegenden Ort. Warum Laura die Messe nicht in Cabrières besuchen konnte, sondern sich nach dem von Vellutello so benannten Lilla begeben mußte, wird von den lokalen *usanze* her erklärt, über die sich der Biograph kundig gemacht hat: Demnach gab es in Cabrières keine Karfreitags-, sondern nur eine Ostermesse.⁵² Als erstes Fazit läßt sich festhalten, daß, gerade weil sie nur in Form überaus mühsam zu bewerkstelligender historiographischer Rekonstruktion faßbar ist, die Faktizität der biographischen Ergebnisse eine bis dahin ungekannte Prominenz gewinnt und, was die semantische

⁴⁹ „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, *20*).

⁵⁰ Darauf weist Vellutello bereits am Beginn von „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 18–20) hin, wobei er das „parlare per opinione“ – dessen sich vor allem Filelfo und Antonio Da Tempo schuldig gemacht hätten – gegen die sichere „prova“ absetzt.

⁵¹ „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 25 f.).

⁵² „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 27 f.).

Substanz angeht, als das eigentlich Wesentliche des Werkes erscheinen kann. Die präsupponierte Faktizität bindet das Interesse des Petrarca-Philologen derart, daß sie weithin selbstreferentiell wird und ihre überkommene Funktion, Träger einer moralischen Bedeutung oder gar eines traditionell allegorischen Zweitsinns zu sein, weithin aus dem Blick gerät.

Repräsentativer Ausdruck dieser Tendenz ist die topographische Karte. Die Regionalkarte der Vaucluse suggeriert, daß das im Werk Dargestellte den gleichen Realitätsstatus hat wie der Raum, der es situiert und den die Karte zur Anschauung bringt. Der kartographisch abgebildete Wirklichkeitsausschnitt soll in erster Linie in der Begrenzung auf seine bloße Faktizität zur Wirkung gebracht werden. Diese Funktion bestätigt sich, wenn man die in unserer Petrarca-Ausgabe enthaltene Karte mit den Topographien vergleicht, die den *grosso modo* zeitgleichen Dante-Ausgaben beigegeben sind. Blickt man etwa in Bernardino Daniellos Dante-Ausgabe aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, dann sind die Differenzen mit Händen zu greifen: Anders als die Regionalkarte der Sorgue, die einer pragmatischen kartographischen Tradition angehört, fällt die Kartographie der Hölle in den Bereich der symbolträchtigen Kosmographie. Und so ist es nur folgerichtig, daß Daniello – der ja auch ein Petrarca-Herausgeber war und in dieser Eigenschaft ebenfalls ganz aktiv an der De-Allegorisierung des Laura-Dichters mitgewirkt hatte⁵³ – in seiner Kommentierung der Kartographie der Dantesken Hölle sofort deren allegorische Bedeutung herausstreicht: Zwar interessieren auch ihn – genau wie den Kartographen der Vaucluse – Maß und Lage, „misura“ und „sito“, der Unterwelt, aber dennoch ist alles von vornherein auf eine allegorische Bedeutung zugerichtet: „[Nostro prestantissimo filosofo e poeta] finge prima di discendere all'Inferno, ch'è allegoricamente raffigurato per la cognitione della bruttezza del vitio“.⁵⁴ Erst vor dem Hintergrund der zeitgleichen Dante-Edition Daniellos gewinnt die Regionalkarte, die Dolces Petrarca-Ausgabe zierte, ihren vollen historischen Aussagewert: Die neue, 'moderne' Dichtung tendiert zur De-Allegorisierung, und der *Canzoniere* Petrarcas ist ihr exemplarischer Repräsentant. Dem allegorischen Dante dagegen beginnt, ungeachtet aller Wertschätzung, die ihm nach außen hin bekundet werden mag, mehr und mehr das Odium des poetisch Inaktuellen anzuhafte. Und so erstaunt es nicht, daß die Dante-Kommentare, die sich kaum der Allegorisierung zu entschlagen vermögen, genau in jenen

⁵³ Daniello gehörte dem humanistischen Kreis um Pietro Bembo und Trifon Gabriele an, dessen Ziel es war, Petrarca als Autorität der Form durchzusetzen.

⁵⁴ Daniello 1989, 5. Die Jenseitsreise wird dabei ausdrücklich als *fictio* ausgewiesen. Daniellos Kommentar ist postum 1568 erschienen und ist der letzte vollständige *Commedia*-Kommentar der Renaissance.

Jahren an Boden verlieren,⁵⁵ während kommentierte Petrarca-Editionen den italienischen Buchmarkt regelrecht überschwemmen.⁵⁶

Doch zurück zu Vellutellos biographischer Arbeit. Wir konnten sehen, daß die Rekonstruktion der biographischen Substanz, die den inhaltlichen Kern des *Canzoniere* bildet, des Rückgriffs auf den historischen und topographischen Kontext bedarf. Dieser Rückgriff freilich verspricht nur deshalb Resultate, weil Vellutello – und mit ihm Dolce – von einem Apriori ausgehen: dem Apriori, daß die Gedichte des *Canzoniere* eine realbiographisch verankerte Liebesgeschichte zur Darstellung bringen, die zur Selbstreferentialität tendiert und allein noch durch die personale Autorität eines Dichters abgesichert ist, der zugleich ein epochemachender Humanist war. Dies wiederum bedeutet, daß die Hauptbelege für die wirklichkeitsreferentielle Lesart des *Canzoniere* aus dem Petrarkischen Gedichtbuch selbst stammen. Die zugleich historische wie topographische Recherche fungiert als Filter, der die Realitätsindizes des Textes isolieren hilft und der das Werk für das rechte Verständnis öffnet.

Wenn die *laudatio ex loco*, die *RVF4* ist, Lauras Herkunft als „picciol borgo“ bestimmt (4,12), dann schließt eine solche Formulierung natürlich Avignon als Geburtsort und Heimat der Dame aus, „essendo Avignone sempre stata Città magnifica“.⁵⁷ Und von all den anderen *terre* im Umland, die das Kriterium der „humiltate“ (4,11) erfüllen, kommt nun kein anderer Ort so gut in Frage wie Cabrières. Denn dessen topographische Beschaffenheit

⁵⁵ Vgl. dazu Parker 1993.

