

Joanna Pietrzak-Thébault
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

NA PROGU NOWOCZESNOŚCI. RENEZANSOWA SZTUKA MNEMOTECHNICZNA NA PRZYKŁADZIE „DIALOGU O PAMIĘCI” LODOVICA DOLCE

Traktaty mnemotechniczne, których korzeni doszukiwano się w starożytności, w średniowieczu rozwinęły się i przybrały nader ineresujące formy. Apogeum ich rozwoju notujemy na wiek XIV i XV. Dzieła poświęcone „sztucznej pamięci” nie zanikły bynajmniej wraz z rozpowszechnieniem się druku. Pojawiały się nowe utwory, a XVI-to wieczne wydania wzbogacono o ilustracje *imagines agentes*. Za przełom uważać możemy pojawienie się traktatów w językach narodowych. Znakomitym przykładem jest przeróbka *Congestiorum Artis Memoriae* Johanna Rombercha na język włoski, jakiej dokonał znany współpracownik weneckich oficyn wydawniczych, Lodovico Dolce. Obecne w *Dialogu o pamięci* drzeworyty przedstawiają tradycyjne *obrazy pamięci*, alegorie służące zapamiętywaniu na kilku poziomach sensu, a także diagramy zdające się zapowiadać już „maszyny retoryczne”. Ilustracje pozostające na usługach retoryki, w skromnym, codziennym „ubrani”, doskonale odzwierciedlają zatem przemiany ówczesnego rozumienia świata.

On the threshold of modernity. The Renaissance art of mnemonics in the “Dialogue about memory” by Lodovico Dolce

With the roots in antiquity, the mnemonic treatises were developed in the Middle Ages, taking very interesting forms. The apogee of their development was noted in the 14th and 15th centuries. Works devoted to the “artificial memory” did not disappear with the spread of the printing. On the contrary, new writings came out, and 16th-century editions were enhanced with illustrations called *imagines agentes*. The appearance of the treatises in national languages is considered a breakthrough in that process. An outstanding example is the Italian version of Johannes Romberch’s *Congestiorum Artis Memoriae* created by Lodovico Dolce, the renowned collaborator of Venetian publishing houses. *Dialogue about memory*’s woodcuts present the traditional *memory images*, which serve as allegories helping to memorize at several levels of meaning, and diagrams seeming to forebode „rhetoric machines.” Illustrations being

at service of rhetoric, in their simple everyday shape, perfectly reflect the transformation of the understanding of the world at that time.

„Prawdziwie ze wstydem myślałem, że nie przedstawiłem Ci, Panie, dotychczas żadnego tłumaczenia dzieła Cycerona. Nie pozostawałem jednak nieświadom tego, o czym wszyscy doskonale wiedzą, a mianowicie, że każdy z uczonych lepiej ode mnie rozumie dzieła boskiego Mówcy, a zatem każdy inny mógłby równie doskonale wyjaśnić je i oddać w naszej mowie [rodzinnej]!”

Dla większej skuteczności, dla dodania słowom wiarygodności warto odeprzeć zarzut jeszcze zanim on padnie. Tak też robi już w dedykacji, jeszcze zanim zacznie pisać sam traktat (*Dialogo di Memoria nel quale si ragiona come accrescer e conservare la memoria*) o tym, jak poprawiać i zachwywać pamięć, Lodovico Dolce². Świadomy cyceroniańskich korzeni tekstu i na nie właśnie chętnie się powołujący, w istocie adaptuje na język włoski łacińskie dzieło *Congestiorum artificiosae memoriae* niemieckiego franciszkanina, Johannes Rombercha (Bolzoni 2005: 13, 230 – 231, Yates 1975: s. 121 – 124 i 129 – 136)³.

Znajdujemy się tutaj w istocie w samym sercu problematyki związanej ze sztukami pamięci. Pozwalając prowadzić się tej niepozornej książeczce (sam Autor mówi o niej przecież *quel picciolo volume*), zobaczymy, że w XVI. wieku, a zatem w epoce druku, traktaty mnemotechniczne przetrwały, że sztuczną pamięć kultywowano, a wydania odnosiły sukcesy. Przy okazji przyjrzymy się ich roli w przekształcaniu widzenia świata, a nawet w kształtowaniu nowoczesnego sposobu myślenia o nim – takiego, który chce wniknąć w naturę rzeczywistości nie tyle głębiej, ile inaczej, sądząc, że potrzebna jest do tego analiza i wiedza techniczna. (Pozostawić na boku musimy, niestety, pytanie, na ile pojawiające się równoległe ezoteryczne dociekania i dążenia były wyrazem tego samego patrzenia na świat, a na ile wynikiem wyłączenia

1. Lodovico Dolce, *Dialogo di Memoria*, Domenico Farri, Venetia 1586, f. A2 r/v, BM Elbląg, Ob.6.II.3247-3248. „Io nel vero mi vergognava ad appresentarle innanzi opera alcuna da me tradotta di Cicerone. Percioche a me non era nascoscto quello, che a tutti e manifestissimo: che si come tra litterati ben dotti non è alcuno, che meglio intenda le opere di quel divino Oratore: così parimente di lei potesse spiegarle e ridurle nella nostra favella.”

2. W polskich zbiorach bibliotecznych znajdują się trzy egzemplarze dzieła: dwa wydania z r. 1575 (BJ, BUWr) i jedno z 1586 (cytowany wyżej, ze zbiorów BM w Elblągu), egzemplarz współoprawny z tegoż I quattro osservazioni della lingua, wydane w 1579 r w weneckiej oficynie Domenico Farri.

3. Weneckie wydania tego dzieła ukazały się w latach 1520 i 1533.

tematyki dotyczącej sfer nadprzyrodzonych z regionów uprawnionych badań.)

Zwykle powstanie sztuki mnemotechnicznej przypisywane jest klasykom starożytnej wymowy i nie sposób z całkowitą pewnością stwierdzić, czy za jej twórcę uważać mamy samego Arystotelesa, czy tylko Cyserona, a może raczej pseudo-cyseroniańskiego autora *Ad Herennium*. Jej początki najpierw łączono zazwyczaj z legendarną opowieścią, jaką sam Cyseron przytacza w *De Oratore* (II, LXXXVI, 351): jeśli pamięć Symonidesa z Keos pozwoliła bliskim odnaleźć ciała pogrzebane pod zawalonym dachem sali bankietowej i zapewnić im godny pochówek, a tym samym drogę do wieczności, stało się to właśnie dzięki zdolności zapamiętywania. Kiedy Symonides zrozumiał jej znaczenie, napisać miał pierwszy traktat mnemotechniczny. Pamięć ocala zatem przed ostateczną śmiercią, a Mnemosyne to przecież matka muz. Po tym, jak w 1416 r. Poggio Bracciolini odkrył rękopis *Institutionis oratoriae* Kwintyliana, mnemotechnika weszła na bardziej techniczne tory, bliższe temu, co zwykliśmy określać jako traktat. W potrzebę pamięci uwierzyło potem wielu i historia mnemotechnicznych traktatów wymienia, jednym tchem, tych największych: Awicennę, św. Tomasza z Akwinu, św. Bonawenturę. Nie wystarczy jednak stwierdzić potrzebę pamięci, czy napisać jej pochwałę, by zostać autorem mnemotechnicznego traktatu. Prawdziwi mistrzowie tej techniki to Mateusz z Werony, Rajmund Lullo, Bono Giamboni w XIII w., Giovanni da San Gimignano, Matteo de' Corsini, Filip Elephantus z uniwersytetu w Montpellier w w. XIV, o stulecie późniejszy Jacopo Ragone i wielki autorytet - Cosimo Rosselli (Machet 1987: 58, Yates 1975: 121 – 123, Zumthor 1987: 87)⁴. Najdawniejsze rękopisy były w istocie specjalistycznymi łacińskimi traktatami przeznaczonymi dla, mówiąc naszym językiem, stosunkowo wąskiego grona profesjonalistów i nie zawierały zwykle ilustracji⁵. Służyć miały w szkole i w kościele, profesorom i kaznodziejom, także posłom i sędziom. Stulecia XV i XVI przyniosą niespotykane przyspieszenie i dzieła te staną się na tyle liczne, że trudno jest wszystkie je opisać. Bezwzględnie trzeba jednak wspomnieć choćby ksylograficzne dziełka z końca XV w: autorstwa Stobbego, Guldenschoffa, Weczdorffa czy Leporea⁶. Równocześnie wydawane są drukiem traktaty wcześniejsze (Publicius, *Oratoriae artis epitome* w 1482, jako pierwsza drukowana Ars

