

Enrico Pasini

L'ANTICO E IL NUOVO

Postprint Text. Apparso in: «MultiMedia. Comunicazione, formazione e tecnologie», 1992 (7, 37-43; 8, 40-45).

SOMMARIO – ABSTRACT

I. Benché la storia della tecnologia abbia in comune con la storia universale di curarsi poco dei dibattiti che l'accompagnano, la discussione sul futuro del libro stampato rispetto ad altre forme tecnologiche di conservazione e diffusione della conoscenza vede notevole fortuna. Prendendo spunto da un libro recente di Paolo Rossi (1991), nell'articolo si propone di considerare l'analogia storica con le fasi di transizione che accompagnarono l'affermarsi del libro a stampa, studiando il momento terminale della parabola dell'arte della memoria – attraverso la vicenda biografica di Lambert Schenckel – come un antidoto a conclusioni affrettate sulla vitalità (o la mortalità) del libro come lo si conosce oggi. Nella seconda parte la riflessione si allargherà, pur senza completamente abbandonare il proprio sfondo di indagine storica, alla risorgenza, nella progettazione di sistemi ipermediali per la conoscenza, di modelli cognitivi estranei alla tradizione del libro a stampa – vista in rapporto all'esigenza sovente espressa di modelli sintattici o retorici per i nuovi media, e alla possibilità che il libro stesso, separandosi dalla tecnologia che ne ha determinato in questi secoli la diffusione, si trasformi in un modello. – II. La prima parte di questo articolo ha preso spunto da un libro recente di Paolo Rossi su tempo, memoria e arte della memoria, per tracciare un paragone tra due fasi di transizione nelle tecnologie dell'informazione: quella che segue alla nascita del libro a stampa e quella attuale, che lo vede minacciato di estinzione. Si è cercato di sostenere che il paragone storico tra l'estinzione dell'arte della memoria a causa del libro a stampa e la situazione odierna di quest'ultimo, se non consente di fare previsioni, aiuta almeno a liberarsi di alcuni argomenti meno attendibili. L'analisi si allarga nella seconda parte al ruolo del libro come modello tecnologico nei confronti delle tecnologie con cui è realizzato. La nozione di modello tecnologico è discussa, ritornando all'esempio di partenza, anche con riferimento a un recente richiamo all'arte della memoria quale modello di organizzazione degli ipertesti e alle eventuali ragioni della sua plausibilità. Sono formulate alcune osservazioni – che non hanno alcun carattere di previsione – sul rapporto tra il modello tecnologico del libro e antiche e nuove tecnologie di conservazione e trasmissione del sapere, come un contributo al dibattito sul legame di oblio e innovazione. Se abbiano poi qualche altro valore teorico, è lasciato al lettore decidere.

I. The author discusses problems related to historical change in the field of technology applied to the preservation and communication of knowledge. Present debates about the possible decadence of (printed) books in favour of other technologies, which often stress the unprecedented diffusion of books also in the age of visual mass media, and the fact that even informatic technology is used to produce books, are evaluated with the help of a historical analogy. The art of memory was a widespread non-material technique for managing information in a world of prevalent oral communication, which was set aside by the new technologies of printed communication. In the first part of the article the Author discusses the final phase in the history of the art of memory, sketching Lambert Schenckel's biography as a good example of utmost individual success in the teaching of the art. Schenckel's time sees the maximum demand for teaching in the art of memory, nevertheless those are the years when the printed book has already completely won its battle. In the second part, the Author will discuss recent proposals to let some cognitive teachings of the art of memory revive as models for constructing hypermedia. The book itself could, instead of dying or just surviving, change into an info-technological model. – II. In the first part of this paper the author compared two steps in the development of information technology: the fall of the art of memory owing to the rise of printed books, and the contemporary age, when books are often expected to disappear owing to the rise of other media. The comparison was analysed in order to leave out false predictions and commonplaces. This second part regards the possibility of a survival of the book as a technological model (i.e. as a model to build applications in new technologies {or knowledge communication}, notwithstanding the technologies involved in its production, just as the art of memory has been recently used as a model for constructing hypermedia, and just as the book itself survived technological revolutions in past ages. The issue is discussed avoiding carefully to engage in prophecy.

I. PRIMA PARTE

Il contrasto di permanenza e di eclissi, di estinzione e di rinascita, è caratteristico degli oggetti dello sguardo storico, il quale osserva dal presente ciò che non è più e che però, anche solo perché viene osservato, ritorna a esserci. Memoria e oblio, fuga in avanti e anelito nostalgico, paiono intrecciarsi più di quanto si vorrebbe. Il passato, ai nostri occhi, sovente sembra insieme irrimediabilmente perduto e irresistibilmente presente.

Intorno a questi e analoghi temi verte un bel libro di Paolo Rossi intitolato *Il passato, la memoria, l'oblio* (Rossi 1991). È un libro percorso dal filo rosso della ricerca storica e neuro-scientifica sulla memoria, del significato culturale e scientifico dell'oblio e del ricordo: un libro d'indagine storica e di riflessione con, forse, più domande che risposte. L'oggetto storico corrispondente al nucleo tematico è l'arte della memoria, cui sono dedicati due capitoli e che torna sovente anche nel resto del volume; sorta nell'antichità e fiorita nel Rinascimento, l'arte memorativa ha conosciuto in questo secolo un rigoglio di studi storici, di cui lo stesso Rossi è stato un pioniere (Rossi 1960). E duplicemente coinvolta nel groviglio di passato e presente: sia perché è la memoria stessa a esserne attrice, sia perché l'arte della memoria è proprio un retaggio del passato, la cui sopravvivenza in forme strane dà luogo nel libro a riflessioni interessanti. Vorrei prenderne spunto per qualche considerazione più generale – spero non troppo generica – su certi cambiamenti, che rodomontescamente si potrebbero dire epocali, nelle tecniche e nelle tecnologie associate alla conservazione e alla comunicazione del sapere (cfr. Rossi 1988).

L'ARTE DELLA MEMORIA

L'arte della memoria ha tradizionalmente origine in Grecia, quando Simonide di Ceo insieme inventa e scopre il meccanismo psicologico su cui l'arte si basa. Il pio Simonide scampa miracolosamente al crollo della sala in cui si tiene un banchetto, mentre tutti i convitati periscono sotto le macerie. I cadaveri sfigurati vengono identificati dal poeta, che ha conservato una precisa immagine mentale del convito e ricostruisce così la disposizione spaziale dei commensali. Le immagini ordinate in luoghi di uno spazio (mentale) ben definito sono appunto il fondamento della cosiddetta memoria artificiale.