⁵⁶ Allein zwischen 1540 und 1570 sind über 100 Ausgaben des *Petrarca volgare* erschienen. Vgl. dazu Ley 2002, 163–267. Zwar wurde der *Canzoniere* fast durchgängig in Verbindung mit den *Trionfi* publiziert, die Petrarca ja ganz offenkundig als allegorische *visio* und damit als Konkurrenzunternehmen zu Dantes *Commedia* konzipiert hatte. Weil im Quattrocento Dante als führender Dichter im *volgare* anerkannt war, trafen auch die an Dante rückgebundenen *Trionfi* in dieser Zeit auf besonderes Interesse. Im Cinquecento jedoch traten die *terze rime* des Petrarkischen Epos hinter den lyrischen Gedichten der *Rerum vulgarium fragmenta* zurück und spielten für die poetologische Normbildung im eruditen Diskurs eindeutig eine nachgeordnete Rolle, ebenso wie Petrarca im Bewußtsein seiner breiteren zeitgenössischen Leserschaft vor allem als Minnelyriker der Erfolgsautor schlechthin war. Diese Präferenz für den *Petrarca lirico* ist gerade auch bei Vellutello deutlich greifbar: Für ihn ist die kanonische Laura-Dichtung vor allem lyrische Dichtung, denn nur diese läßt sich als Repräsentation der biographischen *experientia* interpretieren. Während nämlich die Genese der Lyrik in die Narration des Lebens systematisch integriert ist, ist dies im Hinblick auf die *Trionfi* nicht der Fall: Das Epos in *terza rima* wird im Verlauf der Ausführungen zur Rekonstruktion der Dichter-Biographie nur ganz beiläufig gestreift und darüber hinaus erst wieder am Ende von „Vita e costumi del poeta“ dürr erwähnt: „Scrisse [il Petrarca] oltre a la presente opera ne la medesima lingua i moralissimi trionphi“ (Vellutello 1550, fol. *₅^r – ebenso in „La vita, et costumi“, Dolce 1560, 17). Die historische Rezeption der Allegorie in den *Trionfi* harrt noch einer genaueren Untersuchung. Dabei wäre zu berücksichtigen, daß einerseits in den formal orientierten Kommentaren (Daniello, Dolce etc.) die Frage nach der allegorischen Substanz prinzipiell von nachgeordneter Bedeutung war und daß andererseits um die Jahrhundertmitte die Allegorie auch seitens der sich gerade formierenden mimetischen Poetik unter Legitimierungsdruck geriet.

⁵⁷ „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 20).

paßt am besten zu den Charakterisierungen, die die Gedichte des *Canzoniere* in ihren Landschaftsbeschreibungen geben. Wie man sieht, verfährt Vellutello ganz anders als die positivistischen 'Laurologen' des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich wie Flamini oder Quarta gerade darum bemühten, bei ihren biographistischen Rekonstruktionen vom Wortsinn der Texte so weit als möglich zu abstrahieren.⁵⁸ Vellutello dagegen fokussiert den *sensus litteralis*, und seine Deutung ist ganz einer Kultur des Literalen verpflichtet, für die die humanistische Philologie überhaupt erst die Voraussetzungen geschaffen hat. Die Konsequenz, mit der Vellutello den *Canzoniere* wörtlich zu lesen bestrebt ist, ist beeindruckend⁵⁹ und zugleich ein wichtiges Indiz, daß der aus heutiger Sicht ebenso unbedarft wie befremdend anmutende Zugriff programmatischer Natur ist und daß diese Programmatik einen grundlegenden Wandel des Dichtungsverständnisses voraussetzt. Die Rekonstruktion der Laura-Topographie aus dem literal interpretierten Text des *Canzoniere* stellt sich in ihren wesentlichen Zügen dabei wie folgt dar: Lauras Heimat liegt nach *RVF* 8,1 „A pie' de' colli“; bei ihr handelt es sich jedoch, wie „Stiamo, Amor“ (*RVF* 192) mit der Formulierung von der „ombrosa chiostra“ der „bei colli“ (192,8) belegt, um einen Ort, der von Hügeln eingeschlossen ist.⁶⁰ Und ferner muß es ein Ort sein, der jenseits des Vaucluse-Massivs liegt, so daß die Seufzer, die der Dichter an seinem angestammten Ort – also in der „valle chiusa“ (*RVF* 116,9) – von sich gibt, ungehört verhallen müssen: Ein Sachverhalt, den nach Vellutellos Ansicht Petrarca besonders eindringlich in *RVF* 117 abhandelt: Wenn der Felsen der Vaucluse – „l sasso, ond'è più chiusa questa valle“ (117,1) – nicht in Richtung Avignon, also nach Westen, sondern gegen Rom und damit nach Südosten zeigen würde, und wenn damit die Vaucluse nach Cabrières hin offen wäre, nur dann könnte die dort beheimatete Laura die Klagen ihres Dichters direkt und umweglos vernehmen: „i miei sospiri più benigno calle | avrian per gire ove lor spene è viva“ (117,5–6).⁶¹ Ferner müsse es ganz in der Nähe von Lauras Heimatort einen kleinen „ruscel“ geben, an dessen Ufer der Dichter einen Lorbeerbaum gepflanzt habe, wie das Geleit der Kanzone „Di pensier in pensier“ (*RVF* 129,66–72), das letzte Terzett von „Non Tessin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro“ (*RVF* 148,12–14) und weitere, minutiös aufgeführte *Canzoniere*-

⁵⁸ Vgl. Flamini 1893 und 1910, sowie Quarta 1937.

⁵⁹ Vgl. dazu „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 20–24).

⁶⁰ Vgl. „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, *21*): „la terra di Cabrieres, laqual vien ad esser da tre parti da' colli chiusa“.

⁶¹ „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 21): „Hora vedremo quei luoghi nell'Opera, che dal Poeta questa Terra di Cabrieres è stata circonscritta, e prima veggiamo in quel Sonetto Se 'l sasso, ond'è piu chiusa questa Valle, che mette, ch'ella sia posta alle spalle della piu alta sponda di Valclusa, dalla qual sponda, essendo egli nella Valle, i suoi amorosi sospiri erano impediti, che senza difficoltà non potevano a M. Laura andare [...]“.

Stellen unzweideutig zu verstehen gäben.⁶² Der Blick auf die beigegefügte Karte klärt nun, was zu klären ist: Allein Cabrières erfüllt alle Bedingungen, die eine literale Lektüre des Petrarkischen Gedichtbuches für die Bestimmung des *locus Laurae* vorgibt. Nur dieser Ort liegt jenseits des „gran sasso“ (*RVF* 135,92) des Vaucluse-Massivs, er liegt, anders als Gordes oder Got, wie Vellutello penibel vermerkt, in der Ebene, er ist von Hügeln – der „ombrosa chiostra“ (*RVF* 192,8) – umschlossen, und nahebei fließt ein „piccolo torrente“, die kleine Lumergue (die heutige L’Imergue).⁶³ Ähnlich und mit fast noch penetranterer Ausführlichkeit verfährt Vellutello im Hinblick auf die Rekonstruktion des *innamoramento*, die ebenfalls auf dem Weg der kartographisch veranschaulichten literalen Lektüre der *descriptio locorum* vorgenommen wird.