4. Jacopo Lagone, *Artificialis memoriae regulae*, ok. 1434, Biblioteca Marciana, VI.274.

5. Wyjątkiem jest tu anonimowy rękopis z XVI w., przechowywany w paryskiej bibliotece św. Genowefy (sygn. Mss 3368) *Di l'artificial memoria* (podający także, rzecz wcale nieczęsta, techniki zapominania – w serii obrazów niekiedy drastycznych, przedstawiających sceny palenia, burzenia, zabijania...).

6. Odwołuję się tu do egzemplarzy będących w posiadaniu NYPL, sygnatury odp. KB1480, KB1483, KB1500, KB1520 (cfr. też BMLy Rés. B 509 595). Wiele z nich ukazało się również w faksymilowych wydaniach XIX-to bądź XX-to wiecznych.

Memorativa, *Artificiosa memoria*, znana jako *Phoenix*, Piotra z Rawenny – najpowszechniej stosowany praktyczny podręcznik mnemotechniczny, pozostający pod wpływem Kwintyliana, po raz pierwszy wydany w r. 1491, a potem drukowany wielokrotnie w ciągu całego XVI stulecia). Jak zauważa Yates (1975: 122 i nn) sztuki pamięci układają się w dwa główne nurty: te, które pozostają wierne *Ad Herennium*, przykładają największą wagę do przedstawień i posługują się chętnie obrazem ludzkiej dłoni, aby po prostu pokazać, jak liczyć na palcach, i te, które bliskie są tradycji scholastycznej i opierają się na skojarzeniach.

Wiek XVI nie oznacza wyczerpania się tradycyjnej mnemotechnicznej inspiracji. Sztuka mnemotechniki nadal żyje, wspomaga naukę w szkole i na uniwersytecie, służy kaznodziejom, ale także inspiruje artystów, buduje własny świat.

Traktat sygnowany przez Dolcego nie ukazywał się więc bynajmniej w próżni. W ciągu całego stulecia w wielu ośrodkach drukarskich ukazują się liczne podobne opracowania: w 1545 w Bazylei *Congestiorum Artificiosae Memoriae*, w Lyonie dwukrotnie w 1555 i 1558 *De Memoria Reparanda*, w Wenecji w 1579 *Thesaurus artificiosae memoriae* Damiana Rosselliusa, *Plutosofia* brata Gesualda w Padwie w 1592 r. (Bolzoni 1989: 21). Dziełka mnemotechniczne wydawane są też w Paryżu, Strasburgu i Krakowie⁷. Wszystkie one nadal pisane są po łacinie⁸. Duży wybór mieli zatem nauczyciele pamięci (*professori di memoria*), o których tyle dobrego napisał Tommaso Garzoni w swojej pra-encyklopedii *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, mającej ambicje ukazania wszystkich zawodów, stanów i sposobów na życie (pierwsze wydanie 1585, a potem kolejnych 16! – szczęśliwie obecnej także w polskich księgozbiorach⁹).

Traktacik Dolcego jest znakomitym przykładem pozwalającym na obserwację przemian zachodzących w ramach tego gatunku piśmiennictwa. Wraz z rozpowszechnieniem druku podręczniki sztucznej pamięci zmieniają swój charakter. Traktat mnemotechniczny, literatura uprzednio specjalistyczna i elitarna, zyskuje na atrakcyjności dzięki zawartym w nim ilustracjom, które potrafią też wykroczyć daleko poza przypisywane im przez wieki funkcje. Zasługuje on na nasze zainteresowanie także dlatego, że zbyt często jeszcze to, co dla nas jest rzeczą albo nudną, bo uważaną za wtórną (tłumaczenie, przeróbka, *volgarizzamento...*), albo najwyżej ciekawostką, bo dzisiaj w zbiorach bibliotecznych występującą rzadko,

7. W Krakowie ukazał się traktat Tomasza Murnera *Chartiludium logica et poetica vel memorativa*.

8. Tłumaczenie w połowie stulecia na j. angielski *Phoenixa* jest tu wyjątkiem.

9. Wyd. Battista Somascho, Wenecja, s. 531. Współcześnie wydano antologię dzieł tego autora, *Opere*, Napoli 1972, a wydanie *La Piazza universale...*, z obszernym wstępem i bibliografią, w 2 tomach, ukazało się pod red. Paolo Cherchi i Beatrice Collina, Giulio Einaudi Editore, Torino 1996.

dla ówczesnych odbiorców stanowiło powszedni „chleb czytelniczy”. Właśnie rola czytelnika, *nowego czytelnika* okazuje się tutaj kluczowa. Oto pierwszy wątek naszej refleksji.

