



Gian Lorenzo Bernini, *Cappella Albertoni*, 1675, S. Francesco a Ripa, Roma. (Fotografia di Denis Bernard).

*una specie di ferita
che sembra fatta
nell'anima*

Giovanni Careri

Soave tormento: il montaggio passionale in Gian Lorenzo Bernini*

Negli scritti di Santa Teresa d'Avila troviamo le descrizioni delle più complesse passioni dell'anima: Teresa era cosciente di misurarsi con un'impresa difficile, sapeva di raccontare cose che non si possono raccontare né scrivere. «L'impeto ordinario — scrive nelle *Relazioni Spirituali* — è caratterizzato dal desiderio di servire Iddio, con grande tenerezza e lacrime abbondanti per la brama di abbandonare questo esilio. Ma siccome l'anima è libera e può considerare che il volere di Dio esige che continui a vivere, si rassegna, offre la sua vita al Signore, lo supplica d'impiegarla tutta per la sua gloria, e ciò la rasserena. Altro modo assai ordinario è il seguente. Si tratta di una specie di ferita che sembra fatta nell'anima, come se qualcuno ci faccia passare una freccia nel cuore oppure nell'anima. Se ne ha un dolore così vivo da uscire in lamenti, ma insieme tanto delizioso da non voler mai che finisca. Non è già un dolore corporeo né una ferita materiale, non si ha nulla nel corpo, ma tutto all'interno dell'anima. Non si può dare un'idea di queste cose se non per via di paragoni, ed io non ne so adoperare che di grossolani, sì, troppo grossolani per il fine che intendo, ma non si possono raccontare né scrivere, perché non le può intendere se non chi le ha provate».

Eppure Teresa le racconta, racconta il soave tormento di «una persona che essendo in questa orazione udì cantare una bella voce. Assicura che per l'eccesso della gioia e della soavità, di cui si sentì da Dio inondata, le sembrò che l'anima stesse per separarsi dal corpo, come realmente sarebbe avvenuto se quel canto non fosse cessato... capiva il rischio in cui era, ma pareva una persona profondamente addormentata che sogna di trovarsi in pericolo, vuole allontanarsi, ma nonostante i suoi sforzi non riesce nemmeno a parlare»¹. I paragoni di Teresa sono meno grossolani di quanto lei pretendeva, la sua impossibilità di raccontare le passioni dell'anima ritorna, in figura, nel silenzio coatto della persona in pericolo del finto sogno. Traversata nello stesso momento dalla vita e dalla morte, dal piacere più soave e dal più atroce dolore, l'anima subisce il volere del suo amante divino. Nella «ferita d'amore» descritta da Teresa, l'amante sfiora l'amata incendiandola d'amore e subito l'abbandona gettandola nella più profonda desolazione. La caratteristica formale fondamentale di questo

montaggio di termini
opposti e co-presenti

tipo di testi è un sapiente montaggio di termini opposti e co-presenti: di passività e attività, di dolore e di piacere, di vita e di morte. Nella statua giacente della beata Lodovica Albertoni a San Francesco a Ripa, terminata nel 1674, Bernini ha rappresentato un'esperienza estatica simile a quella raccontata da Teresa. Ma come descrivere in scultura un dolore delizioso e non corporeo? Come cogliere un momento di vita e di morte senza fissarlo in un istante? Come affrontare il dilemma di Teresa: raccontare senza raccontare?