Daß es nun der topographischen Karte bedarf, um die biographischen Zusammenhänge überzeugend als Fundament und semantische Mitte des Werkes herauspräparieren zu können, erklärt sich auch aus der Vellutello vorgängigen allegorischen Tradition. Denn obschon sich die Petrarca-Komentatoren des Cinquecento unverkennbar aus ihr zu lösen suchen, bleibt sie dennoch ein Bezugshorizont von starker Prägekraft. Nur relational zur allegorischen Kultur kann die Welt des Literalen sich als solche Kontur geben. Dies erklärt auch, daß Vellutello, genau wie dann nach ihm Dolce, den Text des *Canzoniere* einerseits einer Hermeneutik des Literalen unterwirft, ihn aber andererseits zugleich als eine wahre Schatzkammer an Figürlichkeit erschließt. Immer wieder treten nämlich die kartographischrepräsentierten Fakten, die über eine Lektüre des Wortsinns gestützt werden, in bildlichem Gewand auf. Für Vellutello ist dies kein Problem, denn er begreift die Figürlichkeit des Petrarca-Textes als nichts anderes denn als einen rhetorischen Ornat. Dieser tangiert weder die Sinns substanz des Werkes, noch verhüllt er eine tiefere und der *intentio auctoris* geschuldete Bedeutung, wie dies beim allegorischen *integumentum*-Konzept der Fall ist.⁶⁴ Denn die relevante Bedeutungsebene des Werkes ist die Schicht des Biographischen. Für Vellutello fungiert dabei die biographische Ebene der Laura-Lyrik als ein welthaltiges Narrativ, das, wenn man es vor dem Hintergrund der allegorischen Kultur situiert, als eine Entsprechung des *sensus historicus* eingestuft werden kann.⁶⁵

⁶² „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 22): „Di Lumergue piccolo torrente, e d’un Lauro da lui a riva di quello in memoria di M. Laura piantato, nell’ultima stanza di quella Canzone Di pensier in pensier, di monte in monte, dicendo, Canzon oltra quell’Alpe [...], & in quel Sonetto Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige, e Tebro, ove dice, che nessuno di quei fiumi [...]“.

⁶³ „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 21): „ma questa sola conditione le [d.i. Cabrières] viene ad esser commune con Lagnes, Got, e Gorda; Terre, che medesimamente alle spalle di questa sponda sono, ma tutte su colli [...]. Mette il Poeta [...], ch’ella [d.i. der Geburtsort Lauras] sia posta non su colli, ma in piano a’ pie di quelli [...]“.

⁶⁴ Zum *integumentum* vgl. Meier-Staubach 1976, 9–24. Der Terminus wurde bevorzugt als „oratio sub fabulosa narratione“ bestimmt, vgl. ebd., 10.

Mit dem Konzept des *sensus historicus*⁶⁶ hatte bereits die mittelalterliche Liebeslyrik vor Petrarca operiert, genauer: Dante. Dante hatte die Innovation einer narrativen Einbettung der stilnovistischen Lyrik nämlich gerade dazu genutzt, seiner Beatrice-Dichtung einen allegorischen Zuschnitt zu geben, der das profane Werk vom sakralen Text der Bibel zehren ließ.⁶⁷ So wie der Primärsinn der Bibel historisch und damit wahr war, genau so sollte auch die autobiographisch markierte Geschichte der Liebe des Dichters zu Beatrice eine *historica veritas* sein und auf der Grundlage dieser Wahrheit Anspruch auf Spiritualität erlangen. Die in Abgrenzung von kurrenten spätmittelalterlichen Dichtungskonzepten vorgenommene Fiktion des Nicht-Fiktiven stellte Dante nämlich ganz in den Dienst der Profilierung eines – weithin christologisch abgestützten – geistigen Sinns seines *libellum*. Auch Vellutello interpretiert den Primärsinn des Lyrikbuches seines Autors als einen historischen. Es ist dies freilich, anders als beim Dante der *Vita nova*, ein historischer Sinn, dem seine allegorische Signifikanz fast zur Gänze abhanden gekommen ist. Der Referenzhorizont der allegorischen Tradition lyrischen Schreibens dient nun nicht nur der Konturierung von Vellutellos postallegorischer Neuorientierung. Er macht zugleich die Koexistenz von Figuralem und Literalem verständlich. Denn als Primärsinn ist der *sensus historicus* in der allegorischen Tradition aufs engste mit dem *sensus litteralis* des Schriftsinnschemas verquickt. Dort waren die historischen *res* in dem Maße, in dem sie auf sprachliche Vermittlung durch die *verba* angewiesen waren, immer auch figürlich ausdrückbar. Diese Figürlichkeit war jedoch nichts anderes als ein rhetorischer Modus zur Bezeichnung der Primärebene; von der Signifikation eines geistigen Zweitsinns war sie abgekoppelt und geschieden.

Die Zirkelschlüsse, die entstehen, wenn bei einem mit Figürlichkeit gesättigten Text dessen primäre Bedeutungsebene ermittelt werden soll, und

⁶⁵ Der *sensus historicus* (bzw. die *historica narratio*) ist Komplement des *sensus naturalis*, die beide dem Prinzip der *veritas* unterstellt sind und in Opposition zur *fabula* stehen.

⁶⁶ Die Verwendungsweise der einschlägigen Begriffe ist im Rahmen der allegorischen Kultur Schwankungen unterworfen, was wiederum in Zusammenhang mit der großen Bedeutung der von Meier-Staubach 1976, 23, so bezeichneten „allegorischen Mischformen“ zu tun hat. Dies gilt auch für den *sensus historicus*: Dieser kann als ein auszulegender (d.i. zu erschließender) Sinn konzipiert und so vom *sensus litteralis* geschieden sein; er kann aber auch als Literalsinn gewertet werden, vgl. dazu besonders Meier-Staubach 1976, 13, Anm. 16, mit Blick auf den für die spätmittelalterliche Dichterallégorie eminent wichtigen Berchorius. Die Neigung zur Verknüpfung von Literalsinn und historischem Sinn wird auch durch den bekannten Merkvers „Littera gesta docet, quid credas allegoria | moralis quid agas, quo tendas anagogia“ angezeigt, vgl. Ohly 1977, 17. Die Schwankungen in der Begriffsverwendung haben gelegentlich terminologische Ausdifferenzierungen hervorgerufen: So konnte der – vom *sensus mysticus*, *metaphoricus seu figuralis* abgegrenzte – Literalsinn in den *sensus litteralis primarius* des eigentlichen Wortsinns und in die mit diesem Wortsinn bezeichnete *sententia litteralis* (z.B. der *gesta*) aufgespalten werden, vgl. Meier-Staubach 1976, 18 f.

⁶⁷ Vgl. dazu besonders die Arbeiten von Singleton 1968, Hempfer 1982, Picone 1987, sowie Gorni 1996.

wenn des weiteren ein tragendes Instrument dieser Ermittlung die literale Lektüre ist, sind hier von geringerem Interesse als der damit einhergehende Rekurs auf die Kartographie. Denn in dem Maße, in dem die Karte der Laura-Liebe feste Kontur gewinnt, kann sie gerade dort, wo die Figürlichkeit Verständnisprobleme aufwirft, als Stütze der Interpretation genutzt werden. Dies ist für Vellutello vor allem dort der Fall, wo die Konsistenz biographischer Faktizität tangiert erscheint und eine wörtliche Lesart zu Mißverständnissen Anlaß geben würde.