Wiedział bowiem Dolce jak nikt, w jaki sposób przyciągnąć i utrzymać uwagę czytelnika. W chwili, gdy ukazywało się pierwsze wydanie traktatu, u Gabriela Giolito de' Ferrari w 1562 roku, od trzydziestu już lat pracował jako redaktor, autor, tłumacz i korektor dla weneckich edytorów – wyłącznie tych odnoszących sukcesy i przy okazji przynoszących sukcesy samemu Lodovicowi (Di Filippo Bareggi 1988: 58-60, 248, 255, 257, 286-291, Terpenin 1997: 145-149 i 186-187). Lodovico Dolce urodził się w 1508 roku w Wenecji, w samą porę, by od 1532 roku, po padewskich studiach, związać swój los i pracę z rodzinnym miastem, nieklamana światową stolicą ówczesnego drukarstwa i edytorstwa. Należał do tego pierwszego (wkrótce miało się okazać, że jedyne...) pokolenia „profesjonalistów”, którzy pracowali wyłącznie w sposób niezależny dla oficyn wydawniczych, żyli z honorariów i nie pełnili żadnych oficjalnych funkcji na dworze, w administracji, na uniwersytecie. Najwyraźniej zamówień wystarczyło na utrzymanie – miał ich bowiem Lodovico Dolce niemało: jego podpis widnieje pod rekordową liczbą z góry 350 wydań, z których blisko trzy czwarte stanowią prace edytorskie, przeróbki popularnych romanów średniowiecznych i przekłady klasyków. Spod jego pióra wychodziły też dzieła oryginalne – próbował sił w komedii, w tragedii wzorowanej na Senecie i romanse rycerskim rodem z Ariosta. Z tymi i innymi wielkimi autorami obcował przecież na co dzień, bo to ich dzieła niestrudzenie przygotowywał do druku, ustalając ortografię i interpunkcję oraz opatrując komentarzami, które chętnie nazwalibyśmy filologicznymi. Ułatwiał przez to lekturę, na przykład wówczas, gdy wszystkie pieśni *Orlanda Szalonego* zaopatrzył w wierszowane *argomenta* – streszczenia wprowadzające czytelnika w przyszłe wydarzenia (do dzisiaj oktawy te figurują we współczesnych polskich wydaniach poematu „przekładania Piotra Kochanowskiego”, zob. Pietrzak-Thébault 2011: w druku). Zainteresowania literackie niewątpliwie zajmowały w pracy Dolcego miejsce najistotniejsze, stanowiąc w ogromnej mierze o sukcesie przedsiębiorców, dla których te wydania przygotowywał. Próbował jednak sił również w pisaniu traktatów – i w tej dziedzinie sukces wydawniczy był zapewniony. Wyszły zatem spod jego pióra traktaty o naturze miłości (wzorowane na pismach Marca Equicoli), o malarstwie, o kolorach, o zegarach słonecznych i szlachetnych kamieniach. Nade wszystko zaś traktat o wychowaniu panien, przeróbka z Vivesa, który doczekał się aż pięciu wydań. Musiał więc Dolce doskonale wiedzieć, że warto (i że opłaca się) napisać i wydać także dialog o pamięci w języku *volgare*.

Nie pomylił się, gdyż traktat, o którym tutaj mówimy ukazał się XVI stuleciu czterokrotnie, dwukrotnie także po śmierci Autora (1568): w 1562, 1565, 1675 i 1586 roku¹⁰.

Nie jest przy tym bynajmniej bez znaczenia fakt, że traktat ukazał się w oficynie Gabriela Giolito. Wydawca, któremu Dolce przez lata pozostawał wierny, który zbudował swoją zupełnie wyjątkową pozycję na rynku w oparciu niemal całkowicie o dzieła współczesne i który zdolny był ukształtować nową kulturę zarówno literacką, jak historyczną i religijną w opraciu wyłącznie o piśmiennictwo w języku włoskim, najwyraźniej dostrzegał potrzebę publikacji i tego dziełka. Mamy bowiem istotnie, jak już wspomniano wcześniej, do czynienia z tomikiem niepozornym, w sztandarowym dla samego Giolito i dla ówczesnego weneckiego edytorstwa w ogóle *kieszonkowym* formacie in-8^o (książki takie miały zwykle wymiary ok. 10x15 cm). Na stukilkunastu kartach autor przedstawił sposoby na zdobycie i zachowanie znakomitej pamięci, na wstępie zaznaczając, że: „Posiadanie pamięci do prawdy przystoi każdej płci, każdemu wiekowi, wszystkim stanom: tak duchownym, jak świeckim, ludziom wszystkich rzemiosł, prawnikom, teologom, kaznodziejom i mówcom”¹¹. Znamienna to wypowiedź: słowa „każdej płci” oznaczają bowiem, że pamięci potrzebują też kobiety, czytelniczki bodaj większości książek wydawanych przez Gabriela Giolito, jako że do nich kierowana była w dużej mierze ta nowa literatura. Każdy teolog, prawnik i mówca, nawet jeśli zgodzimy się, że nie każdy kaznodzieja, posługiwał się wszak łaciną i nie potrzebował włoskiego dialogu nowego chowu. Czyżby Dolce pomylił adresata, albo nie umiał prawidłowo sformułować, do kogo się istotnie zwraca? To wykluczone, zbyt doświadczonym był redaktorem, zbyt sprawnie władał piórem, zbyt dobrze znał potrzeby czytelników i pamiętał, że do nich się zwraca. Oto widzimy, jak Pamięć (wolno nam napisać chyba dużą literą...) wychodzi poza krąg kaznodziejów i profesorów. Staje się dostępna, pożądana przez wszystkich, niezależnie od zawodu, statusu społecznego, płci: czytelników tych samych książek, uczestników tej samej literackiej kultury - kultury nowej książki drukowanej, obecnej na co dzień, jeśli nie jedynego, to z pewnością uprzywilejowanego sposobu kulturowego przekazu. To drugi wątek, który wypadnie nam pociągnąć.

Przypatrzmy się zatem bliżej owemu małemu tomikowi. Znamy już pierwsze zdania dedykacji - nie myli się Dolce, kiedy wspomina o niesłuszności zarzutów,

10. W zbiorach włoskich dzieł to nadal występuje stosunkowo często – znamy ok. 40 egzemplarzy każdego wydania. Współcześnie traktat ukazał się natomiast staraniem A. Torre, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001.

11. „Lo haver memoria nel vero conviene a ogni sesso, e a ogni stato e conditione: si come a Religiosi, a secolari, e a ciascuno artefice, a leggisti, Theologi, Predicatori e Oratori.” L. Dolce, op. cit., f. 6v.

jakoby nie zajmował się Cyceronem – czyż nie przygotował do druku włoskich wersji jego pism? *De oratore* doczekał się w latach 40-tych i 50-tych aż czterech wydań, *Opere morali* - trzech, a całości dopełniły *Orationi*. Być może właśnie ta bliska znajomość, jaką zawarł z ojcem mnemotechniki upoważniała go w oczach czytelnika do zajmowania się sztuczną pamięcią i legitymizowała jego wysiłki.

Messer Lodovico pospiesznie wprowadza czytelnika w meritum, ukazując, chciałoby się rzec *oszczędnie*, te tylko kwestie teoretyczne, które wydają mu się niezbędne. Na kilku stronach pisze o różnicy między pamięcią *naturalną* (*riconoscenza*), a sztuczną – wykształconą. Przypomina, że jest ona nie tylko umiejętnością techniczną, ale też cnotą. Zaraz potem przytacza naukowe dociekania na temat miejsca, w którym pamięć ma swoją siedzibę w mózgu. A przede wszystkim przypomina, że choć pamięć jest wspomagana przez naturę, to jej wykształcenie wymaga wysiłku i ćwiczeń. Już na dziesiątej karcie przystępuje do systematycznego przedstawienia sposobów, które mają ułatwić, umożliwić jej zdobycie i utrzymanie. Podobnie, jak w klasycznych dziełach mnemotechnicznych, radzi Dolce (za Romberchem, pamiętajmy!), by miejsca służące do zapamiętywania wybierać roztropnie, powoli, by zachowywać między nimi stosowną odległość, by często przebiegać je w wyobraźni nawet wówczas, gdy są puste, tak, aby gotowe były na przyjęcie treści, gdy nadejdzie potrzeba. Są to wszystko techniki dobrze znane i traktat ograniczający się do ich powtarzania nie zasługiwałby z pewnością na tak baczną naszą uwagę.