Nell'arte della memoria, le nozioni da immagazzinare vanno prima codificate in immagini: si tratta di figurarsi oggetti singoli o in gruppo, o persone che tengono o

usano certi oggetti e compiono certe azioni, in modo da richiamare per associazione il contenuto mnemonico. Le immagini devono essere espressivamente efficaci, i personaggi concepiti in pose o atteggiamenti bizzarri, in situazioni ridicole o pruriginose, per meglio imprimersi nella memoria. Le immagini sono poi collocate, secondo un ordine ben definito e ripercorribile, in determinati luoghi di uno spazio architettonico, che si è allestito in precedenza nella propria immaginazione imprimendosi bene in mente un ambiente familiare (una casa, un palazzo, una chiesa, un colonnato) o allestendone uno di fantasia atto alla bisogna. Come scriveva Yates (1966, 41), la memoria dei grandi oratori dell'antichità va immaginata «strutturata architettonicamente, con ordini di luoghi fissati a memoria e gremiti di immagini in una maniera per noi inconcepibile». I praticanti dell'arte potranno recuperare le conoscenze riposte, ad esempio, percorrendo nella propria immaginazione gli ambienti dell'edificio mnemonico e contemplando le immagini, ritrovandone il contenuto per interpretazione.

Osserva Bacone nel *De augmentis scientiarum*, che l'arte della memoria si basa su una «prenozione» (Bacon 1665, 143-44), qualcosa che permette cioè di non dover risalire all'infinito nel cercare l'associazione, il tenue aggancio col contenuto che si vuol ricordare, che serve a farlo risalire a galla, superando la tipica paralisi di una memoria fallace. La prenozione, nei sussidi alla memoria, ha a che fare con un ordine – per esempio, l'ordine di un versetto mnemonico – in cui l'oggetto della ricerca, già si sa, deve calzare. Nella memoria artificiale, i luoghi (ordine preparato) e le immagini (associazioni preparate) non solo veicolano, ma quasi sono essi stessi la prenozione: sono in sé e per sé un artificio – strumenti, attrezzi, di una vera e propria tecnica – per trasmettere prenozioni.

UNA TECNOLOGIA DELLA MENTE

Bacone è un filosofo particolare, «tecnico» piuttosto che «speculativo», e osserva l'arte della memoria non come qualcosa d'ineffabile, ma come un'arte appunto, una tecnica di cui analizzare il funzionamento. Dal nostro punto di [39] vista, è facile pensare all'arte della memoria come una tecnica, potremmo dire una specie di tecnologia della mente, che serve a recepire, organizzare e ritenere la conoscenza in una situazione in cui la parola scritta non è in grado di proporsi come tecnologia esterna che risponda alle stesse esigenze. Quando l'insegnamento e la comunicazione sono affidati al discorso, la mnemotecnica consente di automatizzare e rendere affidabile l'immagazzinamento e la consultazione del sapere.

Un contemporaneo di Bacone, Alsted, è anch'egli interessato all'organizzazione pratica del sapere e, tra l'altro, si preoccupa di stabilire il ruolo della mnemotecnica.

Per definirne quello che noi diremmo con espressione reboante lo statuto epistemologico, ricorre alla «*technologie*», ossia la dottrina che parla delle tecniche. La mnemonica è un'arte liberale (ossia né servile né meccanica), che ha priorità sulle altre. Infatti tutte hanno bisogno, quale più quale meno, di sfruttare la memoria. Questa la definizione della mnemonica: «la mnemonica è l'arte che pone in atto e perfeziona la memoria, fabbricandosi strumenti» (Alsted 1610, 20).

Riprendendo una formulazione classica della psicologia cognitiva di matrice aristotelica, Alsted spiega il funzionamento dell'arte della memoria con il ruolo indispensabile delle immagini nel processo del pensiero: senza qualche cosa che nella *phantasia* offra materia al pensiero, un'immagine che illustri o richiami il concetto pensato, non si pensa. E l'immaginazione si organizza poi stabilmente intorno a un ordine – come appunto quello dei luoghi nell'arte memorativa (Ivi, 71), un ordine spaziale. L'arte della memoria costruisce insomma strumenti (mentali) che, operando sul ruolo dell'immagine nei processi – appunto – mentali, riescono a organizzare secondo un'ordine metaforico (quello dei luoghi) di carattere spaziale l'ordine prettamente temporale dell'apprendimento, della memorizzazione e della reminiscenza. Su questo punto torneremo, nella seconda parte (più attuale) della nostra analisi.

Ma nella metodologia dell'arte mnemonica c'è più che il ruolo delle immagini nel pensiero: c'è l'idea della persistenza delle immagini a prescindere dal pensiero. La mnemonica funziona perché si sono poste le immagini nel luogo per ritrovarle inamancabilmente, e si ritiene vi debbano restare finché, con equipollente coerenza, ne siano rimosse. La rimozione non è però un atto di semplice volontà, come tirare un frego su uno scritto o spegnere un lume: vi sono norme precise da seguire, che servono a compiere l'eliminazione senza abbandonare l'universo autosufficiente della tecnica memorativa. La nostra immaginazione ha introdotto in una stanza persone e cose. Essa stessa, in seguito, per cancellarle dovrà introdurre nella stanza una turba di invasati, che distruggano quanto vi si trova, o un'ancella che porti via tutto; o ci si figurerà che una finestra si apra e il vento spazzi ogni cosa. L'autonomia attribuita ai materiali della memoria visiva organizzata in magazzino mnemotecnico è tale, che un precetto stupefacente di un famoso manuale (Bertram 1610) richiede di collocare con il volto ben visibile le persone che appaiono nelle immagini mnemoniche, per poterle *riconoscere* quando alle immagini si ritorni.

Qui si vede con chiarezza che cosa, al di là delle formule a volte entusiastiche di Yates, davvero si è perduto per noi dell'universo in cui l'arte della memoria ha conosciuto i propri trionfi. Quest'autonomia e persistenza delle immagini sono, socialmente, andate perdute. Le immagini non sono più per noi ciò che è durevole; lo è forse

piuttosto la codifica verbale, ma l'immagine è oggi percepita come ciò che, per essenza, è mutevole.