Wenn Lauras Heimat das Dorf Cabrières ist, an dem Lumergue und Colon vorbeifließen, dann schafft ein Gedicht wie *RVF* 208 Erklärungsbedarf: Denn in „Rapido fiume che d'alpestra vena“ wird das Ufer der Rhone als angestammter Ort der Dame benannt: „Ivi è quel nostro vivo et dolce sole, | ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca“ (208,9–10). Vellutello räumt das Problem beiseite, indem er besagte Formulierung als figürlich ausweist und die Rhone als habitualisierte Metonymie liest, mittels derer die Provinz, aus der Laura stammt, bezeichnet werde: „i Poeti molte volte per i fiumi [...] sogliono, non propriamente quelli voler significare, ma le Regioni e Provincie, ove son posti“.⁶⁸ Wo dagegen die figürliche Rede mit der Konstitution des Biographischen nicht unmittelbar interferiert, tritt sie erst gar nicht in den Blick. Dies bedeutet zugleich, daß Figürlichkeit als Träger allegorischer Potentialität keine Berücksichtigung erfährt. Um nur ein besonders prägnantes Beispiel herauszugreifen: Vellutello interessiert sich so gut wie überhaupt nicht für die Sonnenmetaphorik, die Petrarca durchgängig zur Benennung Lauras gebraucht. Selbst im eigentlichen Kommentar zum Rhone-Sonett, wo Laura als „nostro vivo et dolce sole“ (208,9) erscheint, weist der Kommentator nur mit dürren Worten auf das Sonnen-Bild als einen kurrenten laudativen Topos hin.⁶⁹ Weder hier noch anderswo – etwa bei Sonett *RVF* 4 über den Geburtsort der Dame, das gerade auch die Vita als Zentraltext für die biographische Rekonstruktion behandelt – wird nicht einmal im Ansatz das allegorische Sinnpotential evoziert, das gerade diesem Bild inneohnt und das Petrarca subtil für seine Aussageintention genutzt hat.⁷⁰ Dies bestätigt, daß Vellutello Figürlichkeit im wesentlichen auf einen entallegorisierten Artikulationsmodus reduziert. Und selbst in dieser Funktion als Ornat ist sie für Vellutello eher in ihrer rein topischen als in einer artifiziell ausgefeilten Gestalt von Interesse. Genau an dieser Stelle werden nun die Unterschiede greifbar, die zwischen Vellutellos Petrarca-Interpretation und dem Autorisierungsversuch Dolces bestehen.

⁶⁸ „Origine di M. Laura“ (Dolce 1560, 23).

⁶⁹ „È [il Rodano] adunque mandato dal Poe. inanzi a M. L. [d.i. Madonna Laura] *intesa per lo vivo e dolce sole*, a dar le nuove del suo ritorno“ (Vellutello 1550, fol. 17^r; Kursivierung G.R.). Vellutello richtet seine Lektüre also ganz auf die literale Bedeutung der biographischen *narratio* aus.

Wenn die Dolce-Edition Vellutellos Viten nutzt, so ist dies zunächst einmal durchaus folgerichtig: Denn auch Dolce liest den *Canzoniere* primär literal und auch er macht das Biographische zum Kern des Literalsinns. Mit anderen Worten: Auch Dolce optiert für die De-Allegorisierung, und es ist auch in seiner Petrarca-Ausgabe nicht zuletzt die schon beim ersten Durchblättern ins Auge stechende topographische Karte, die diese Grundausrichtung prägnant sinnfällig macht.

Konsequenter Ausdruck dieser Grundentscheidung für eine literal-biographische Lektüre ist nun auch die Gestalt des eigentlichen Kommentars, den Dolce den Gedichten beigegeben hat. Der Kommentar präsentiert sich in Form knapper *spositioni*, die – sieht man von gelegentlichen und eher dürren Worterklärungen zumeist grammatikalischen Zuschnitts ab – in der Regel nichts anderes sind als rudimentäre Inhaltsparaphrasen. So wird das im Horizont christlicher Allegorese operierende Pilgersonett „*Movesi il vecchierel canuto et bianco*“ (RVF 16) in auffälliger Verkehrung des textinternen Verhältnisses von Bild- und Grundbereich vor allem mit Blick auf letzteren kommentiert, wohingegen bei Petrarca der Bildbereich im Vordergrund steht: „*Dice in questo Sonetto il Poeta, che non potendo vedere il volto di Madonna Laura, cercava in questa sua lontananza di vedere alcun volto, che a lei somigliasse: come fa il peregrino, che va di lontan paese a Roma per vedere il Volto santo*“.⁷¹ Wie man sieht, wird der gedichtkonstitutive Vergleich nur kurz erwähnt, und er wird nicht einmal ansatzweise auf seine allegorischen Implikate hin ausgeleuchtet. Diese und die übrigen *spositioni* sind somit prädominant als Inhaltsangaben konzipiert, die besonders die biographisch verankerbaren Momente des *romanzo d'amore* evident machen wollen. Sie sind positionell den Gedichten vorangestellt, und sie nehmen sich deshalb auch als Funktionsäquivalente der sogenannten *argomenti* aus, die seit den späten sechziger Jahren mehr und mehr zum festen Teil der Lyrik-Editionen wurden.⁷² Der Rekurs auf das Diskursschema der *argomenti* ist nun überaus hilfreich, um die Rolle von Dolces *spositioni* näher zu bestimmen. Denn die Funktion, die die *argomenti* in der Lyrik des

⁷⁰ Daß Vellutello (Vellutello 1550, fol. 16^v–17^r) bei seiner Interpretation von RVF 208, „*Rapido fiume*“ konsequent alles überliest, was auf einen allegorischen Sinnhorizont verweist, ist deshalb bemerkenswert, weil Petrarcas Spiel mit dem allegorischen Potential der Sonnenmetapher sofort ins Auge springt, wenn man sie im Licht der Schlußpointe sieht: Das Sonett läuft auf ein höchst doppelbödig eingesetztes Bibelzitat zu, das Vellutello zwar als solches verzeichnet, das er aber nicht interpretiert: „*Lo spirito è pronto; ma la carne è stanca*“ (RVF 208,14 – vgl. Mt 26,41/Mk 14,38). Petrarcas Absicht ist es, einer im *Secretum* von Augustinus dann als sündhaft herausgestellten Vergöttlichung der Minnedame Gestalt zu verleihen, Frauendienst also als Gottesdienst zu perspektivieren. Entsprechendes gilt für RVF 4, wo an exponierter Stelle dieser Zusammenhang noch deutlicheres Profil erhält. Zu den christologischen Implikaten der Sonnenmetapher bei Petrarca vgl. auch Küpper 2002, 72.

⁷¹ Dolce 1560, 53 f.

⁷² Anders als im Primo Cinquecento, wo *argomenti* unüblich sind.