Pisze Dolce *swój* traktat w formie dialogu, typowej dla epoki, choć rozmówca służy po prawdzie tylko temu, by wzmacniać siłę stwierdzeń wypowiedzianych przez prowadzącego wywód (Perelman 20012: 45). Taka jest rola Fabrizia, potwierdzającego wszystko, co mówi Hortensio. „Nastawiam na twoje słowa uważnie uszy” i „Drogi Hortensio, oto jest mowa uczona, mądra i pożyteczna”, takie i podobne zdania napotykamy w tekście niejednokrotnie¹². Chwył ten nasz autor stosował już wcześniej, choćby w dialogu o wychowaniu panien i o obowiązkach mężatek i wdów¹³. Tam Dorothea, rozmówczyni Flaminia, popierała wszystkie jego stwierdzenia, rady, postulaty (Chemello [post 1976]: 118 – 122).

W argumentacji posiłkuje się wielkimi poprzednikami: zna źródła klasyczne, wprowadza formuły św. Tomasza z Akwinu, pamięta o naukach Piotra z Rawenny. Czy fakt, że w tekście Rombercha tak często pada nazwisko Petrarki, o którego

12. “(...) io ti porgo attentissime orecchie”, k. 11v; “Caro Hortensio, questo discorso è dotto, ingenioso, e utile”, Dialogo... op. cit., k. 12 r.

13. Lodovico Dolce, Dialogo dell’istituzione delle donne, traktat wydawany sześciokrotnie w latach 1545-1560, nieodmiennie w oficynie Giolita de’ Ferrari.

mnemotechnicznym wykorzystaniu niewiele potrafimy dzisiaj powiedzieć, i że pamięta też o Dantem (dantejskim można nazwać system wszechświata, który proponuje jako jedno z miejsc pamięci) nie wpłynęły na decyzję Dolcego, by to właśnie dziełko udostępnić czytelnikowi, na co dzień stykającemu się wszak z włoskimi klasykami, a z Petrarcką w szczególności? Czyż sam nie pisze, że techniki zapamiętywania i te stosowane w twórczości literackiej bardzo są sobie bliskie (Bolzoni 2005 : 283, 334 – 335)? To, co Dolce umiał i lubił robić najbardziej, tj. pisać, cyzelować, komentować tekst literacki, powraca do nas i do niego. A czyż Matka Mnemosyne nie czuwa nad wszelkimi Sztukami i wszelką Wiedzą? Koło się zamyka i praktyczny wymiar Pamięci zyskuje swoje *szczególne miejsce* (właściwiej było by powiedzieć: jeszcze go nie traci), a poprzez obcowanie z wydaniem współczesnymi staje się dostępne dla każdego: „Przydatne są książki z ilustracjami, szczególnie te, które zwykło się wydawać w naszych czasach, a wśród nich większość wychodzących spod pras znakomitego Giolito”¹⁴.

Najprostszymi narzędziami – ilustracjami są spisy, a najprostszym z nich – ta lista, którą każdy znający pismo zdobywał jako wiedzę najpierwszą – a zatem alfabet (Alexandre-Bidon 1989: 261 i nn, Machet 1987: 40-49, por. Zumthor 1978: 180-181). W wykorzystanej tutaj metodzie repetycji monotonia i „pozorny brak pomysłu” przemieniają się w skuteczny środek przykuwania uwagi i trenowania pamięci. Różnorodność, pomysłowość, uroda drzeworytów o niezmiennie szlachetnych liniach świadczą o prawidłowości dokonanego wyboru (Perelman 2002: 124, Bolzoni 2005: 5-7). Rytownicy odwołują się do najrozmaitszych przedmiotów (patrz fig. 1 i 2-5)¹⁵. Utensylia zaczerpnięte ze sfery liturgicznej wyraźnie wskazują na homiletyczne wykorzystywanie pamięci (fig. 6), a alfabet zwierząt na pierwszy rzut oka wydaje się alfabetem wyłącznie ptaków – czyż jednak pamięć nie lata, a słowo nie jest, nie powinno być, właśnie *uskrzydłone*? Niczym gęś, sowa, kruk, sokół, a nawet ibis, pelikan, sroka czy struś (fig. 7; zob. Machet 1978: 215-216, Yates 1975: 133-135)? Kolejno widzimy więc, że A to *auca*, B – *bubo*, C – *corvus*, F – *falco*, I – *ibis*, O – *onecratula*, P – *pica*, S – *strutio*. Ale mamy tu też harpię, smoka D – *draco*, H – *harpia*, poczciwego zająca i... dzika; L – *lagos*, E – *erinnius*. Wybrać można sobie dowolny ilustrowany alfabet, po czym operować nim zawsze w taki sam sposób. Alfabety narzędzi będą na różne sposoby sugestywnie przypominały kształty poszczególnych liter, a ten

14. „(...) sono di utile i libri on figure, come lo più hoggidi si sogliono stampare, nella guisa che si possono veder nella maggior parte di quelli che escono dalle stampe dell'accuratissimo Giolito”, L. Dolce, op. cit., k. 86 r. Cyt. także przez L. Bolzoni (1995 : 16).

15. Wszystkie ilustracje pochodzą z egzemplarza Dialogu Dolcego będącego w posiadaniu Biblioteki Miejskiej w Elblągu, Ob.6.II.3247-3248.

posługujący się paramentami liturgicznymi i fragmentami architektury kościelnej – do liter dorzuci liczby, od 1 do 30.

Sztuczna pamięć potrzebna jest przede wszystkim mówcom, o tym już wspominaliśmy. Pamięć styka się tu z retoryką, bo nie wystarczy zapamiętać zarys wywodu – trzeba go jeszcze odpowiednio skonstruować. To Dolce rozumie i pomaga w zapamiętywaniu samych procesów kompozycji. Jego metoda rozbita zostaje też poniekąd na dwa poziomy – wspierania samego aktu zapamiętywania oraz prezentację, wybór narzędzi. Narzędzia podstawowe dla mówcy to gramatyka i składnia – pokazane są tutaj one na przykładach ludzkich postaci. Gramatyka jest nie tylko alegorią, ale i prawdziwą figurą mnemotechniczną *drugiego stopnia* - wykorzystującą znane z alfabetycznych list obrazy zwierząt i narzędzi które tutaj nawiązują między sobą związki, zupełnie, jak części mowy, które pełnią określone funkcje w zdaniu (fig. 8). Gramatyka Rombercha/Dolcego nie jest piękną damą z kart *Ikonologii* Cesarego Ripy, ale pełni ważną rolę: w oparciu o obraz można zapamiętywać zarówno kwestie związane z samą nauką gramatyki, jak też, traktując ją jako obraz pamięci, posłużyć się nią dla zapamiętywania dowolnego tekstu (Yates 1975: 134-136). Można rozszyfrować znaczenie otaczających ją zwierząt, przedmiotów, tajemniczych na pozór napisów: sroka, którą ta pani o pospolitej twarzy trzyma za szyję, to sroka – *pica* – *predicatio*, orzeł – *aquila* – to *applicatio*, a *continentia* to napis idący przez pierś, złożony alfabetem przedmiotów. To cechy konieczne, by zapamiętywać reguły gramatyczne. Podobne sposoby, choć na mniejszą skalę, stosowane są też w przypadku innych przedstawień (fig. 9).