Lodovica Albertoni
a San Francesco
a Ripa

Scegliendo di isolare il corpo della beata escludendo tutti gli oggetti che avrebbero potuto situare l'estasi di Lodovica in un preciso contesto narrativo, Bernini ha rischiato di essere mal compreso. Lodovica è una figura ambigua, tanto che alcuni storici dell'arte si sentono obbligati a ricordare che Bernini era profondamente devoto e che la beata non è sensuale ed erotica, ma mistica e spirituale. Altri si chiedono se si tratta di un'estasi o di un'agonia. Uno crede di aver scoperto la verità: «Lodovica è stata presa da un languore. Venendo meno si è sdraiata per riposare coprendosi con la coperta. Improvvisamente subisce l'esperienza dell'*Incendium amoris*. Si contorce dal dolore, si stringe le costole, si rigira torcendosi nel letto, sgualcisce le lenzuola, lancia la coperta su un lato...». La beata non soffre degli ultimi spasimi di una lunga agonia, non è andata a letto (nessuno va a letto con le scarpe), quindi non è un'agonia, ma un'estasi². Le esitazioni degli interpreti e le soluzioni ingenuie che le risolvono sono un sintomo del fatto che, a tre secoli di distanza, il meccanismo del *bel composto*³ di Bernini continua a funzionare. Lodovica prova piacere o dolore? Vive o muore? Prigioniero del montaggio patetico del *bel composto* l'osservatore è mantenuto in stato di interrogazione. La macchina si mette allora in funzione.

un'estasi o un'agonia

il meccanismo del
«bel composto»

Per condurre, anche in modo imperfetto e provvisorio, la mia descrizione, dovrò considerare la cappella nel suo insieme di architettura, pittura e scultura. Solo analizzando la composizione interna di ogni elemento e il suo funzionamento all'interno del «bel composto», è possibile ricostruire i principi del montaggio patetico della cappella Albertoni. In questo intervento terrò conto dell'altare e della nicchia con la statua della beata e la pala di Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio, dato che sono questi i soli elementi della ristrutturazione che Bernini eseguì su richiesta del Cardinale Paluzzo degli Albertoni. L'architetto fece sfondare la parete di fondo della cappella già esistente e dispose la statua tra l'altare-sarcofago che contiene le ceneri di Lodovica e la «Sant'Anna» del Baciccio, il quale era a conoscenza del progetto globale e della posizione destinata alla sua tela. Il dipinto rappresenta Sant'Anna perché da più di un secolo la cappella era dedicata sia alla beata che alla santa. Tuttavia, come vedremo, la necessità di onorare le due dedicatarie della cappella, non ha impedito a Bernini di montare il dipinto all'interno del «bel composto». La pala di Baciccio, la grande cornice dorata, la volta, la statua della beata, il drappo di diaspro bruno e l'altare sono illuminati dalla luce prove-

fonti autonome di
luce soprannaturale

niente da due grandi finestre laterali nascoste. Occultata la fonte naturale, Bernini ha iscritto in ogni elemento del bel composto una fonte autonoma di luce soprannaturale: la colomba in stucco bianco sulla volta genera i raggi in stucco dorato che indorano la cornice della pala. La luce delle due finestre diventa «angelica» perché è «trasmessa» dai due gruppi di putti e così contrastata e abbagliante sul corpo di Lodovica da farne un corpo radiante, brillante di luce propria. Il drappo di diaspro fulvo che fa da piedistallo alla statua è più opaco ma la luce viene riflessa con forza dalle macchie e dalle venature bianche, cosicché anche questa massa pietrosa brilla di una luminosità autonoma. Macchie e screziature brillano anche nel marmo dell'altare-sarcofago come «infiltrazioni» della luce nella pietra. La luce nel dipinto è colorata e cangiante: Baciccio era celebre per la rapidità con cui sapeva passare attraverso variazioni impercettibili su una breve superficie dal rosa tenero al viola carico, dal marrone al nero.