Secondo Cinquecento haben, ist evident: Indem sie die *materia* der Gedichte isolieren, wollen sie den Blick schärfen für die poetisch-artifizielle Verarbeitung, die der Stoff im Gedicht findet.⁷³ Entsprechend lenken auch die *spostioni* Dolces das Augenmerk vornehmlich auf die Differenz zwischen dem prosaischen Primärsinn und seiner dichterischen Ausgestaltung. Die Konzentration auf den biographischen Kern der *materia d'amore* zieht gewiß auch die Ausblendung eines potentiellen allegorischen Mehrsinns nach sich; im Gegenzug bewirkt sie jedoch vor allem die Akzentuierung der poetischen Qualität, die selbstwertig wird. Und es ist nun genau dies der Punkt, an dem Dolce über Vellutellos Kommentar hinausgeht. Denn die Rekonstruktion des Biographischen, die zugleich eine Reduktion des Allegorischen impliziert, ist weniger ein Wert an sich; sie ist in erster Linie ein Mittel zum Zweck. Für die Frage Petrarkischer Autoritätskonstitution bedeutet dies, daß der Dichter des *Canzoniere* nunmehr vor allem als Leitfigur für die Form poetischen Sprechens Profil erhält. Die Autorität, die Petrarca zugeschrieben wird, wird damit dominant rhetorisch-elokutionell. Dies wiederum macht verständlich, weshalb die Frage nach einer allegorisch vermittelten Sinniefe keine Rolle mehr spielt. Damit bringt Dolce mit der Absicht der Breitenwirkung einen Prozeß der Autorisierung Petrarcas zum Abschluß, dessen humanistisch-eruditen Auftakt Bembo 1525 mit seinen *Prose della volgar lingua* gegeben hatte.⁷⁴ Und es war dies ein Prozeß, der durch die De-Allegorisie-

⁷³ Vgl. dazu Regn 1987, 158.

⁷⁴ Bembo hatte Petrarca auf breiter theoretischer Grundlage als Stilmodell autorisiert, unabhängig von den *res*. Die Konzentration auf einen Musterautor dient u.a. der Bannung des Orientierungsverlustes, der bei einer Vielfalt der Beispiele gegeben wäre, vgl. dazu besonders Robert 2001, 609. Bembos Petrarkismus ist erkenntnistheoretisch in einem rinascimentalen Sensualismus verankert, der auf *De anima* von Aristoteles aufbaut, vgl. ebd., 631 f. Klassizismus und sprachlich-poetischer Hedonismus gehen dabei Hand in Hand. Segres Subsumierung von Bembo „edonismo linguistico“ unter den Manierismus-Begriff (und nicht, wie hier unter den des Klassizismus) ist Ausdruck der Konjunktur, die das Manierismus-Konzept in Italien in den sechziger und siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts hatte; mittlerweile wird der Manierismus-Begriff weniger inflationär und auch kritischer gebraucht, so daß sich Segres Verortung von Bembo Sprachauffassung als hinfällig erweist (vgl. Segre 1991, 370). Was den Konnex von Bembo und Dolce betrifft, so ist dieser ebenso eng wie komplex. Für Dolce ist Bembo der „padre di tutte le buone Lettere“ (Dolce 1550, fol. 5^r). Sein Ziel ist es, Bembo „ragiona[re] a Dotti“ auszuweiten „a coloro, che non sanno“ (ebd., fol. 5^v) und so der Kanonisierung der italienischen Sprache und Dichtung Breitenwirkung zu verschaffen: Der *umanesimo volgare* soll über die Gelehrtenzirkel hinaus verbreitet werden. Instrument ist zunächst die Grammatik. Die überaus erfolgreichen *Osservazioni nella lingua volgare* (1550) stützen sich dominant auf die Autorität der Petrarkischen Sprache, und auch darin folgt Dolce – wenngleich in pragmatischer Elastizität und ohne theoretischen Rigorismus – Bembo. Zugleich sind, wie dies bei Bembo impliziert ist, Grammatik und Poetik verflochten: Die *Osservazioni* enden im vierten Buch mit einer normativen Poetik, die eine Abhandlung ist über die „volgar poesia e del modo e ordine del comporre diverse maniere di rime“ (zitiert bei Quondam 1991, 62). Die Verbindung von Dolce und Bembo läßt sich auch im Rahmen von Dolces Petrarca-Editionen greifen: In einer bei Dolces Drucker Giolito erschienenen Ausgabe von Dolces *Il Petrarca* (Dolce 1560a) sind nach Angabe von Marsand „note tratte dal Bembo“ enthalten (vgl. Marsand 1820, 374).

nung, die Vellutello mit seinem Biographismus erstmalig mit einiger Konsequenz be- und vorangetrieben hatte, wirkungsvoll abgestützt wurde.

Wirklich funktionsfähig kann Dolce die Installierung von Petrarca als Autorität poetischer Form freilich erst durch die Indices machen, die er seiner Edition beigibt. Erst dadurch wird Petrarca nämlich effizient zu einem Modell, das auch *in praxi* der Nachahmung fähig ist. Den Anhang der Dolce-Ausgabe von 1560 bildet ein umfangreiches Bündel von *tavole*, die die rhetorisch-poetische Sprach- und Stilwelt des vorbildlichen Petrarca verfügbar machen sollen.⁷⁵ Die Edition besitzt eine „tavola di tutte le voci usate dal Petrarca“; dann eine „tavola di molte belle e affigurate forme di dire“; ferner eine Liste von „contrari“ und „metafore“, die Einblick in die Funktionsmechanismen der Figuren gibt; weiter eine Aufstellung der „comparationi e similitudini“, und schließlich eine alphabetische *tavola* sämtlicher Zentralkonzepte des *Canzoniere*, wo nötig natürlich mit den entsprechenden Seitenverweisen. Auf diese Weise kann dann der lernwillige Petrarca-Leser, zu dessen soziokultureller Kompetenz ja das „comporsi versi [...] nella lingua vulgare“⁷⁶ gehört, auch die dazugehörigen Kontexte konsultieren. Gerade in ihrer Differenziertheit und Vielfalt sind die *tavole* bestens handhabbare Instrumente breitenwirksamer Autorisierung und Normierung. Erst Petrarca-Ausgaben wie diejenige Dolces haben die Voraussetzungen geschaffen, daß der Petrarkismus als das von Leonard Forster so bezeichnete „training in poetic diction“⁷⁷ zur Geltung kommen konnte.⁷⁸

⁷⁵ Die *tavole* bilden in Dolce 1560 einen eigenständigen Teil mit eigener Paginierung. Sie sind plaziert in Anschluß an ein Vorwort des Druckers Giolito („Ai lettori Gabriel Giolito“, fol. 2^{r-v}) und die „Annotationi di M. Giulio Camillo, sopra alcuni luoghi delle Rime del Petrarca“ (fol. 3^r–10^f). Die *tavole* im einzelnen: 1. „Capi, sotto i quali per ordine di Lettere sono compresi tutti i concetti, che nelle Rime del Petr. si contegnono“ (fol. 11^v–18^v); 2. „Comparationi, e similitudini“ (fol. 19^f–20^f); 3. „Contrari, metafore, ovvero traslati“ (fol. 20^v–27^f); 4. „Rendere a una o piu voci il suo proprio, o per contrarietà, o altrimenti“ (fol. 27^v–28^f); 5. „Tavola di molte belle et affigurate forme di dire, usate dal Petrarca“ (fol. 28^v–39^f); 6. „Epitetti, altrimenti aggiunti, tratti dall'istesse Rime del Petrarca“ (fol. 39^v–59^v); 7. „Tavola di tutte le voci usate dal Petrarca. Con la sposition loro“ (fol. 60^f–90^f); 8. „Tutte le desinenze dei Sonetti e canzoni del medesimo secondo l'ordine delle cinque vocali“ (fol. 90^v–132^v). Der Apparat der *tavole* umfaßt damit über 240 Seiten. Dolces *tavole* wurden auch separat gedruckt, etwa 1562 (vgl. Ley 2002, 251).