Obrazy pamięci pozostawać też miały na miarę człowieka, a jeśli wszechświata, to takiego, jaki on oglądał i znał (fig. 10; zob. Yates 1975: 132). Bo świat i wszechświat na tej służbie jeszcze nie jest człowiekowi obcy, jeszcze w spójnej, o antycznym, ma się rozumieć rodowodzie, bo z Publiciusa (Yates 1975: 124-125, 129-130), a potem i z Dantego, jedności obejmuje ziemię, planety i niebo (fig. 11).

Alegoria pozostaje w tamtych czasach figurą nadal potrzebną do opisywania i poznawania świata (Zumthor 1978: 78-84, Pietrzak-Thébault 2009: 180). I choć nie przez wszystkich badaczy jest w ten sposób postrzegana (Abramowska 2003: 5, 11-13), to czy jej *produktywność* nie jest w dużej mierze możliwa dzięki wysokiej konwencjonalizacji słowa, jaką zapewnia praktyka retoryczna (Zumthor 1978: 180, 209, Fulińska 2001: 103-104). I chociaż obraz to, jak chce Jan Białostocki (1982: 7-9, 12)? Stanowi *całość*, a słowo to zaledwie *częstka*. Kiedy obraz, jak w pokazywanych tutaj przykładach, składa się z wyraźnych części, które dopiero wspólnie zdecydują o jego istotnym, prawdziwym znaczeniu, pokrewieństwo staje się bliższe,

porównania – usprawiedliwione, a wzajemne uzupełnianie się – efektywne.

Bo czyż figuralna alegoria nie pragnie tego samego, co ów szczególny *ogród filozoficzny*, wyrosły jakby na granicy między obrazem a diagramem (fig. 12; zob. Machet 1987: 65-66)? Narzuca się tutaj pytanie, ile w tych przedstawieniach jest z *mimesis* – *imitatio*, a ile z *symbolon*. Identyfikacja tożsamości przedstawień jest bowiem równocześnie nabywaniem przez nie tożsamości nowej.

Tak więc obrazy, które w dotychczasowych dziejach mnemotechniki wyłącznie opisywano, które nauczyciel i użytkownik wytwarzał we własnej wyobraźni, albo przeniósł tam z rzeczywistych miejsc, teraz zatrzymane zostały na papierze, konkretniej - na stronicy książki. Obrazy w istocie słusznie uważane były za zdolne do zatrzymywania w sobie dodatkowych znaczeń, zupełnie jak figury retoryczne zdolne są tworzyć nowe znaczenia tekstu.

Nowa technologia daje bowiem nowe możliwości - przede wszystkim taniego powielania ilustracji. Nie tylko o kwestie praktyczno-finansowe tu jednak chodzi. Wraz z rozpowszechnieniem druku podręczniki sztucznej pamięci zmieniają swój charakter.

Stronica druku traktowana bowiem zaczyna być jako odrębna, zamknięta przestrzeń, na której (podobnie jak w miejscach pamięci z dawnych podręczników: tych naturalnych i tych stworzonych w wyobraźni) można zafiksować „zaczepić” wszystko, co jest nam potrzebne (Bolzoni 1998: 15, Bolzoni 2005: 3-1, Yates 1975: 124). Podobnie wykorzystywać można zresztą wszelkie książki ilustrowane i wiemy, że tak się w istocie działo – pisali o tym Rosselio, Padovano, pisał nasz Dolce. Obraz, niczym zatrzymany kadr, chwycił biegnącą narrację, stawał się miejscem szczególnie predestynowanym, by tę pamięć wspomagać (Rossi 1998: 333-337 i 356-357).

Mówimy tu bowiem o czasie szczególnym, kiedy łączą się i przeplata stare i nowe: dawni autorzy zdołali najwyraźniej zadomowić się w nowych technologiach, a nowi potrafią jeszcze czerpać z zasobu zastanych wzorów bez poczucia, że robią coś niewłaściwego. Alegoryczne interpretacje nadal pozostają aktualne i choć bywają, to prawda, niewystarczające, stanowią jednak oparcie dla wizji nowych, lecz nie dążących bynajmniej do *rewolucyjnego* zrywania ze sprawdzonymi od wieków sposobami oglądania i porządkowania świata (Bolzoni 2005: 371).

Odrodzeniowa wyobraźnia silnie opiera się bowiem na wcześniejszych sposobach widzenia świata, zamieszkałego przez alegoryczne figury (Fulińska 2001: 101, 108). Staje obok tradycji, trzymając ją jakby za rękę, nie odwraca się do niej tyłem ani nie drepcze w jej cieniu - daje sobie prawo do tworzenia rzeczy nowych, ale układa je w system nie tylko spójny i zrozumiały, ale i dobrze znany. Pragnie

zachować *miarę* (Starobinski 1964: 217-219). Po prawdzie buduje świat nie z tego, *co się wydaje*, ale z tego, *co jest* – tyle, że nadal nie w przestrzeni rzeczywistej – *Ikonologia* kawalera Ripy stanie się wkrótce (pierwsze wydanie ukaże się w Padwie w 1611 r.) przykładem najlepszym¹⁶. Jest równocześnie pokorna i odważna – pokorna wobec tego, co dziedziczy, odważna wobec przyszłości, spokojna o przetrwanie. Jednym z elementów zapewniających ten spokój i dających tę odwagę jest siła „boskiej”, jak pisano, retoryki (Zumthor 1978: 209), która potrafi przecież budować teksty skuteczne, a także obrazu, który daje się nie tylko *zobaczyć*, ale i *przeczytać* po to właśnie, by przekazać coś konkretnego, coś potrzebnego. W XVI-to wiecznych *Sztukach Pamięci* oba te elementy spotykają się ze sobą, ba, oba są nieodzowne. Najwyraźniej, nawet po doświadczeniu Dantego dowodzącym, że wyobraźnia ma swój kres¹⁷, nadal niezachwianie wierzone, że można wszystko opisać, pokazać, usystematyzować, zrozumieć? (Odrodzenie zepchnęło przecież Dantego na bok i czytało mało, słabo znało, nie rozumiało.)

Zbyt często ilustracje nadal traktowane są przez nas jako *dekoracja*, której odmawiamy głębszych treści interpretacyjnych. Odmawiamy im tych znaczeń, bo zwykle nie potrafimy ich już dzisiaj odczytać. Coraz bardziej mgliste stają się alegorie, sceny mitologiczne, a nawet biblijne, coraz rzadziej dostrzegamy, jakie mogły nieść w sobie nadbudowane znaczenia. Obrazy – narzędzia pamięci należą do najtrudniejszych do odcyfrowania (Perelman 2002: 43 in n.). Kiedy znikła praktyka, trudne, pozornie niepotrzebne staje się odzyskanie świadomości tych znaczeń (Bolzoni 2005: 16 – 17).