Affrontare l'arte memorativa – un po' riduzionisticamente – come una tecnica per trattare informazioni ci consente di analizzarla, inquadrarne storicamente il declino e meglio definire che cosa se n'è perduto. In questo senso l'arte della memoria è paragonabile ad altre tecniche, ad altri media con ruolo analogo, che subiscono i medesimi processi di transizione e [40] vanno forse incontro a un'analogia parabola. A tal scopo, e per meglio capire il significato e l'interesse storico dell'ultima fase di grande successo sociale dell'arte della memoria, ci sarà d'aiuto la storia di un individuo che davvero incarnò l'epoca di massimo favore della mnemotecnica. Forse Metrodoro di Scepsi nell'antichità e Pietro da Ravenna nell'età moderna impersonarono meglio la pratica dell'arte, ma Lambert Schenckel ne fu probabilmente il sommo didatta.

LAMBERT SCHENCKEL

Lambert Schenckel nasce il 7 marzo del 1547 a s'Hertogenbosch, studia a Lovanio e a Colonia, e terminati gli studi si fa pedagogo, diventando rettore della scuola pubblica di Mechelen. Ma la sua vita sarà dedicata all'insegnamento itinerante dell'arte memorativa. Per più di trent'anni, da circa il 1590 (cfr. Schenckel 1619, 1627), egli percorre buona parte dell'Europa centrale offrendo a studenti, predicatori, avvocati, le proprie lezioni e mantenendosi con l'arte di Simonide – il primo poeta greco, del resto, che lavorò su commissione. In Francia riesce anche a procurarsi il privilegio reale. Si sa che è ancora in vita nel 1624, poi i biografi ne perdono le tracce; ma un documento parigino catalogato tra gli anonimi della Bibliothèque nationale fa ritenere che nel 1627, alla verde età di ottant'anni, Schenckel sia tornato nella capitale francese a insegnare per l'ennesima volta *l'art de memoire* (Schenckel 1627).

Lo schema è costante: Schenckel arriva in una città, dove si procura un alloggio in cui, se non trova un'altra opportunità, darà anche lezione. A Parigi, ad esempio, vive per un po' a poca distanza da S. Sinfioriano, vicino a St. Denis de la Chartres, proprio nell'Ile de la Cité, e qui – «all'insegna del Corno» – tiene le proprie lezioni. Nel 1627 trova invece alloggio al College de Cambray, detto dei Tre Vescovi in ricordo dei fondatori, alle spalle della chiesa di S. Benedetto, che sorgeva dietro rue St. Jacques, non lontano dall'odierna chiesa di Val de Grace. Una volta stabilitosi, Schenckel distribuisce il programma del corso: la prima parte illustra le sue attività e la seconda magnifica *Utilità ed effetti mirabili dell'arte della memoria* (ad esempio quello in Schenckel 1619; se ne trovano numerosi legati insieme a sue opere). Se il programma è esaurito, lo fa ristampare. Il testo è assai uniforme nelle varie edizioni, tanto che si può pensare che

lo detti egli stesso ogni volta al compositore (a memoria, *noblesse oblige*). Cambia ogni volta il numero di anni da cui scrive di aver insegnato l'arte, cosicché incrociando il testo dei programmi con le notizie che si trovano in altre opere (p. es. l'elenco delle città in cui ha insegnato, Ageni-Wittenbergae passando per Praga, Londra, Marsiglia e altre 75, sta in Schenckel 1619) si può datarne e collocarne una parte.

Schenckel confeziona anche un manuale vero e proprio, in due libri, stampato per la prima volta – probabilmente il primo libro – a Douai nel 1593, e lo dà agli allievi per compendio degli insegnamenti ricevuti. La seconda edizione è cifrata (Schenckel 1595; ma doveva esserlo anche la prima), con un sistema di semplice soluzione ma di stancante lettura: la prima e l'ultima lettera delle parole vanno tralasciate, le altre si leggono retrogradando, le divisioni tra parole sovente sono fittizie; molto è scritto, per aggiunta di complicazione, in caratteri greci. Le ristampe successive (1595?) sono cifrate con minore impegno, finché Schenckel si decide a stampare il proprio manuale in chiaro.

La vera promozione è però affidata alle pubbliche sfide: Schenckel si sottopone volentieri a spettacolari dimostrazioni di abilità mnemonica (delle sfide attestate da testimoni istituzionali, rispettabili cittadini o accademici, fa stampare il resoconto; p. es. 1597, 1607). A volte sono i suoi allievi, magari un giovinetto istruito nella città precedente, a sostenere la prova. La prima di cui Schenckel racconta è a Douai, ed è una sorta di epica disfida in cui un avversario ottuso finisce per procurargli più sostenitori del previsto e gli insegna, così, l'utilità di provocare polemiche analoghe in ogni nuova città. Schenckel integra poi i rapporti su queste esibizioni con i pareri di teologi che garantiscono la sua correttezza cattolica.

Il successo di Schenckel era dovuto, oltre a ciò, probabilmente all'abilità sfoggiata durante i corsi; nonostante la bontà e la chiarezza didattica del manuale, la maggiore qualità del docente di mnemonica doveva consistere nel trasmettere in poche lezioni la pratica dell'arte, il modo corretto di costruire i luoghi e soprattutto le maniere più valide di foggiare le immagini mnemoniche: precetti anche spiccioli, la cui spiegazione scritta sarebbe comunque risultata ben meno efficace dei consigli del maestro. Spiegazioni, infine, che sarebbe stato inopportuno affidare alla carta stampata, mettendo in forse i proventi dei corsi.

[41] *FULL IMMERSION*

Mi si consenta una digressione. Schenckel doveva essere veramente un pedagogo di notevoli capacità pratiche, di quelli che però al talento dell'insegnante uniscono il gusto dello sperimentatore – tanto che oltre a elaborare il proprio metodo per la mne-

motecnica volle dedicarsi all'insegnamento delle lingue. Nel 1605, quando da ormai quattro anni insegnava il latino in modo intensivo, prendendo a pensione giovani di buone famiglie parigine, Schenckel decise addirittura di istituire una scuola basata sul metodo che aveva sviluppato con i suoi giovani allievi.

Il programma del corso, come al solito, viene stampato per raccogliere le adesioni (Schenckel 1605). Si tratta di un caso da manuale di scuola *full immersion* per imparare il latino in sei mesi: un gruppo di allievi viene alloggiato a pensione completa in una villetta con giardino nel Fauxbourg St. Victor, vicina al mercato del vino, non lontano dal Pont de la Tournelle (allora poteva essere una zona semiperiferica, e corrisponde grosso modo all'attuale circondario della rue St. Victor). Il pagamento del vitto è anticipato, mentre la quota per il corso va saldata mano a mano in quattro rate – saranno generosamente accolti sei studenti poveri. Il programma della scuola è così articolato: sveglia alle cinque, un'ora di studio dalle sei, poi quattro ore di lezione (7-8, 10-11, 14-15, 17-18) intervallate ancora dallo studio, con una pausa tra le 15 e le 17; ancora studio dopo cena (19.30-20.30). La domenica e le feste sono dedicate alle ripetizioni. Nelle ore di relax si parla – doverosamente – soltanto in latino.