⁷⁶ Castiglione, *Il libro del cortegiano* 3.52 (Castiglione 1991, 163).

⁷⁷ Forster 1969, 61–83.

⁷⁸ Zu nennen ist insbesondere die Petrarca-Ausgabe mit den *osservazioni* Alunnos, zuerst 1539; ferner die Petrarca-Ausgabe mit den *dichiarationi* Bruciolis von 1550, der eine „tavola di tutte i vocaboli, detti, & proverbi difficili diligentemente dichiarati“ beigefügt ist; die Ruscelli-Ausgabe von 1554 („con alcune annotationi, & un pieno vocabulario del medesimo, sopra tutte le voci che nel libro si contengono, bisognose di dichiarazione, d'avvertimento. Et con uno utilissimo rimario [...] & un raccolto di tutti gli epiteti usati dall'autore“); und die – mehrmals nachgedruckte – Rouillé-Ausgabe von 1558 (*Il Petrarca con dichiarazioni non più stampate, insieme con alcune belle Annotazioni, tratte dalle dottissime Prose di Mons. Bembo, cose sommamente utili a chi rimare leggiadramente e senza voler i segni del Petrarca trapassare, si prenda cura. E più una conserva di tutte le sue Rime ridotte sotto le cinque vocali*). Zu den petrarkistischen *rimari* vgl. auch Quondam 1991, 123–150.

Die Autorisierung Petrarcas als formales Leitmodell des Poetischen, der sich in Fortschreibung der humanistischen Autorisierungsbemühungen seit Bembo auch Dolce verpflichtet hat, wirkt nun auch auf die Topographie der Liebe zurück, die Dolce von Vellutello übernommen, im Zug der Übernahme aber zugleich neu kontextualisiert hat. Die formalen Besonderheiten der „Cisdrittoin [sic] della Sorga, del luogo, dove nacque Madonna Laura, e dove il Petrarca s'innamorò“⁷⁹ gewinnen in Dolces Edition nämlich einen zusätzlichen Aussagewert, der bei Vellutello selbst noch in der Latenz verbleiben mußte. Die Karte ist, wie schon erwähnt, mittig strukturiert. Den Konterpart zu Avignon, das Petrarca im *Canzoniere* und in seinen Briefen stets nur verächtlich als das neue Babylon satirisiert,⁸⁰ bildet das Felsmassiv der Vaucluse mit der daraus entspringenden Sorgue. Im Unterschied zu Avignon ist dieser Ort in gewollter Verletzung der Maßstabstreue stark vergrößert dargestellt. Er ist damit hervorgehoben und in seiner Wertigkeit erhöht, wobei die Erhöhung gleichsam mimetisch durch die pikurale Gestalt des hoch aufragenden Berges abgebildet ist. Der Ort der Dichtung – und dies ist die Vaucluse⁸¹ – ist also im wahrsten Sinn des Wortes der herausragende Ort der dargestellten Welt: Diese aber ist, wie sogleich ergänzend hinzugefügt werden muß, nicht mehr die Welt überhaupt, sondern nur noch ein kontingenter Weltausschnitt. Dieser Ort liegt, wie das Schriftband mit der Angabe der Himmelsrichtung expliziert, im Osten, also dort, wo die Sonne aufgeht. Im *Canzoniere* selbst war, wie ja auch Vellutellos Einführung mit ihrer Erwähnung von *RVF* 4 angezeigt hat, Laura die Sonne der Welt, doch diese Sonnenmetapher war, wie wir ebenfalls sehen konnten, für den Cinquecento-Kommentator nichts anderes als bloßer rhetorisch-laudativer Ornat. Und so ist Cabrières als Ursprungsort dieser metaphorischen Sonne realiter auch klein und zur Seite gerückt dargestellt. Der Substanzkern des Inhaltes des *Canzoniere*, Laura also, ist dadurch ganz eigentümlich marginalisiert, und zwar auf Kosten dessen, der kunstvoll von ihr spricht: Petrarca. Denn die Position des Sonnenaufgangs wird kartographisch durch den „gran sasso“ (*RVF* 135,92) und die daraus entspringende Quelle besetzt, die metonymisch auf den Dichter und seine Dichtung verweisen. Und so gewinnt die Karte der Provence am Ende doch noch eine sekundäre Zeichenhaftig-

⁷⁹ Dolce 1560, Karte zwischen 20–21.

⁸⁰ Vgl. Piur 1925, 185, 196, 230, 232 f. und passim. Entsprechend auch im *Canzoniere*, vgl. *RVF* 114 „De l'empia Babilonia“, *RVF* 136 „Fiamma dal ciel“, *RVF* 137 „L'avara Babilonia“, *RVF* 138 „Fontana di dolore“.

⁸¹ Diesen Aspekt unterstreicht auch Vellutellos „Vita e costumi“ (in Dolce 1560, 11): „e giudicando la valle [d.i. Vaucluse], [...] luogo molto all'animo suo, & a suoi studi accommodato, in quella con tutti i libri [...] si condusse [...]. Nel qual tempo, spesse volte a Cabrieres per visitar Madonna Laura andando, secondo che da lei li nascevano i soggetti, nella prima parte de' Sonetti, e delle Canzoni da lui prima principiata, perseverava; e scrisse la piu parte delle sue opere Latine, e specialmente l'Africa“.

keit, die die Indikation purer Faktizität überschießt. Doch es ist dies eine Signifikanz, die sich weit entfernt hat von der alten allegorischen Bedeutsamkeit. Denn die Signifikanz, um die es nunmehr geht, betrifft auch und vor allem die Negation der Allegorese als Mittel zur Entbergung der wahren Substanzhaltigkeit der Welt. Nicht eine geistige Substanz der Welt bildet den Fokus des Interesses, sondern die Welt der Worte, die sich dem Ingenium des Dichters verdankt.⁸² Der Quell der Sorgue ist der Ort der Dichtung, und dieser Ort ist kartographisch zentral gestellt, was die Wichtigkeit der Poesie unterstreicht. Und doch ist dieser Ort zuvörderst Metonymie. Er markiert die Position, an der realiter diejenige Dichtung entsteht, die die geneigten Leser, sobald sie mit der eruditen Einführung in Petrarcas Lyrikbuch fertig sind, ergötzen wird; und die kartographisch repräsentierte Sorgue ist deshalb auch nicht allegorisch der Strom dichterischer Rede, sondern nichts anderes als jener Fluß, der nahe dem vom Dichter geschmähten Avignon in die Rhone fließt.