Pamiętajmy przy tym, że to, co widzimy w książkach, obecne było, wcześniej i współcześnie, również w architekturze i sztukach figuratywnych (przywołajmy choćby fresk przedstawiający systematyzację sztuk wyzwolonych i cnót na fresku w sali kapituły florenckiego klasztoru dominikanów Santa Maria Novella), a klucz *sztucznej pamięci* nadal służył ludziom tamtych czasów do otwierania drzwi do sensów, głęboko przed nami ukrytych i zapomnianych. Jak przetłumaczyć, przełożyć słowa na obrazy – narysowane w książce czy wykute w kamieniu? W tym właśnie kluczu opisywane były wszak Villa d'Este w Tivoli i nowa Loggetta na placu św. Marka w Wenecji – tę ostatnią interpretuje, co ciekawe, syn architekta –

16. Co jednak zrobić z nagromadzonymi przez wieki obrazami wyobraźni? Przez wieki, ile można gromadzić? Jak zrobić miejsce na nowe, kiedy wydaje się, że osiągnięta została masa krytyczna i nic już do odbiorcy nie przemawia? Sztuki pamięci, jak wiemy, każą niepotrzebne obrazy palić...

17. „*Alla fantasia qui manco passa*”, w polskim przekładzie Edwarda Porębowicza: „*Dalej fantazja moja nie nadąży*”, Dante Alighieri, Boska Komedia, Raj, XXXIII, 142. Słowo φαντασία (*fantasia*) tłumaczone jest na łacinę jako *imaginatio*.

Francesco Sansovino, nb. kolega po fachu Dolcego (Bolzoni 2005: 22-23, Bolzoni 1998: 254-255). Sensy te są wpisane, a przed nami schowane w konstrukcjach Palladia, w kolejności kapiteli, kształcie okien i fontann, w obrysie kwietników... Ich uroda, podobnie jak piękno książkowych ilustracji są pamięci potrzebne – pozwalają uruchomić emocje, o czym wiedział już Kwintyliian (Pastore 2008: 191, Denis 1975: 28, Bolzoni 1998: 6-9).

Kiedy obrazy przekształcają się w diagramy, zarówno pamięć, jak sposób postrzegania, *oswajania* świata przekształca się coraz bardziej w technikę dla wybranych, w naukę – taką, w której emocje, a więc ani uroda, ani brzydota, ani śmieszność, ani majestatyczność nie są już potrzebne (por. Szturc 2011: 33-34). Wystarczy sprawność umysłu, bo technika emancypuje się coraz bardziej. Tu właśnie stajemy u jednego z progów nowoczesności, takiej, jaką znamy w gruncie rzeczy do dziś, takiej, w której stają naprzeciw siebie coraz doskonalsza sprawność, coraz większa efektywność i postępująca fragmentaryzacja świata. Poznaniem kierują już nie emocje, a więc nie świat, do którego sami należymy, a wyobraźnia, nie *similitudo*, a *ars – techne* i świat, który tworzymy. Będzie on miał prawo istnieć tylko dlatego, że powstanie zgodnie z regułami *Nowej retoryki*, z nowymi zasadami fizyki, gdy mechanika i optyka wyznaczać będą granice – coraz odleglejsze i równocześnie coraz bardziej nieprzekraczalne, podobnie, jak nowe miejsca na nowych mapach - Nowego Świata. Nowe reguły zaczynają prowadzić słowo i myśl, spełniać funkcję *maszyn retorycznych* – by na naszych oczach, w ramach jednego utworu przemienić się w diagramy raczej, niż ilustracje (fig. 13 i 14). To one poniosą dalej zarówno pamięć, jak wizję świata.

Bez uprzedniego „przyzwyczajenia” czytelników do ilustracji w książkach, bez wielowiekowego przekonania, że obraz, *obrazek*, niesie informacje najistotniejsze, bez wrażliwości na nie, te diagramy, *maszyny do myślenia* nie mogłyby jednak nigdy pełnić swojej roli (Bolzoni 1998: 3; Bolzoni 2005: 18, 113-127)¹⁸. Schematy, wykresy, tabele, drzewka itp. mogą działać, mogą budować nowy, elastyczny *alfabet ducha*, wyłącznie dlatego, że czytelnik, użytkownik wprawiony już był w korzystaniu z alfabetów pamięci – budowanych z przedmiotów użytku codziennego, liturgicznych paramentów, zwierząt...

Tak oto dziełko Dolcego - drugorzędnego, co by nie mówić, intelektualisty i pewno trzeciorzędnego pisarza - niepozorne, skromne, a zgodnie z naszymi kryteriami

.....
18. Jest to kwestia niezwykle ciekawa, ale wykraczająca poza krąg naszych dzisiejszych zainteresowań. Dzieła Toscanelli i Agricoli zdradzają pokrewieństwo nie tylko z retoryką, ale i z teatrem, stwarzając własny świat przedstawiony, bliski jednakże światu rzeczywistości.

wręcz wtórne - niespodziewanie wyrasta do rangi ważnego świadectwa początku tej drogi, kiedy krzyżowały się (nie chcę powiedzieć: zmagaly) czasy i spojrzenia. Nieoczekiwanie pomaga nam ten przełom zrozumieć, uchwycić drogi i rytm przemian. Staje się to możliwe, o ile tylko odważymy się sięgnąć po książkę z pozoru nieistotną, nieaktualną. Ta sztuka, wydawało by się, na wymarciu, sojuszniczka scholastyki, towarzysza mówców i uczonych nie znających jeszcze druku, ma bowiem przed sobą piękną drogę, zbuduje nowatorskie ujęcia, które przysły wraz z Teatrem Pamięci Giulia Camilla i dziełem Pierre'a de la Ramée. Na temat konsekwencji tych przemian pisało wielu autorów: Coviello (2008: 147 – 152), Lichański (1984: 301 – 308 i 2000: 50 – 52), Axer (1996: 128 – 131). To już inna historia, ostatniego, przedśmiertnego, by tak rzec, fajerwerku sztucznej pamięci (Bolzoni 2005: 8, także in n, 12-13, 124-127)... Historia, na której krętych drogach ku nowoczesności spotykamy zarówno ufnych w jej siłę najpierw Ficina, Pica, Albrechta Dürera, później Giordana Bruna, jak i niechętnych jej Erazma i Melanchtona (Bolzoni 2005: 14, Yates 1975: 142-143).

Ilustracje

Wszystkie ilustracje pochodzą z wydania: Lodovico Dolce, *Dialogo di Memoria*, Domenico Farri, Venetia 1586. Biblioteka Miejska w Elblągu, sygn. Ob.6.II.3247-3248



Fig. 1. Alfabet narzędzi i przedmiotów (możliwych jest, jak widzimy, kilka wariantów dla jednej litery). K. 53A



Fig. 2. Alfabety narzędzi (często uważany za najpiękniejszy). K. 58v

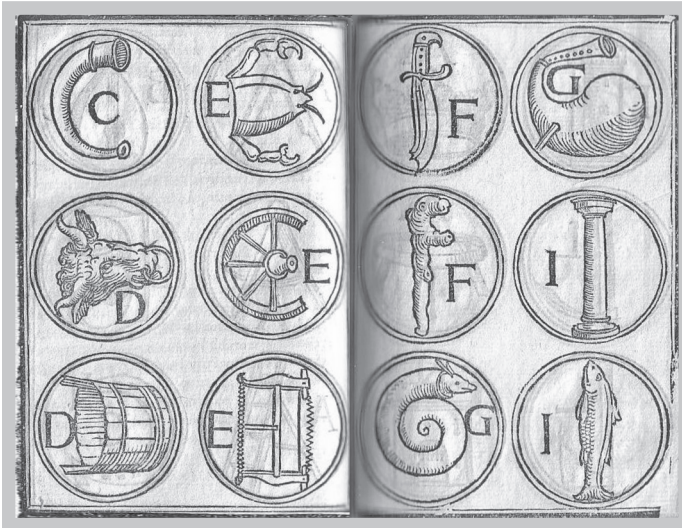


Fig. 3. Fragment kolejnego alfabetu. K. 53v-54r.