Naturalmente, dei propri metodi d'insegnamento Schenckel comunica anche in questo caso lo stretto indispensabile per ben disporre le autorità e per allettare gli studenti. È tipico del suo sistema di difendersi contro imitatori o allievi baldanzosi: a chi segue i corsi di mnemonica, Schenckel fa firmare un impegno a non rivelare ad alcuno gli ammaestramenti ricevuti, né far circolare il manuale (cifrato), né insegnare l'arte senza il permesso del maestro.

PLAGI E SLEALTÀ

La segretezza può naturalmente essere infranta, come gli allievi più fedeli possono tradire il maestro. Nel 1619 l'anziano Schenckel dà alle stampe un' *Apologia*, in cui ricostruisce la propria gloriosa carriera e denuncia puntigliosamente tutti i casi di plagio e tradimento subiti. Il primo che denuncia è l'oscuro Castelfranc, autore di un' opera compilativa in effetti ripresa in parte da Schenckel (Nautonnier 1607). Racconta quindi come nacque il *Gazophylacium artis memoriae*, la più famosa raccolta di manuali mnemotecnici del Seicento, aperta proprio dal *De memoria* di Schenckel (1610) e allo stesso Schenckel poi attribuita. Questi sostiene invece che, avendo dato il proprio libro da stampare ad Anton Bertram, il tipografo che poi farà il *Gazophylacium*, dietro giuramento di distruggere pure le bozze, costui lo imbrogliò e confezionò così la prima e più famosa edizione pirata schenckeliana (risulta particolarmente bizzarro che a questa raccolta sia stata affidata la fama di Schenckel tra storici e biografi, i quali, credo

nessuno escluso, gliene attribuiscono la paternità e vi si riferiscono per studiarne l'opera). Peraltro lo stesso *Gazophylacium* vedrà un paio di versioni tedesche non autorizzate (che d'altra parte riprendono raccolte tedesche parziali, naturalmente senza Schenckel, da cui in fondo Bertram potrebbe aver copiato in parte la propria edizione; cfr. Artis 1603).

Poi la mano passa a un certo Paëpp, che cuce insieme parte del libro di Schenckel, in un'edizione forse precedente quella ripresa da Bertram, il programma dei corsi, i resoconti di una delle sfide pubbliche sostenute da Schenckel; integra con un altro manuale (Bruxius 1610) e produce lo *Schenckel svelato* (Paëpp 1617; e del resto, a sua volta, la presunta [42] traduzione francese di Schenckel – Le Cuirot 1623 – è una versione assai libera di Paëpp 1617, libro seguito da altri tre analoghi del medesimo autore). E così via.

Ma il caso peggiore è quello di Martin Sommer, il quale riceve dal maestro l'autorizzazione a insegnare l'arte facendosi scudo del suo nome, dietro conveniente percentuale degli incassi (così come già aveva fatto un Petrus Parisius): orbene, non solo costui decide di non pagare e si dà alla macchia, ma si fa stampare un *Gazophylacium* (con indicazione di stampa a Venezia, probabilmente falsa) e il programma dei corsi (Sommer 1617; ne parla l'editore di una traduzione tedesca di Schenckel, 1804), per farne uso in proprio, scatenando l'ira, peraltro impotente, del maestro. Se c'è un versante dell'attività di Schenckel che ne possa confermare il successo strepitoso, senza dubbio sono questi episodi, che testimoniano davvero di una sorta di febbre dell'oro.

È del resto degno di nota che ancora un secolo dopo, quando ormai l'arte della memoria era pressoché marginale, si registri un episodio pressoché identico. Nel 1705, ad Amburgo, preceduto da un benevolo articolo in una rivista culturale locale, un certo Johann Heinrich Döbel iniziava un insegnamento di mnemotecnica e faceva stampare il programma delle lezioni (cfr. Döbel 1707). Aveva appreso l'arte in Hannover dall'altrettanto oscuro Erich Christoph Lübber, il quale non l'aveva però autorizzato a mettersi in proprio e, sentendosi defraudato dall'allievo, invece di scrivere un'Apologia come Schenckel gli intentò un processo. Il che dimostra, se non altro, quanto l'esperienza di Schenckel avesse plasmato le forme sociali di trasmissione dell'arte.

IL TRAPASSO TECNOLOGICO

L'esempio dell'arte della memoria è un ottimo corrispettivo storico dell'attuale transizione vissuta dal libro a stampa (non dal libro in sé). In genere, un argomento di sicura presa è che mai come oggi si sono stampati e consumati tanti libri. Mai come all'epoca – e addirittura nella persona – di Schenckel l'arte della memoria suscitò un

consumo di massa tanto diffuso; mai come quando, a posteriori, si può dichiarare che fosse già morta. Il paragone non sarà definitivo, ma è abbastanza calzante da indurre a prudenza.

L'altro argomento tipicamente sollevato per chiudere la questione è l'apparente rovesciamento per cui le stesse tecnologie informatiche vengono poste al servizio della produzione libraria. Anche qui abbiamo un parallelo estremamente preciso con le vicende della mnemonica. È noto il fiorire appunto all'epoca che abbiamo considerato (e un po' si ricava anche solo dalla bibliografia di questo articolo) di libri che insegnano l'arte della memoria. Il rovesciamento apparente del rapporto si ha qui quando si usa il libro – tipico risultato delle nuove tecnologie – per sostituire gli insegnanti. Un esempio di tale produzione editoriale è un sussidio mnemotecnico per imparare le Pandette, destinato ovviamente agli studenti di diritto, stampato a fine Seicento (*Ars magna* 1695). Si tratta di un classico metodo per luoghi e immagini, in dieci stanze, ognuna con dieci luoghi a volte sovrapposti facendo più giri, e la struttura si ripete ogni dieci libri; le immagini sono già pronte all'uso, in cinque enormi tavole. Ma il caso più significativo che ho incontrato di uso del medium librario per la trasmissione dell'arte della memoria è un manuale per formarsi un apparato di figure mnemoniche per le date e gli eventi storici (Bunonis 1648), che è assai più rozzo del precedente, ma mi sembra ben più rappresentativo delle reali modalità di associazione immagini-contenuti che si insegnavano allora agli aspiranti mnemotecnici. È curioso – e, da quel poco che si riesce a capire dagli insegnamenti assai più generici degli altri manuali, è probabilmente rappresentativo dell'effettiva prassi dell'arte, quella che i maestri riservavano all'insegnamento diretto – il modo in cui l'associazione oggetto-simulacro si serve della mediazione degli elementi verbali (per esempio, le date sono tradotte in lettere consonanti, da queste si formano parole e le parole passano in immagini mnemoniche: 3904 è FSDCH, che diventa FoSDaCH, simile a «Fuchs-Dach», «volpe-tetto», si raffigura dunque 3904 con una volpe su un tetto; e così via). La cosa che però interessa qui è che non si tratta di un manuale di puro supporto, bensì il testo è chiaramente inteso a eliminare del tutto l'insegnamento personale della mnemotecnica – secondo la logica caratteristica, appunto, della fruizione libraria, che per l'arte della memoria si rivelerà infine letale.