Bibliographie

Quellen

- Alunno, Francesco (1539): *Il Petrarca con le osservazioni di messer Francesco Alunno*. [Kolophon:] Stampato in Venezia per Francesco Marcolini da Forli appresso la Chiesa de la Trinita, Ne glianni del Signore. M.D.XXXIX. Del mese di Dicembre. Venezia: Francesco Marcolini da Forli.
- Boccaccio, Giovanni (1992): „De vita et moribus Francisci Petracchi de Florentia“, hrsg. von Renata Fabbri, in: Giovanni Boccaccio: *Tutte le opere*, hrsg. von Vittore Branca. Bd. 5.1. Milano: Mondadori, 897–911.
- Castiglione, Baldassare (1991): *Il cortegiano*, hrsg. von Carlo Cordié. Milano: Mondadori.
- Daniello, Bernardino (1541): *Sonetti, Canzoni, e Triumphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*. [...] In Vinegia per Giovanniantonio de Nicolini da Sabio. MDXLI. [Kolophon:] In Vinegia. Nelle case di Giovanniantonio de Nicolini da Sabio. Ne glianni del nostro Signore MDXLI. Del mese di Marzo. Venezia: Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio.
- Daniello, Bernardino (1989): *L'espositione di Bernardino Daniello da Lucca sopra la Commedia di Dante*, hrsg. von Robert Hollander und Jeffrey Schnapp, in Verbindung mit Kevin Brownlee und Nancy Vickers. Hanover, NH/London: University Press of New England.

⁸² Zur tentativen Herausbildung dieser Problematik schon bei Petrarca selbst vgl. Regn 2000, 145 f.

- Dante Alighieri (1980): *Convivio*, prefazione, note e commenti, hrsg. von Piero Cudini. Milano: Garzanti.
- Dante Alighieri (1991): *De vulgari eloquentia*, con testo a fronte. Introduzione, traduzione e note, hrsg. von Vittorio Coletti. Milano: Garzanti.
- Dante Alighieri (1996): *Vita nova*, hrsg. von Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi.
- Dolce, Lodovico (1560): *Il Petrarca. Nuovamente revisto, et ricorretto da M. Lodovico Dolce. Con alcuni dottissimi avvertimenti di M. Giulio Camillo, & Indici di esso Dolce utilissimi di tutti i concetti, & delle parole, che nel Poeta si trovano. E più con una breve, e particolare Spositione del medesimo Dolce, di tutte le Rime di esso Poeta.* Con Privilegio. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari MDLX. Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari.
- Dolce, Lodovico (1560a): *Il Petrarca, nuovamente revisto et ricorretto da M. Lodovico Dolce, con la vita del Petrarca.* Venezia: Giolito.
- Filelfo, Francesco (1522): *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone. El primo del ingeniosissimo Misser Francesco Filelfo. Laltro del sapientissimo Misser Antonio da Tempo novamente addito. Ac etiam com lo commento del Eximio Misser Nicolo Peranzone, overo, Riccio Marchesiano sopra li Triumpho, con infinite nove acute & eccellente Expositione.* [Kolophon nach dem *Canzoniere*:] Finisse li Sonetti & Canzone de Misser Francesco Petrarcha ben correti per Nicolo Peranzone altramente Riccio Marchesiano: liquali sonetti incominciando dal principio infino al sonetto Fiamma dal ciel sul le tue trezze piova: sono exposti per el degno poeta Misser Francesco Philelpho & da li indrio infino qui sono exposti per il Spectabile Misser Hieronymo Squarciafico Alexandrino. Et etiam tutti li ditti sonetti sono exposti per lo Eximio Misser Antonio da Tempo. Stampadi in Tridino per il No. Misser Bernardino Stagnino alias de Ferrarijs. Mccccxxij. die. viiij. Mensis Martij. [Kolophon nach dem *Trionfi*:] Finit Petrarcha nup[er] summa diligentia correcto. Impressus Venetijs per dominum Bernardinum Stagninum Alias de Ferrarijs de Tridino Montisferrati. Anno d[omi]ni. M.D.XXII. Die xxvij. Martij. Regnante il serenissimo principe Misser Antonio Grimano. Venezia: Bernardino Stagnino.
- Gesualdo, Giovanni Andrea (1533): *Il Petrarcha colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo.* [...] MDXXXIII. [Kolophon nach dem *Canzoniere*:] Stampato in Venegia per Ioan. Antonio di Nicolini & I Fratelli da Sabbio. [Kolophon nach dem *Trionfi*:] Stampato in Vinegia per Giovann' Antonio di Nicolini & fratelli da Sabbio. Nel anno di Nostro Signore MDXXXIII del mese di Luglio. Venezia: Giovanni Antonio & fratelli Nicolini da Sabbio.
- Petrarca, Francesco (1955): *Prose*, hrsg. von Guido Martellotti, Pier Giorgio Ricci, Enrico Carrara und Enrico Bianchi. Milano/Napoli: Ricciardi (= La letteratura italiana. Storia e testi, 7).
- Petrarca, Francesco (1996): *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata. Milano: Mondadori.
- Rouillé, Guillaume (1550): *Il Petrarca con nuove e brevi dichiarazioni [d'Antonio Brucioli], insieme una tavola di tutti i vocaboli, detti, & proverbi difficili diligentemente diacharati.* In Lyone appresso Gulielmo Rovillio. 1550. Lyon: Rovillio [Guillaume Rouillé].
- Rouillé, Guillaume (1558): *Il Petrarca, con dichiarazioni non più stampate, insieme con alcune belle Annotazioni, tratte dalle dottissime Prose di Mons. Bembo, cose sommamente utili a chi di rimare leggiadramente e senza volere i segni del Petrarca passare, si prenda cura. E più una conserva di tutte le sue Rime ridotte sotto le cinque vocali.* In Lyone, appresso Gulielmo Rovillio. 1558. [...] Lyon: Rovillio [Guillaume Rouillé].

- Ruscelli, Girolamo (1554): *Il Petrarca, nuovamente con la perfetta ortografia della lingua volgare, corretto da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi, & un pieno vocabulario del medesimo, sopra tutte le voci che nel medesimo libro si contengono, bisognose di dichiarazione, e d'avvertimento, & di regola. Et con uno utilissimo rimario di M. Lanfranco Parmegiano, & un raccolto di tutti gli epiteti usati dall'autore.* In Venetia, per Plinio Pietrasanta. M.D.LIIII. Venezia: Plinio Pietrasanta.
- Vellutello, Alessandro (1525): *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca.* [Kolophon nach dem *Canzoniere*:] Qui finiscono le tre parti de Son. et Canz. del Petrarca stampati in Vinegia per Giovannantonio et fratelli da Sabbio del mese d'agosto l'anno del Signore M.DXXV. [Kolophon nach den *Trionfi*:] Qui finiscono le opera volgari del Petrarca. Stampate in Vinegia per Giovannantonio & Fratelli da Sabbio del mese d'Agosto. L'anno del Signore Mille cinquecento venticinque. Venezia: Giovanni Antonio & fratelli Nicolini da Sabbio.
- Vellutello, Alessandro (1550): *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello, di novo ristampato con le figure a i Triomphi, et con piu cose utili in varii luoghi aggiunte.* In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli. MDL. [Kolophon:] In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli. MDL. Venezia: Gabriele & fratelli Giolito de' Ferrari.