Sul marmo bianco di Lodovica, il cangiamento di Baciccio diventa puro contrasto di luce ed ombra. La luce radente fa risaltare una superficie contro l'altra, mette in contrasto le parti lisce contro quelle angolose. Il drappaggio della tonaca francescana di Lodovica non cade con naturalezza sotto il proprio peso né registra in modo evidente le tracce di un movimento trascorso. Quando un elemento mobile perde il suo movimento di caduta o di estensione, la sua configurazione si rende disponibile alla espressione della passione. La tonaca rivela appena il corpo che copre, si contrae erigendosi in corrispondenza del ventre, del braccio sinistro e della testa formando onde compresse e irregolari che fluiscono verso le gambe. Le parti scoperte, la testa e le mani, formano una serie progressiva che va dalla contrazione della mano sinistra all'abbandono quasi totale del collo, della bocca semiaperta, degli occhi rivoltati dentro alle palpebre. La mano destra occupa la posizione intermedia tra il minimo di tensione e l'inizio dell'abbandono. Il drappaggio accompagna solo in parte questa progressione intensiva ed è, a sua volta, composto da parti estremamente contratte e da parti più fluide e abbandonate. Tuttavia mentre tra le parti scoperte sono preminenti la mano destra e la testa, ovvero le parti più abbandonate, nel drappaggio prevalgono le parti più agitate e contratte. Ciascuna delle due serie è composta da un punto di massima intensità e da una progressione di passaggi intermedi, ma i due *culmini intensivi* sono di segno opposto: l'abbandono della testa e le pieghe erette del centro della tonaca.

elementi
dell'espressione
della passione

culmini intensivi

Non si può decidere del senso di progressione delle due serie intensive di segno opposto; se si vada dalla contrazione all'abbandono o viceversa, le due serie sono contrastanti e co-presenti in una dimensione temporale ambigua, non determinata dallo sviluppo lineare di un'azione definita⁴.

montaggio contrastivo

Di questo montaggio contrastivo fanno parte integrante anche le variazioni luminose delle ombre lungo le ore del giorno e i diversi punti di vista che l'osservatore può assumere attorno alla statua. Ogni più

piccola variazione dell'angolo di incidenza e della forza della luce e ogni più piccolo spostamento del punto di vista corrispondono a un cambiamento nel rapporto tra parti contratte e parti abbandonate e modificano l'affetto. Girando attorno a Lodovica, l'osservatore assiste al prevalere della morte sulla vita, del dolore sul piacere o viceversa ma nessuno dei due poli arriva ad imporsi, i successivi punti di vista non fanno che dilatare il tempo di una sospensione che rimane transitoria. Cosa accade all'interno del corpo che la beata comprime come per attenuare un dolore insopportabile? Quale passione muove i suoi drappi e le fa abbandonare la testa sul cuscino?

*l'emblema dell'amor
divino*

«Il suo cuore brucia»: questa risposta è iscritta nell'altare sarcofago, nell'emblema dell'*amor divino* che è incastonato nel marmo dove disegna un'apertura che un tempo lasciava intravedere i bagliori di una lampada accesa al suo interno. Nell'altare la sede interiore nascosta alla vista della passione di Lodovica è stata portata in superficie, mentre il corpo, che nella scultura ne esprime gli effetti, è stato nascosto alla vista, portato all'interno del sarcofago. L'emblema dell'*amor divino*, ripetuto due volte vicino alla ed ai piedi della beata, è un nome generico di passione spirituale che non racconta la passione improvvisa individuale e complessa di Lodovica. Come l'emblema sacro della luce divina, generata sulla volta della colomba dello Spirito Santo, il cuore non si offre al gioco intensivo dei contrasti luminosi, è una sorta di pittogramma codificato della passione spirituale. Generalizzandola la rende accessibile ma, al tempo stesso, dissimula il suo carattere di esperienza singolare, al limite del rappresentabile. Bisogna leggere l'emblema nel cuore in fiamme con gli altri emblemi sacri della cappella: le melograne della decorazione in legno dorato e la pioggia di rose del dipinto⁵.

*una catena di segni
emblematici*

I tre elementi emblematici formano una catena che traversa e collega pittura, scultura e architettura senza essere omogenei ai loro modi di significare. La funzione di questa catena di segni emblematici è quella di denominare, generalizzare e rendere accessibile attraverso metafore codificate quello che, seguendo un movimento in senso opposto, tende al singolare puro che si sottrae alla presa del nome, della generalizzazione, e, al limite, della interpretazione.