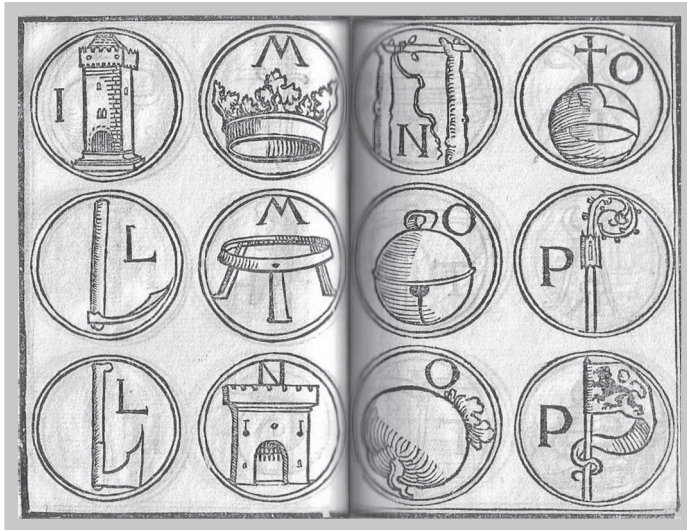


Fig. 4. Fragment kolejnego alfabetu. K. 54v-55r



Fig. 5. Fragment kolejnego alfabetu. K. 55v-56r



Fig. 6. Pani Gramatyka: niezbyt urodziwa, dla nas tajemnicza, dla czytelników XVI w. - skuteczna. K. 98v

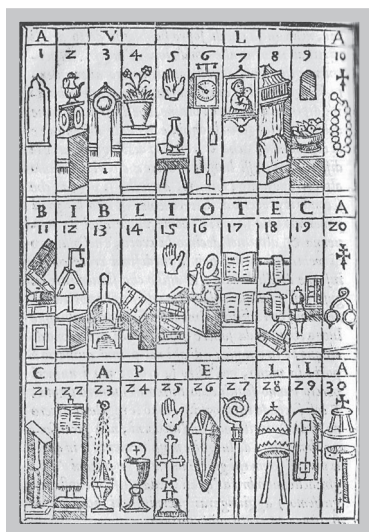


Fig. 7. Paramenty liturgiczne, czyli przedmioty związane z kultem (co 5 elementów dodano tutaj rysunek otwartej dłoni, co 10 elementów – motyw krzyża). K. 36v

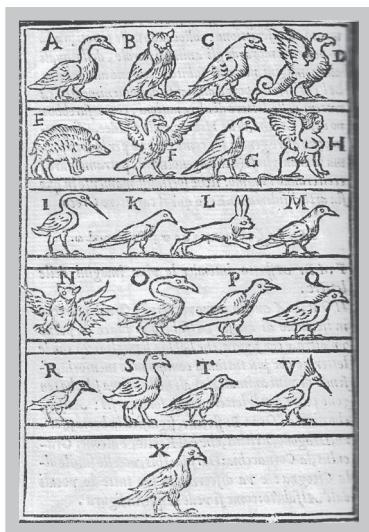


Fig. 8. Alfabet ptaków i zwierząt. K. 59v



Fig. 9. Imagines agentes – figury służące do zapamiętywania fleksji i liczby rzeczowników. K. 68v

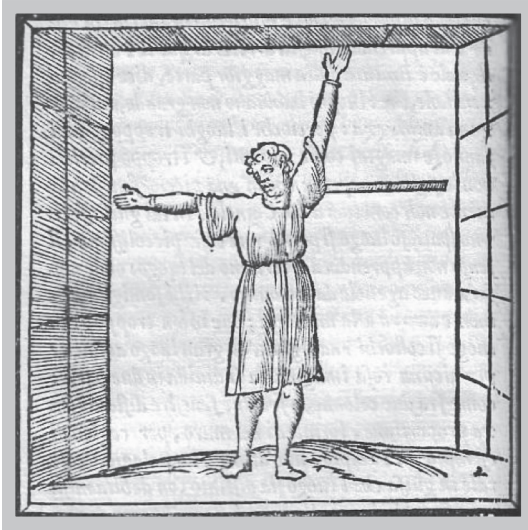


Fig. 10. Jak zmierzyć świat, który chcemy zapamiętać. K.27v

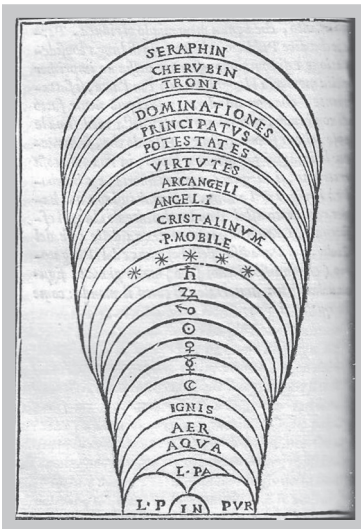


Fig. 11. Sfery wszechświata: na dole piekło, czyszciec i raj, nad nimi sfery żywiółów i planet, a ponad sferą gwiazd - hierarchie niebiańskie. K. 18v

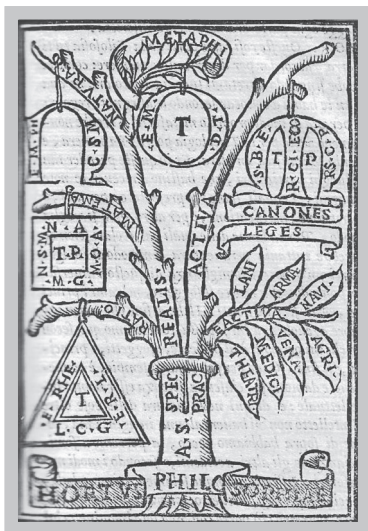


Fig. 12. Ogród filozoficzny – między ilustracją a diagramem. K. 92r

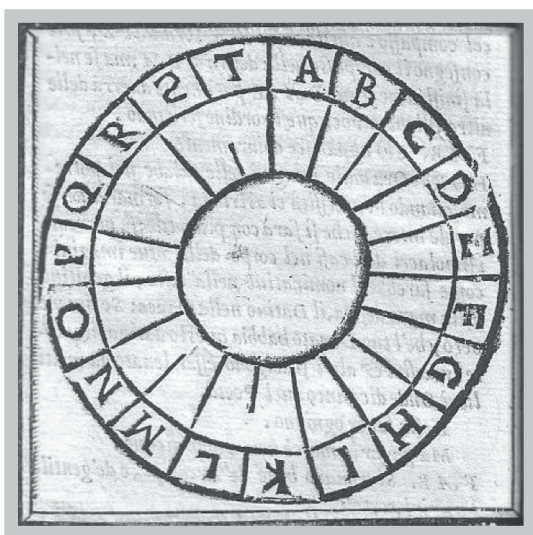


Fig. 13. Nie locus, a narzędzie (pierwsze koła kombinatoryczne – kilka systemów szczegółowo opisanych w traktacie, a mających służyć przede wszystkim do zapamiętywania ciągów sylab, słów nieznanych czy obcojęzycznych). K. 65v i 14.