I fenomeni che si accompagnano al tramonto di una tecnologia dell'informazione e dell'apparato teorico e culturale che essa induce sono complessi e hanno a che fare con il riequilibrio del sistema dopo la comparsa di una tecnologia nuova: nuova per organizzazione e [43] per supporto concreto come il libro rispetto all'arte memorativa, nuova altrettanto nelle sue ricadute sulla diffusione e l'elaborazione sociale del sape-

re. Oggi si ripropongono problemi e situazioni differenti sì, ma in qualche modo analoghi. Interessante è anche osservare che si apre così un nuovo spazio a pratiche antiche, oggi recuperate appunto come modelli per una tecnologia dell'informazione che sembra in ricerca affannosa di paradigmi comunicativi. A questi temi è dedicata la seconda parte dell'articolo.

* * *

II. SECONDA PARTE

Nella quadripartizione tradizionale dei sensi della sacra scrittura, la lettera del passo narra gli avvenimenti (*gesta docet*), l'interpretazione morale ne ricava come si debba agire, l'anagogia indirizza il fedele alle verità ultime; è invece per analogia che vi traluce *quid credas*, all'analogia si domanda cioè d'indicare le verità della fede. Sep-pure con intenti più modesti, mi sono fin qui appoggiato proprio a un'analogia storica: evocare il tramonto dell'arte della memoria per elucidare l'odierna vicenda del libro a stampa (o meglio l'odierna discussione sul possibile sviluppo o collasso di tale vicenda che sembra ogni tanto agitare il sonno della cultura, soprattutto europea).

La diagnosi del presente a partire dalla sua *facies*, dal volto che ci mostra, è sempre un po' rischiosa. Sappiamo che forme di vita, aggregazioni sociali, dottrine e teorie, possono esser date per morte all'alba di una mutazione che assicurerà loro nuova gioventù, o perlomeno una vita assai più lunga della rapida agonia pronosticata. Avviene pure a volte che un processo di estinzione non sia preceduto da un lento spegnersi, ma da un frenesia vitale; e l'ultimo vigore della fioritura, preludio all'avvizzimento, si può prendere per segno di buona salute e lunga vita, con errore simmetrico al precedente.

È chiaro che pure lo studio di un'analogia storica non offre molte garanzie di veridicità, a differenza di quel che si pretende dall'interpretazione del senso analogico delle scritture. Vi è un precetto della logica medievale, per restare in tema, che suona più o meno così: da due casi soltanto non si può inferire alcuna regola. Figuriamoci da un unico caso; però il paragone con un evento storico che possa presentarsi come un adeguato corrispettivo dell'oggetto della nostra riflessione – il che ritengo di aver mo-

strato nella prima parte – offre degli elementi di analisi, e non solo di similitudine letteraria, che sarebbe inopportuno ignorare.

Per riassumere: la fase più tarda, la meno nota, di sviluppo dell'arte della memoria – e della vita errabonda di un suo illustre docente – mostra due elementi di analogia con l'odierno travaglio dei bibliofili. Proprio come oggi la produzione libraria conosce livelli mai sperimentati, così la diffusione dell'arte della memoria raggiunse il suo apice quando le forme sociali di conservazione, trasmissione e diffusione del sapere si erano ormai modificate in modo tale da decretarne il declino. Addirittura, come notavamo, lo stesso libro fu usato per insegnare l'arte della memoria, così come oggi si sostiene la vittoria del libro sugli strumenti informatici a causa dell'asservimento di questi alla produzione libraria. Ma, a differenza del libro manoscritto, il libro a stampa non era complementare all'uso dell'arte mnemonica, bensì alternativo; e difatti proprio il modo in cui l'arte stessa fu affidata al nuovo medium librario è un esempio delle mutate condizioni che ne sancivano la progressiva scomparsa.

Ma per non restare a un uso immediato e un tantino superficiale del parallelismo storico, che spingerebbe semplicemente a estendere l'enumerazione di questi o quegli elementi di somiglianza per sostenere l'una piuttosto che l'altra tesi in merito, è possibile e forse utile cercare di approfondire la natura dell'analogia presentata. Diventa a questo punto importante capire bene quale sia l'oggetto del nostro parallelismo.

COSTELLAZIONI

Intorno alla fine del secolo VIII, Alcuino, il fondatore e animatore del sistema scolastico carolingio, scriveva in un dialogo di genere brillante: «P. Quid est littera? A. Custos historiae. P. Quid est verbum? A. Proditor animi» (PL 101, 975). La lettera custodisce, la parola comunica. Il libro, deposito della conoscenza scritta, non servirà a comunicare il sapere finché non diventerà libro a stampa; prima serve per sottrarre il sapere all'oblio collettivo piuttosto che a quello individuale. Appunto per questo si può dire che il libro manoscritto è complementare all'arte della memoria. [42]

In effetti, benché in una civiltà possa risultare dominante una particolare modalità di trasmissione del sapere – non solo il sapere scientifico o tecnico, ma anche quello sociale, che si trasmette per esempio nella fruizione pubblica della letteratura – come può essere la forma orale, o la stampa, non bisogna identificare la totalità delle forme di comunicazione e delle tecnologie che vi si applicano con una tecnica o una tecnologia che vi primeggia. E una rappresentazione unidimensionale, che occulta la complessità, non solo perché a fasi diverse possono corrispondere sviluppi tecnologici diversi, producendo differenti costellazioni tecnologiche, ma perché vi sono più plausi-

bilmente degli insiemi, dei complessi di tecnologie che si integrano a vicenda, in un universo dominato sì da un medesimo fattore preponderante, ma ugualmente articolato.