Se il visitatore si volge al dipinto in cerca di spiegazioni, non ne troverà, a prima vista, nessuna. Solo se è un fine osservatore si accorrerà che Sant'Anna porta il saio francescano e che l'unica ragione di quest'abito è quella di identificare in qualche modo la santa e la beata. Tra le due donne non era difficile trovare delle corrispondenze biografiche o agiografiche: sono due madri esemplari e due vedove irreprensibili. Tuttavia la relazione tra le due figure non fissa nessuna di queste corrispondenze, Sant'Anna è stata ritratta nell'atto di ricevere da Maria il piccolo Gesù. L'identificazione tra la beata e la santa potrebbe imperversarsi proprio sull'atto del ricevere il Cristo bambino, momento che nella tradizione francescana e carmelitana è stato spesso descritto come una sorta di unione mistica. Se si interpreta

*la relazione fra la
statua e la pala*

il dipinto del Baciccio come uno dei modelli prototipi dell'unione mistica si può dire che così come Anna riceve il Cristo bambino, Lodovica riceve il Cristo Dio.

L'identificazione tra le due figure non è immediatamente visibile, il rapporto che le lega è un legame astratto tra un'azione e un suo possibile modello e non un rapporto di tipo narrativo che permetta di risolvere in qualche modo la passione complessa di Lodovica iscrivendola in un racconto. La relazione tra la statua e la pala è sufficientemente debole da non attenuare l'ambiguità che arricchisce l'espressione di Lodovica ma anche sufficientemente forte perché le differenze diventino significative e ci permettano di capire alcuni dei principi basilari del montaggio patetico di Bernini. Rispetto alle figure dipinte, e particolarmente a Sant'Anna, Lodovica è più carica d'affetti in primo luogo proprio perché è una scultura, un corpo in rilievo che muta d'affetti con il mutare della luce e dei punti di vista. In secondo luogo perché il drappeggio della tonaca di Lodovica e le parti scoperte del suo corpo compongono due serie intensive opposte e copresenti. In secondo luogo perché la figura della beata è stata accuratamente estratta da un contesto narrativo definito. E infine perché è stata ingrandita almeno del doppio rispetto alle figure dipinte. L'ingrandimento è molto importante, e fa parte integrante del montaggio perché avvicina l'osservatore, che è come trasportato dal punto di vista in cui vede il dipinto a un punto di vista ravvicinato.

*la trasmissione
dell'affetto*

Questo scarto di dimensioni e il movimento che implica è fondamentale per la trasmissione dell'affetto: la prossimità è direttamente proporzionale alla comunicazione della passione.

Riprendendo le due definizioni dell'affetto da *L'Image-Mouvement* di Gilles Deleuze⁶, potremo dire che mentre nel dipinto di Baciccio gli affetti sono attualizzati in uno stato di cose individuato e nelle connessioni reali corrispondenti, nella scultura gli effetti sono espressi in se stessi con le loro singolarità ideali e le loro congiunzioni virtuali. Ma per descrivere il montaggio del «bel composto» dobbiamo ancora considerare il blocco di diaspro bruno che congiunge il giaciglio di Lodovica con l'altare. La morfologia irregolare di questa grande massa di «quarzo rosso fiorito di Sicilia», non ha a prima vista la fluidità di un tessuto, gli accidenti naturali della pietra e la forma angolosa e rigida delle pieghe sono caratteristiche più pregnanti che la sottile frangia che la definisce come un drappo. D'altra parte, all'effetto di naturalità, si oppone immediatamente un effetto altrettanto forte di artificio. Una pietra così dura non può sopportare pieghe così angolose e profonde. Solo uno sguardo molto ravvicinato permette di scoprire il «trucco», il drappo è stato modellato in stucco e poi ricoperto di tasselli di diaspro. Il blocco di pietra ha l'aspetto di un paesaggio montagnoso e scosceso, scosso da un terribile evento sismico. Un paesaggio che invece di far da sfondo alla figura di Lodovica la precede, come se il tradizionale correlato patemico della figura dal fondo sia stato fatto passare in primo piano.