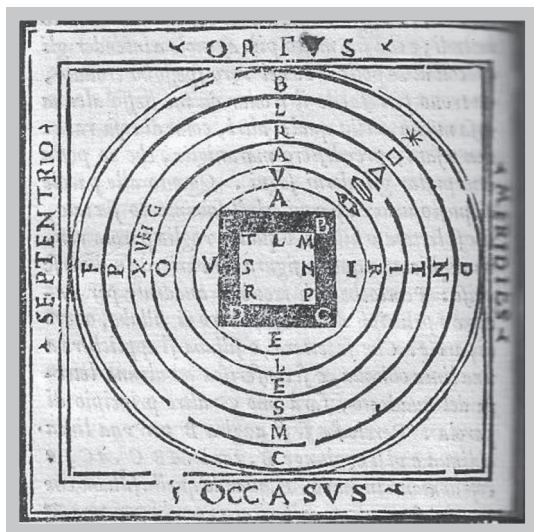


Fig. 14. Koła kombinatoryczne (kilka systemów szczegółowo opisanych w traktacie, a mających służyć przede wszystkim do zapamiętywania ciągów sylab, słów nieznanych czy obcojęzycznych). K. 67r

Bibliografia

- Abramowska, Janina, red. (2003), *Alegoria*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 5–18.
- Alexandre-Bidon, Danièle (1978), „La lettre volée. Apprendre à lire à l'enfant au Moyen Age”. *Annales ESC*, Nr. 38/4, s. 253–292.
- Axer, Anna (1996), „Z problematyki recepcji retoryki antycznej w Renesansie. Modele nauczania”. W: *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, pod red. Mieczysława Grzesiowskiego, Aletheia, Warszawa, s. 127–133.
- Białostocki, Jan (1982), „Słowo i obraz”. W: *Słowo i obraz: materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, pod red. Agnieszki Morawińskiej. Wyd. Naukowe PWN, Warszawa, s. 7–5.
- Bolzoni, Lina (1989), *La fabbrica del pensiero – il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento*, Milano, Electa.
- Bolzoni, Lina (1998), „Il gioco degli occhi. L'arte della memoria fra antiche esperienze e moderne suggestioni, sull'oblio, teatro ed emozioni”. W: *Memoria e memorie*, pod red. Liny Bolzoni, Vittoria Erlindo, Marcella Morelli. Firenze, Leo S. Olschki editore, s. 1–19.

- Bolzoni, Lina** (2005), *La chambre de la mémoire*. Droz, Genève.
- Chemello, Adriana** ([post 1976]) "L'"*Institution delle donne*" di Lodovico Dolce ossia l'"*insegnar virtù et honesti costumi alla Donna*". W: Trattati scientifici nel Veneto fra il XV e XVI secolo. Venezia, Università Internazionale dell'Arte, s. 103–134.
- Coviello, Michelangelo** (2008), *La gamba del tavolo. Memoria, retorica e pubblicità*. Milano BookTime.
- Denis, Michel** (1975) *Représentation imagée et activité de mémorisation*. Paris, Editions CNRS.
- Di Filippo Bareggi, Claudia** (1988), *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*. Roma, Bulzoni.
- Dizionario Biografico degli Italiani**, www.treccani.it/enciclopedia
- Fulińska, Agnieszka** (2001), „*Naśladowanie i wyobraźnia*”. W: Wyobraźnia epok dawnych: obrazy – tematy – idee. Pod red. Janusza K. Golińskiego. Bydgoszcz, Wyd. Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, s. 101–112.
- Guidotti, Angela; Rossi, Massimiliano**, red. (2000) *Percorsi tra parole e immagini (1400 – 1600)*. Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore.
- Inkeles, Alex** (1984), „*W stronę definicji człowieka nowoczesnego*” i „*Nowoczesność indywidualna – problemy i nieporozumienia*”. W: Tradycja i nowoczesność. Pod red. Joanny Kurczewskiej i Jerzego Szackiego. Warszawa, Czytelnik, s. 432–508.
- Lichański, Jakub Z.** (1984), „*Retoryka a epoki kulturalne i prądy literackie*”. W: Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej. Pod red. Barbary Otwinowskiej i Janusza Pelca. Wrocław – Warszawa – Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 295–310.
- Lichański, Jakub Z.** (2000), *Retoryka. Od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*. Warszawa, Wydawnictwo DiG.
- Machet, Anne** (1978), *Si la mémoire m'était comptée*. Lyon, Editions CNRS, PUL.
- Makota, Janina** (1988), „*O wyobraźni twórczej*”. W: Eseje o pięknie: problemy estetyki i teorii sztuki. Kraków – Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 125–140.
- Nuovo, Angela; Coppens, Christopher** (2005) *I Giolito e la Stampa nell'Italia del Cinquecento*. Genève, Droz.
- Pastore Stocchi, Manlio** (2008) *Forme e figure. Retorica e poetica dal Cinquecento all'Ottocento*. Firenze, Franco Cesati Editore, s. 191–202.
- Perelman, Chaim** (2002) *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Pietrzak-Thébault, Joanna** (2008) „*Miłość w czasach Soboru. Alegoryczne klucze lektury Orlando Szalonego*”. Odrodzenie i Reformacja w Polsce. Nr LII (2008), s. 170–184.
- Pietrzak-Thébault, Joanna** (2011, w druku) „*Translacja – kontaminacja – interpretacja. Przekłady Piotra Kochanowskiego w świetle współczesnych mu wydań Orlando Szalonego i Jeruzolimy wyzwolonej*”. W: Sarmackie theatrum. T. 5: Między księgami. Pod red. Marii Barłowskiej i Marzeny Walińskiej. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ripa, Cesare** (2004) *Ikonologia*. Przekł. Ireneusz Kania. Kraków, Universitas.
- Rossi, Massimiliano** (1998) „*Arte della memoria nell'età della stampa*”. W: Memoria

e memorie. Pod red. Liny Bolzoni, Vittoria Erlindo, Marcella Morelli, Firenze, Leo S. Olschki editore, s. 110–132.

Roy, Bruno; Zumthor, Paul (1985) *Jeux de mémoire. Aspect de la mnémotechnie médiévale*. Montréal-Paris, Presses de l'Université de Montreal.

Starobinski, Jean (1972) „Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni”. *Pamiętnik Literacki*. Numer LXIII, z.4. 217–234.

Szturc, Włodzimierz (2011) „Namiętność geometrii”. W: *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętności*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 33–38.

Terpening, Ronnie H. (1997) *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*. Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.

Yates, Frances (1975) *L'art de la mémoire*. Gallimard, Paris. (wyd. polskie: *Sztuka pamięci* (1977), tłum. Witold Radwański, Warszawa, PIW).

Ziomek, Jerzy (1990) *Retoryka opisowa*. Wrocław – Warszawa – Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 250–268.