Forse è caratteristico di tecnologie che hanno a che fare con la conoscenza – che esplicano la loro influenza in un campo immateriale – integrarsi nella vita individuale e collettiva al limite del mancato riconoscimento della loro peculiarità. Si pensi, per fare un esempio più attuale, al modo in cui la percezione del mondo ambiente o l'interazione sociale possono esser state modificate dal fatto banale che una normale capacità visiva viene oggi assicurata pressoché a tutti dal diffondersi delle visite oculistiche e delle lenti correttive, mentre un tempo gran parte delle persone non ci vedeva affatto bene, ci vedeva cioè come l'odierna schiera dei portatori di lenti correttive ci vede togliendole.

Le società antiche di cultura prevalentemente orale sviluppano – e si avvalgono di – tecnologie molteplici e diverse per trattare l'informazione. Per esempio, accostando alla tradizione orale un uso specifico della scrittura (si pensi al ruolo di epigrafi e monumenti) in relazione alla memoria. Parlo qui di tecnologia come di un insieme di tecniche applicate alla produzione o alla lavorazione di una classe di oggetti materiali: come può essere il libro a rotolo scritto su papiro (ma a un certo momento, per dire, nella società greca viene appunto inventata la mnemotecnica per luoghi e immagini, che nella prima parte abbiamo analizzato per traslato come una forma di tecnologia mentale).

Per lo stesso libro manoscritto si distinguono il rotolo e il codice come due oggetti corrispondenti a fasi tecnologiche distinte, in cui a supporto materiale e tecniche di produzione diverse, corrispondono differenti modalità di fruizione – nonché differenti integrazione con un complesso di altre tecnologie, al servizio delle forme sociali prevalenti di conservazione, diffusione e trasmissione del sapere (con le quali le costellazioni tecnologiche disponibili hanno un rapporto di reciproca influenza).

Dal punto di vista dell'analogia storica, così, emerge una distinzione tra varie forme tecnologiche del libro e il libro in generale. Inoltre l'arte della memoria ci consente di osservare un esempio di discontinuità – qualcosa che scompare per non tornare più come tale. L'evocazione del codice manoscritto ci consente invece d'intravedere un elemento di continuità: scompare sì l'oggetto, e la tecnica cambia di funzione (il libro manoscritto diventa libro di appunti, o diario), ma il libro perdura, modificato, come prodotto di una nuova tecnologia. L'elemento strutturale di maggiore rilevanza della nostra analogia sembra la commistione (tipica dell'analisi filosofica del muta-

mento, nulla di nuovo) di discontinuità e persistenza. Alcune dinamiche della fase di transizione – e non solo i possibili esiti – si riproducono con precisione oggi.

L'editoria elettronica, multimediale o no, simula sovente il libro a stampa: si tratta di un oggetto familiare e di efficacia comunicativa collaudata. Analogamente, il libro a stampa simulò inizialmente il libro manoscritto: l'esempio tipico è la massiccia ripresa negli incunaboli – ma in generale nei testi a stampa di carattere filologico o accademico ancora nel Cinquecento – delle abbreviature del libro universitario duecentesco (manoscritto), per le quali vengono fucinati appositi caratteri. Meriterebbe inoltre menzione la breve fase in cui fu in auge una tecnologia di produzione dei libri – la riproduzione xilografica – poi a tal scopo affatto abbandonata: è un bell'esempio di vicolo cieco, simile in questo a certune tecnologie di oggidì. Ed è interessante che sulla base della tecnologia disponibile si producano soprattutto libri peculiarissimi, governati dall'immagine, davanti a cui scompare o si subordina il testo, come la cosiddetta *Biblia pauperum*.

Si può, infine, osservare fuggevolmente come il lavoro di équipe, che sembra essere la caratteristica più evidente – e lontana dalle presenti forme della produzione libraria – della fabbricazione odierna di applicazioni ipertestuali o ipermediali, si presenti anche alla nascita della produzione libraria (cfr. nel volume curato da Pietro Rossi, 1988), non a caso orientata a prodotti remunerativi come opere di consultazione, classici e testi religiosi invece che a pubblicare testi d'autore. In genere la situazione attuale è accostata all'analogia fase collettiva della [43] produzione cinematografica prima dell'affermarsi della figura del regista; qui affrontiamo il discorso, un po' leziosamente, soprattutto per mostrare come anche su aspetti apparentemente secondari il nostro paragone storico regga benino.

OBLIO E REVIVISCENZA

Temistocle, quando gli fu proposto d'imparare l'arte della memoria, avrebbe risposto di preferire un'arte della dimenticanza. Per i maestri dell'arte memorativa, da Marafiotto a Schenckel, l'*ars oblivionis*, l'arte dell'oblio, è una parte dell'arte della memoria: è l'insieme delle tecniche con cui si rimuovono dalla memoria locale i simulacri che vanno scaricati o sostituiti. Ma il motto di Temistocle è sovente citato: da Cicerone e dopo lui da Petrarca, da Alsted (per spiegare che forse Temistocle scherzava, ma non aveva tutti i torti), e per quanto ci interessa ora anche da Paolo Rossi, il quale collega il problema della dimenticanza alla questione epistemologica dell'obsolescenza delle teorie scientifiche – dimenticare i propri antecessori sembra essere un elemento

costitutivo dell'attività scientifica – confezionando così il saggio più ricco e avvincente del volume da cui siamo partiti.

Possiamo dire, dal nostro punto di vista, che invece nel campo delle tecnologie di cui ci stiamo occupando, in differenti situazioni tecnologiche si può riconoscere una persistenza: come quella del libro, presente in contesti tecnologici diversi e con diverse caratteristiche. Però non si può pensare a un libro «in generale», l'anima o l'idea del libro che sopravvive alle sue forme fenomeniche e transeunti. Mi sembra che il libro si presenti a noi osservatori in un ruolo che potremmo chiamare di «modello tecnologico», un modello cioè che organizza la struttura del prodotto di tecnologie diverse in un modo che a posteriori si riconosce simile, affine (non perché l'anatomia dell'uomo spieghi quella della scimmia, come si diceva un tempo, ma perché queste sono davvero considerazioni a posteriori). Per capire meglio che cosa questo significhi, torniamo appunto ancora al primo elemento del nostro paragone storico: l'arte della memoria, di cui osserveremo una reviviscenza inaspettata come modello per la tecnologia ipertestuale.