Come la tonaca marmorea di Lodovica, anche il drappo di diaspro non è mosso solo dal movimento naturale di caduta sotto al suo peso, né da un movimento logico di estensione, e siamo quindi condotti a interpretarlo in termini affettivi. La tonaca copre il corpo di Lodovica, esprime gli effetti di superficie della passione interiore della beata, costituisce la serie intensiva correlata ed opposta a quella formata dalle parti scoperte del corpo. Il drappo invece è mosso da un affetto senza corpo, esprime degli eggetti superficiali senza coprire un luogo di origine nascosto. L'intensità di superficie che lo muove è espressa in uno spazio ancora più indeterminato di quello della beata, il suo colore e la sua morfologia debolmente figurativa ne fanno un oggetto parzialmente autonomo dalla figura di Lodovica. Estratto da un contesto narrativo e figurativo preciso, il drappo è «ricco di potenzialità» affettive — o, per riprendere ancora Deleuze, di *congiunzioni virtuali*. Una parte delle quali sono attualizzate nella sua relazione con la statua giacente. Il blocco di pietra è composto di aree che assecondano il dislivello che esiste tra il giaciglio di Lodovica e l'altare, e di aree mosse dal movimento opposto di ritorno verso l'alto. Dallo scontro delle due forze, là dove il tessuto che si abbandona al suo peso incontra il tessuto che si contrae nello sforzo di risalire verso l'alto, si formano le pieghe. Nella sua morfologia generale il drappo esibisce in modo non figurativo il contrasto tra abbandono e contrazione che caratterizza l'espressione complessa della passione di Lodovica. Tuttavia all'interno della sua morfologia generale si possono distinguere due pieghe che hanno uno sviluppo lineare marcato: la prima, parallela al giaciglio, è quasi orizzontale, la seconda una diagonale, ripete il disegno essenziale del corpo della beata. Le due pieghe lineari iscrivono sulla superficie del tessuto uno schema della posizione del corpo rispetto all'orizzontale del letto. Le pieghe concentrate a destra e in primo piano equilibrano, in contrapposto, il «peso visivo» del busto della figura scolpita. Sono le pieghe più agitate ed intense, il loro sviluppo è largamente autonomo dallo schema composto dalle due pieghe lineari. Tra il blocco di diaspro e la figura di Lodovica c'è una relazione mimetica astratta, imperniata sulla ripresa della linea essenziale del corpo, e una relazione intensiva forte, basata sul rapporto tra le pieghe del diaspro e le pieghe del drappeggio della tonaca.

Possiamo guardare all'insieme delle pieghe del drappo di diaspro come se fossero l'ingrandimento di una delle pieghe della tonaca della beata. La morfologia di superfici spezzate ad angolo e di pieghe profonde ed erette è la stessa, ma le dimensioni sono circa sette volte maggiori. L'ingrandimento fa apparire le pieghe ancora più spezzate e angolose e gli effetti che esprimono ancora più intensi e contrastati. Il blocco di diaspro imita molto debolmente un tessuto, rappresenta in modo schematico e astratto il corpo di Lodovica e proprio in virtù della sua scarsa figuratività assume una grande potenzialità espressiva. Nel passaggio dal dipinto alla statua la figura isolata da un contesto