Forschungsliteratur

- Belloni, Gino (1992): *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'.* Padua: Antenore.
- Bernsen, Michael (2001): *Die Problematisierung des lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca.* Tübingen: Niemeyer (= Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 313).
- Favati, Guido (1961): *Le biografie trovadoriche. Testi provenzali dei sec. XIII e XIV.* Edizione critica. Bologna: Palmaverde (= Biblioteca degli Studi mediolatini e volgari, 3).
- Flamini, Francesco (1893): „Il luogo di nascita di madonna Laura e la topografia del *Canzoniere* petrarchesco“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 21, 335–357.
- Flamini, Francesco (1910): *Tra Valchiusa e Avignone: la scena degli amori del Petrarca. Note di topografia petrarchesca.* Torino: Ermanno Loescher (= Giornale storico della letteratura italiana. Supplemento, 12).
- Forster, Leonard (1969): *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Fowler, Mary (1916): Cornell University Libraries: *Catalogue of the Petrarch Collection bequeathed by Willard Fiske.* Compiled by Mary Fowler, curator of the Dante and Petrarch collections, Ithaca, N.Y. London/New York: Oxford University Press.
- Gorni, Guglielmo (1996): „La *Vita nova* nell'opera di Dante“, in: Dante Alighieri: *Vita nova*, hrsg. von Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, IX–XLVIII.
- Handschin, Werner (1964): *Francesco Petrarca als Gestalt der Historiographie. Seine Beurteilung in der Geschichtsschreibung vom Frühhumanismus bis zu Jacob Burckhardt.* Basel: Holbing & Lichtenhahn.

- Harvey, Paul D. A. (1987): „Local and Regional Cartography in Medieval Europe“, in: Harley, John B[rian]/Woodward, David (Hrsg.): *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago/London: University of Chicago Press (= History of Cartography, 1), 464–501.
- Hempfer, Klaus W. (1982): „Allegoria e struttura del racconto nella *Vita Nuova*“, in: *Lingua e stile* 17, 209–232.
- Kennedy, William (1994): *Authorizing Petrarch*. New York: Cornell University Press.
- Keßler, Eckhard (1983): „Antike Tradition, historische Erfahrung und philosophische Reflexion in Petrarca's *Brief an die Nachwelt*“, in: Buck, August (Hrsg.): *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. November 1982. Wiesbaden: Harrassowitz, 21–34.
- Küpper, Joachim (2002): *Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Ley, Klaus (2002): *Die Drucke von Petrarca's 'Rime'. 1470–2000*. In Zusammenarbeit mit Christine Mundt-Espín und Charlotte Krauß. Hildesheim/Zürich/New York: Olms.
- Marsand, Antonio (1820): „Biblioteca petrarchesca (quadro cronologico delle edizioni del Canzoniere del Petrarca. Descrizione bibliografica e critica delle edizioni del Canzoniere seguendo l'ordine cronologico del quadro antecedente)“, in: Francesco Petrarca: *Le Rime del Petrarca*. Edizione pubblicata per opera e studio dell'abate Antonio Marsand, hrsg. von Antonio Marsand. Bd. 2. Padova: Tipografia del Seminario, 291–444.
- Marshall, Peter (1997): *Servius and Commentary on Vergil*. Ashville: University of North Carolina.
- Meier-Staubach, Christel (1976): „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10, 1–68.
- Minnis, Alastair J. (²1988): *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Aldershot: Scolar Press.
- Neuschäfer, Anne (2001): *'Ma vorrei sol dipingervi il mio core, / e haver un stile che vi fosse grato': Le commedie e tragedie di Lodovico Dolce in lingua volgare*. Venezia: Centro Tedesco (= Centro Tedesco di Studi Veneziani, 56).
- Ohly, Friedrich (1977): „Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter“, in: ders.: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1–31.
- Parker, Deborah (1993): *Commentary and Ideology. Dante in the Renaissance*. Durham/London: Duke University Press.
- Picone, Michelangelo (1987): „La *Vita Nuova* fra autobiografia e tipologia“, in: ders. (Hrsg.): *Dante e le forme dell'allegoresi*. Ravenna: Longo, 59–70.
- Piur, Paul (1925): *Petrarca's 'Buch ohne Namen' und die päpstliche Kurie*. Halle: Niemeyer.
- Quain, Edwin A. (1945): „The Medieval Accessus ad auctores“, in: *Traditio* 3, 115–164.
- Quarta, Nino (1937): „A Valchiusa in cerca d'un colle“, in: *La rassegna* 45, 133–151.
- Quondam, Amedeo (1991): *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*. Modena: Panini (= Istituto di studi rinascimentali Ferrara. Studi).
- Regn, Gerhard (1987): *Tasso's zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur 'parte prima' der 'Rime' (1591/92)*. Tübingen: Narr (= Romanica Monacensia, 25).
- Regn, Gerhard (2000): „*Allegorice pro laurea corona: Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie*“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 51, 128–152.

- Robert, Jörg (2001): „Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel *De imitatione* zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit“, in: *Daphnis* 30:3–4, 597–644.
- Santagata, Marco (1992): *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel 'Canzoniere' di Petrarca*. Bologna: Il Mulino.
- Schulz, Juergen (1978): „Iacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500“, in: *Art Bulletin* 60, 425–474.
- Segre, Cesare (1991): „Edonismo linguistico nel Cinquecento“, in: ders.: *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano: Feltrinelli, 369–396. [Zuerst: Milano: Feltrinelli 1963].
- Singleton, Charles S[outhward] (1968): *Saggio sulla 'Vita nuova'*. Bologna: Il Mulino [Ital. Übersetzung, zuerst unter dem Titel: *An essay on the 'Vita Nuova'*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1949].
- Solerti, Angelo (Hrsg.) (1904): *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*. Milano: Vallardi.
- Tattersall, Jill (1981): „Sphere or Disc? Allusions to the Shape of the Earth in Some Twelfth-Century and Thirteenth-Century Vernacular French Works“, in: *Modern Language Review* 76, 31–46.
- Terpening, Ronnie H. (1997): *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*. Toronto: University of Toronto Press.
- Toffanin, Giuseppe (1941): *Il Cinquecento*. Milano: Vallardi 1941.
- Woodward, David (1987): „Medieval Mappae mundi“, in: Harley, John B[rian]/Woodward, David (Hrsg.): *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago/London: University of Chicago Press (= History of Cartography, 1), 286–358.