In un ipertesto italiano di recente apparizione, prodotto per ragioni propagandistiche e intitolato *Viaggio nel futuro* – un ipertesto dedicato all'impatto delle nuove tecnologie della comunicazione e che quindi in qualche modo è anche il manifesto di se stesso – si legge: «Per millenni i filosofi hanno sperimentato varie forme di memoria artificiale: Cicerone sosteneva che “la memoria artificiale è composta da luoghi e immagini”. In pratica ognuno immaginava nella propria mente dei luoghi, ad esempio dei palazzi, e inseriva nelle stanze e nei corridoi le immagini e i simboli delle proprie informazioni. [...] Anche questo “Viaggio nel futuro” è stato ideato secondo l'antica arte della memoria» (Carraro e Carraro 1992a; cfr. Carraro e Carraro 1992b).

In un ipertesto, brevi unità di testo o comunque di informazione composta da simboli visivi (e uditivi nei cosiddetti sistemi ipermediali), sono collegate da legami di specie diverse, lungo i quali ci si può spostare con facilità grazie all'implementazione informatica dell'ipertesto. L'ipertesto è perciò un testo la rappresentazione della cui struttura non è lineare, ma è un disegno composto di punti e linee: vertici e archi, cioè un grafo più o meno complesso (e più o meno connesso). La descrizione della struttura è quindi un problema topologico, di teoria delle reti. Questo spiega il prevalere, nella descrizione della struttura degli ipertesti, delle metafore spaziali: il mare, la rete appunto, l'«iperspazio», ecc.

Negli ipertesti si vorrebbe una struttura associativa, in cui i legami tra i nodi dell'ipertesto (o con testo presente nel nodo ma non visibile) corrispondano ad associazioni nate nel vedere o nel leggere il materiale presente in un nodo. In una struttu-

ra ipertestuale, perciò, gli elementi acquistano maggior interesse che in un testo sequenziale perché non ci sono, cioè perché pur facendo parte della «pagina» non vi [44] appaiono: è l'estensione del principio della «viewport», la pagina più grande della schermata, che può quindi scorrere dietro la schermata. Le associazioni da mettere a disposizione dovrebbero essere quelle che non vengono troppo spontanee (altrimenti basterebbe avere un buon lemmario in linea, sempre richiamabile, come per la consultazione di un'enciclopedia).

Questa struttura concettuale, e la possibilità di attivare legami nascosti nella pagina o nella finestra, fanno sì che sia particolarmente agevole organizzare in buona parte l'ipertesto non sulla sintassi e la struttura del testo, ma secondo la sintassi e la struttura dell'immagine (e che lo stesso testo usi come un elemento comunicativo e organizzativo le proprie caratteristiche iconiche). A differenza che nelle articolazioni del testo, nell'immagine l'ipotassi, la subordinazione sintattica, si presenta in modo simultaneo (si pensi, per fare un esempio, alla complessa struttura relazionale della *Vocazione di S. Matteo* del Caravaggio); la fruizione, se pure non è effettivamente simultanea, consente una percezione quasi simultanea, in ordine non determinato, eventualmente una lettura di andamento circolare (un esempio di assunzione teorica rigorosa del primato strutturale dell'immagine è l'ipertesto *Ipermappa*; Antinucci 1991).

Come osservavamo nella prima parte, l'arte della memoria tende ad attribuire all'immaginazione (la facoltà mediatrice della teoria aristotelica della conoscenza) un ruolo arcano ma fondamentale: il luogo mentale in cui la rappresentazione spaziale offre una mediazione con la temporalità dei processi conoscitivi, facilitandoli e consentendo di percorrerli e organizzarli. Ecco perché è possibile usare il modello dell'arte della memoria (spazi architettonici simulati in cui sono disposti simulacri, immagini visive, ordinati spazialmente, che organizzano il movimento nella conoscenza, l'orientamento della memoria) come un modello tecnologico per costruire ipertesti. Se poi questo ci suggerisca anche qualcosa sulla conoscenza o sulla fruizione della conoscenza o sull'apprendimento, o infine sugli ipertesti, non è facile dirlo *d'èmbèle*.

IN CONCLUSIONE

Chi parla di «iperlibro», o di «libro elettronico», sovente lo fa (cfr. ETTI 1991) avendo in mente un'applicazione che esalti, del computer, non le opportunità più innovative ma la possibilità di predeterminarlo in modo non trasparente per chi lo usa, scegliendo consapevolmente un'interfaccia limitativa, che riproponga gli svantaggi del libro a stampa per ridurre il disorientamento. Non c'è poi niente di strano in mes-

saggi, come questi, per certi versi in contraddizione con il mezzo. Il medium librario, che di per sé garantì una diffusione pubblica del sapere, veicola pure messaggi sapienziali o pseudo-sapienziali – il romanzo tedesco del Seicento che annunzia al mondo gli ideali rosacrociani porta giusto in exergo: «Arcana publicata vilescunt» (Andreae 1616).

In genere si tende a pensare a un libro grosso modo come a uno strumento di conservazione e diffusione del sapere basato sulla riproduzione materiale di sistemi di simboli visivi, su un materiale durevole ma più o meno maneggevole, organizzato in unità sequenziali di dimensioni minori ma variabili. La struttura di quest'organizzazione e del rapporto tra i diversi generi di simboli e informazioni (iconiche, testuali ecc.) è per gran parte funzione del supporto e delle tecnologie di produzione.

Il libro a stampa contiene i capitoli. L'orientamento nel libro a stampa è dato dalla struttura fisica dell'oggetto. A questa si sovrappone eventualmente l'ordine del testo, come l'ordine alfabetico. Si noti però che in tal caso la collocazione dell'ordinamento stesso è data dalla struttura fisica: la A all'inizio e la Z in fondo; questa caratteristica è la tipica innovazione tecnologica portata dal libro a codice, non esiste nel rotolo, che non si può aprire comodamente a metà. Questo ci permette di osservare di passaggio che, in un momento in cui appariva una modalità di fruizione del contenuto che prima quasi non esisteva, il libro non è scomparso. D'altra parte, la forma tecnologica precedente è davvero scomparsa.

Ciò può indurre a figurarsi che potrebbe rimanere il «libro», come modello della nuova tecnologia, e scomparire – almeno per uso librario – la tecnologia che oggi lo supporta. Notiamo che parlando di modello tecnologico si intende una funzione diversa e più strutturale da quella delle metafore che organizzano l'interfaccia di un software. Come definire allora più esattamente questo modello tecnologico che permane almeno parzialmente nelle diverse forme tecnologiche del libro, e come usare poi la definizione?