*il drappo di diaspro,
ricco di
«congiunzioni virtuali»*

*il contrasto tra
abbandono e
contrazione*

*la morfologia
delle superfici*

*isolamento,
intensificazione
e ingrandimento*

*gli effetti in atto
di un affetto complesso*

*commutazione tra
sistemi di
rappresentazione
eterogenei*

narrativo fortemente determinato, nel passaggio dalla statua al drappo una parte della figura viene estratta dal suo contesto figurativo d'origine e ingrandita. L'osservatore subisce un nuovo violento avvicinamento. Isolamento, intensificazione e ingrandimento caratterizzano sia il passaggio dalla pittura alla statua che il passaggio dalla statua al drappo. Il blocco di diaspro conserva la linea generale del contesto figurativo da cui è estratto pur assumendo la sua nuova configurazione di tessuto, allo stesso tempo le sue pieghe fanno esplodere il contrasto intensivo che la statua esprime. Per riprendere la terminologia di Sergej Ejzenštejn, la cui teoria ha guidato tutta la mia descrizione, il drappo è un dettaglio tipico in cui si manifesta e si generalizza il principio costruttivo dell'opera complessiva: la co-presenza di contrazione e abbandono, di piacere e di dolore, di vita e di morte⁷.

La statua giacente di Lodovica Albertoni è montata tra un dipinto che fornisce il modello prototipico della sua esperienza attuale e un dettaglio tipico che generalizza, portandola all'estremo la sua passione complessa. Questi tre elementi sono a loro volta incorniciati dai due emblemi sacri che, a un altro livello di astrazione, descrivono ciò che accade a Lodovica: la luce divina emanata dallo Spirito Santo le ha incendiato il cuore. I due emblemi sono i simboli codificati del Dio che agisce e dell'uomo che subisce il suo nome. Sulla statua e sul blocco di diaspro l'agente divino prende la forma della luce reale che esalta i contrasti intensivi ed esprime gli effetti in atto di un affetto complesso. Il cuore emblematico è nascosto nel corpo di Lodovica e diventa la sede interiore non visibile della passione, il luogo segreto di origine degli effetti superficiali e contrastati di una passione non più emblematica ma singolare ed in atto.

L'essere agito dell'uomo, la sua passione, è diventata la passione indicibile di Lodovica, rappresentabile solo nei suoi effetti paradossali. Al movimento verso l'esplicito della catena di emblemi si oppone il movimento verso l'implicito singolare dell'affetto. L'estasi di Lodovica, il suo stato di transito tra la vita e la morte, è rappresentata tramite un processo che spinge ogni elemento del *bel composto* al di là dei suoi poteri costitutivi di rappresentazione fino a trapassare in un altro elemento. La pala d'altare «genera» la scultura, questa «produce» il drappo in un movimento di estrazione dal contesto narrativo e figurativo verso «il patetico» puro, allo stato di massima virtualità e indeterminazione, verso l'informe del drappo.

La rappresentazione dell'estasi, attraverso un processo di commutazione tra sistemi di rappresentazione eterogenei (architettura, pittura, scultura) segue lo stesso processo di tensione e sospensione che abbiamo osservato negli scritti di Santa Teresa e assume le stesse forme di paradossale co-presenza di termini opposti. Come nei testi mistici, tale copresenza non corrisponde a una posizione logica statica e insostenibile, ma a una dinamica intensiva, intermittente, instabile e parossistica.

Note

* Questo testo è stato pubblicato inizialmente in Fabbri-Pezzini (a cura di) 1987.

1. S. Teresa d'Avila, *Pensieri sull'amore di Dio*, in *Opere di Santa Teresa di Gesù*, Roma, Postulazione Generale dei Carmelitani Scalzi, 1949, cap. VII, 2: 1438.
2. Frank, H. Sommer, «The iconography of Action: Bernini's Ludovica Albertoni», *The Art Quarterly*, 33, 1970: 30-38.
3. «È concetto molto universale ch'egli sia stato il primo, ch'abbia tentato di unire l'architettura colla scultura, e pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto; il che egli fece con togliere alcune uniformità odiose di attitudini, rompendo talora senza violarle le buone regole, ma senza obbligarci a regola: ed era suo detto ordinario un tal proposito che chi non esce talvolta dalla regola non la passa mai...» F. Balducci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Firenze, 1682.
4. Le estasi di grande intensità sono descritte da Santa Teresa come intermittenti: quando la facoltà (volontà o intelletto) impegnata nella contemplazione ha raggiunto il punto di rottura intensivo, cade in sospensione estatica, ma non vi resta che poco tempo. In seguito essa torna in sé per poi cedere di nuovo lentamente alla sospensione e così di seguito secondo una sorta di ritmo.
5. I piccoli angeli sono dipinti in forte scorcio così che le rose che lasciano cadere sembrano raggiungere la statua della beata. Come nella Cappella Cornaro la pioggia di rose è l'emblema del matrimonio mistico. Rose, melograne e amor divino sono associati in un celebre verso del *Cantico dei Cantici* (2:5) *Fulcite me floribus stipate me malis quia amore languo*. Questi stessi versi compaiono anche in legenda a una stampa del libro di devozione *Pia Desideria*, illustrato da Boetius a Balswert (1624), la raccolta di emblemi sacri più diffusa dell'opera. È possibile che Bernini l'abbia conosciuta e ne abbia riutilizzato gli elementi, ma ciò che più ci interessa è comprendere come questo assieme tradizionale di emblemi funziona all'interno del bel composto.
6. Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
7. Sergej M. Ejzenštejn, *Montaz*, Mosca, Iskusstvo, 1963-70 (tr. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1985).

Gregory Bateson

Emozioni e scienze sociali*

Il punto centrale che voglio trattare è il seguente: attualmente abbiamo due linguaggi scientifici per la discussione dell'affetto, e inoltre questi due linguaggi sono reciprocamente traducibili. Il primo corrisponde ai rudimenti di un linguaggio scientifico per la descrizione della psicologia individuale. Il secondo è costituito dai rudimenti di un linguaggio per la descrizione delle relazioni fra gli individui.

Il dottor Pribram ha usato il termine di «segnali di stato», e questo credo sia un termine perfettamente appropriato nella discussione della psicologia individuale. Ma quando iniziamo a parlare della relazione fra individui l'evento che Pribram chiama un segnale di stato prende un aspetto differente. Lo scodinzolio del cane che per la psicologia individuale significa uno stato interno del cane diventa qualcosa di più di questo quando ci poniamo la questione della funzione di questo segnale nella relazione fra il cane e il suo padrone. Voglio suggerire che diventa una affermazione o una proposta intorno a quelle che saranno le contingenze (*contingency*) di questa relazione. Penso che sia stato Warren McCulloch a far notare che ogni messaggio ha un aspetto di rapporto (*report aspect*) e un aspetto di comando (*command aspect*). L'eccitazione del neurone B nella catena A B C è da una parte un rapporto sul fatto che A è stato eccitato immediatamente prima, e, dall'altra, è un comando per cui C sarà eccitato immediatamente dopo. Le cose diventano più complesse quando abbiamo a che fare con una relazione circolare fra organismi in grado di apprendere anziché con una relazione fra neuroni, ma ciò che sto cercando di dire si riferisce al paradigma di McCulloch in questione.

Lasciatemi spiegare che cosa intendo come contingenze della relazione. Ogni contesto di apprendimento può essere definito in termini formali secondo le contingenze che governano (o rendono predicibile) un rinforzo (*reinforcement*). In un esperimento pavloviano le occorrenze del cosiddetto stimolo incondizionato — la carne tritata — è contingente rispetto allo stimolo condizionato, e rispetto a un lasso di tempo. Non è contingente rispetto al comportamento del soggetto. In altri tipi di contesti di apprendimento il rinforzo può essere variamente contingente rispetto al tempo, alle probabilità, al comportamento del soggetto, le combinazioni peculiari e le caratteristiche del-

segnali di stato

contingenze della
relazione e
segnali di rinforzo