C'è un'argomentazione, che se non ricordo male viene da Putnam, che si abbatte appunto sul rapporto tra significato e definizione. [45] Se la tigre è definita come un carnivoro striato a quattro zampe, una tigre con tre zampe sarà una tigre? E un marziano identico a una tigre per le caratteristiche comprese nella definizione, sarà una tigre o un marziano? Un libro senza capitoli, carta e numeri di pagina, un computer identico a un libro, che rapporto avrebbero con una qualche definizione di libro?

C'è anche chi tende ad aggrapparsi al comodo insostituibile *livre de chevet*; rischiando di restare ancorato a un problema di macchine. Non siamo certo oggi a uno stadio né definitivo né specialmente avanzato – qualcosa farà la fine del libro xilogra-

fico. Però nulla vieta di arrivare a un oggetto più comodo e potente del libro tradizionale, come ben si sa, comandato a penna o a dito, anche se manca molto anche solo al Dynabook, il «libro» dinamico, progettato da Alan Kay vent'anni or sono. E forse, quando le tecnologie che oggi si affacciano saranno dispiegate e si sarà imparato a usarle, si chiameranno quelli «libri» – se resterà l'altra caratteristica del libro, essere un oggetto relativamente chiuso, una forma di comunicazione di un contenuto relativamente statico, di fruizione individuale e non di irraggiamento territoriale. Oppure si riconoscerà a posteriori una trasformazione simile al passaggio dal rotolo al codice, o dal codice al libro, con la nascita di una nuova terminologia.

In questo momento, comunque, si intuiscono a malapena delle direzioni. Ed è più importante intuire direzioni, che diagnosticare conclusioni, o profetizzare cesure e continuità, che per definizione e loro stessa essenza non possono essere riconosciute, come del resto gli oggetti ed eventi storici a cui ci si è riferiti in questo articolo, se non a posteriori.

BIBLIOGRAFIA

- J.H. Alsted, *Systema mnemonicum*, Frankfurt 1610 (LbHann)
- J.V. Andreae, *Chymische Hochzeit: Christiani Rosencseinz. Anno 1459*, Strasbourg 1616 (BnPar: R 54602)
- F. Antinucci, *Ipermappa*, «MultiMedia», 5/6, 1 (1991)
- Ars magna et admirabilis...*, Leyden 1695 (StGénPar: F 8° 176 inv. 2.349 Rés. – F Fol. 196 inv. 415 Rés,)
- Artis memoriae seu potius reminiscetiae p. I-IV*, Frankfurt 1603 (HabWolfb: 101, 4 Rhet.; BnPar: Z 51062-51069)
- F. Bacon, *Opera omnia*, 1665
- A. Bertram (a cura di), *Gazophylacium artis memoriae*, Strasbourg 1610 (BnPar: Z 59821)
- A. Bruxius, *Simonides redivivus, sive artis memoriae et oblivionis*, Leipzig 1610 (BnPar: Z 7878-7879)
- M.J. Bunonis, *Tabularum mnemonicarum historiam universam [...] simulacris & hieroglyphicis figuris delineantium clavis*, Königsberg i. P. 1648 (HabWolfb: 142, 11 Rhet.)
- G. Carraro e R. Carraro, *Viaggio nel futuro*, ipertesto, Milano 1992a
- Id., *Viaggio nel futuro*, Milano 1992b
- J.H. Döbel. *Collegium mnemonicum, oder gantz neu eröffnete Geheimnisse der Gedachtniß-Kunst*, Hamburg 1707 (LbHann)
- ETTI, «Educational and Training Technology International», monogr., *Electronic Books*, 4, 28 (1991)

- A. Le Cuirot (a cura di), *Le magazin des sciences, ou vray art de memoire descouvert por Schenckelius*, Paris 1623 (BnPar: Z 11289)
- G. de Nautonnier, *De artificiosa memoria liber*, Castris 1607 (BnPar: Z 2958)
- J. Paëpp, *Schenckelius detectus: seu, memoria artificialis hactenus occultata...*, Lyon 1617 (BnPar: Z 38908), 1619³ (BnPar: Z 19170)
- Paolo Rossi, *Clavis universalis*, (1960) Bologna 1983²
- Id., *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna 1991
- Pietro Rossi (a cura di), *La memoria del sapere*, (1988) Roma-Bari 1990²
- L. T. Schenckel, *De memoria liber secundus: in qua est ars memoriae [...] illustrata*, Leyden 1595 (HabWolfb: 151 Rhet.)
- Id., *De memoria liber secundus, in qua est ars memoriae [...] digesta*, s.l. s.d. (Leyden 1595?; StGénPar: D 8^o 11.171 Pièce 3 Rés.)
- Id., *Copia speciminum artis memoriae*, s.l. s.d. (Würzburg e Leyden 1597?; StGénPar: Z 8^o 1060 Inv. 3201 Pièces 3 -4 Rés.)
- Id., *A Messieurs du Senat Ecclesiastique de la ville de N.*, s.l. s.d. (Paris 1605; BnPar: X 33489)
- Id., *Specimina duo artis memoriae exhibita XXVII aprilis, & XX Maji anni MDC & VII Lutetiae Parisiorum*, s.l. s.d. (Paris 1607?; BnPar: H 18705)
- Id., *De memoria libri duo*, in Bertram 1610
- Id., *Methodus, sive declaratio in specie qua modo latina lingua sex mensium spacio doceri [...] his subiungitur Brevis tractatus de utilitatibus et effectibus artis memoriae [...] Item Apologia, in quosdam, qui L. T. Schenckelii libellum ipso inscio & invito, falsis titulis & narrationibus, ac turpissimis erroribus refertos ediderunt*, Strasbourg 16 19 (BnPar: X 7432)
- Id., *Artis memoriae laus & effectus quidam admirabiles, multorum captum, nescientium modum procedendi, superantes: quos L. T. S. D.[usilvius] in tradendo arte memoriae, facili & perspicuo methodo, auditoribus suis enucleat*, s.l. 1627 (BnPar: Z 40980)
- Id., *Compendium der Mnemonik...*, a cura di J.L. Kluber, Erlangen 1804
- J. Sommer, *Gazophylacium artis memoriae*, Venezia 1612 o 1619
- Id., *Brevis delineatio de utilitatibus et effectibus admirabilibus artis memoriae*, Venezia 1619
- F.A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966 (*L'arte della memoria*, Torino 1972)