



Quaderni  
di Teoria Sociale

N. 2 | 2023



Morlacchi Editore



LUCA MARTIGNANI

## Le provocazioni dell'arte contemporanea come re-entry nel sistema dell'arte. Considerazioni a partire dalla proposta sociologica di Niklas Luhmann

**Abstract:** This essay offers reflections on the work of art as a form emerging from an operation of observation. Subsequently, the aim is to focus on the relationship between medium and form to frame some emerging controversies in the relationship between contemporary art and law. The central thesis consists in maintaining that contemporary art and the provocations it communicates as a stylistic code constitute a re-entry into the art system, which by virtue of its operational closure relaunches its own autopoiesis just as it irritates the legal environment.

**Keywords:** art system, legal environment, contemporary art, re-entry, controversies

---

### *Introduzione: la questione dell'opera d'arte tra percezione e comunicazione*

Questo saggio intende offrire riflessioni sull'opera d'arte come forma che deriva da una operazione di osservazione<sup>1</sup>. In seguito, si pone l'obiettivo di concentrarsi sulla relazione tra medium e forma per inquadrare alcune controversie emergenti nella relazione tra arte contemporanea e diritto. La tesi centrale consiste nel sostenere che l'arte contemporanea e le provocazioni che comunica come cifra stilistica costituiscono una re-entry nel sistema dell'arte, che in virtù della sua chiusura operativa rilancia la propria autopoiesi proprio mentre irrita l'ambiente giuridico. Dal punto di vista dell'artista che la realizza, l'opera d'arte è il risultato di un atto di coscienza regolato dalla percezione, che è appunto una operazione specifica della coscienza e condizione per la sua riproduzione. Dal punto di vista di chi osserva, vengono chiamate in causa altre percezioni, che non necessariamente hanno a che vedere con la competenza o con il piacere.

---

1. L'Autore desidera ringraziare gli Avvocati Andrea Pizzi e Giulio Volpe per le informazioni, le riflessioni e gli aneddoti forniti in tema di controversie tra diritto e arte moderna e contemporanea.

La scrittura, la pittura, la regia di un film, la scultura o l'allestimento di una performance stabiliscono quindi una prima distinzione tra interno ed esterno rispetto all'opera: chi la concepisce e chi la contempla. Del resto, anche dal punto di vista dell'artista inteso come sistema psichico, la concezione di un'opera d'arte è un'operazione che distingue la rappresentazione del mondo dalla costruzione dell'opera stessa. Costruire determina una esteriorizzazione dell'oggetto che assume una forma che condensa percezioni favorendo l'elaborazione di mondi immaginari. È così per la letteratura distopica, da Orwell a Houellebecq; è così per il solar punk come utopia ecologista contrapposta al cinismo postmoderno del cyberpunk; e prima ancora è così per l'effervescenza colorata della transavanguardia dopo l'austera rappresentazione del tempo e della materia offerta dall'arte povera.

L'arte contemporanea produce un processo di rottura delle convenzioni artistiche precedenti che si traduce in dimensioni come la preponderanza del concetto di provocazione su quello di bellezza; il superamento del concetto realizzazione materiale individuale dell'opera e la conseguente rilevanza della dimensione collettiva della realizzazione; il primato dell'idea sulla materia e l'importanza crescente del ruolo della mediazione (artigiani coinvolti nella realizzazione materiale delle opere stesse e di critici nella definizione di correnti, per esempio) e della ricezione (reazioni da parte dei pubblici).

Che relazione possiamo immaginare intercorra tra arte contemporanea e sistema dell'arte?

Occorre innanzitutto riferirsi alla concezione di sistema. Secondo Luhmann i sistemi sociali sono sistemi dotati della capacità di stabilire relazioni con se stessi e di differenziare questo tipo di relazioni con il proprio ambiente [Luhmann 1984; trad. it. 1990, 83]. In questa prospettiva, l'arte rappresenta un sistema autopoietico perché si autodetermina, generando da sé le proprie strutture. Come gli altri sistemi autopoietici, l'arte è caratterizzata da chiusura operativa e produce/indica una differenza tra il sistema e l'ambiente. Le implicazioni di questa annotazione (invero ancora a uno stato assertivo!) sono significative.

Nel trovarci di fronte a un quadro astratto, a una apparentemente semplice geometria di Mondrian, o a una catasta di scatole *Brillo*, ci si può chiedere se questa è arte o se, per riprendere un provocatorio interrogativo del critico Francesco Bonami [2019] non avremmo potuto farle anche noi. Il fatto è che nella teoria

dei sistemi autopoietici, caratterizzati dalla chiusura operativa, è solo l'arte a decidere (distinguere) che cosa è arte e cosa non lo è. Nel richiedere la percezione dell'osservatore, fino a provocarne l'incredulità o lo sdegno, l'opera indica la differenza che separa chi osserva-osservando e chi osserva-costruendo, e dunque stabilisce una distinzione tra osservatore e osservato che rientra nell'autoreferenza del sistema dell'arte.

Prendiamo l'esempio del *ready made* di Marcel Duchamp [Luhmann 1995; trad. it. 2017, 43]. “Marcel Duchamp, il padre di tutte quelle che molti continuano a considerare imposture, credeva fermamente che quello che noi immaginiamo sia arte. La sua prima grande provocazione, nel 1917, fu di presentare in una galleria un orinatoio capovolto, intitolandolo Fontana, e firmandolo con lo pseudonimo R. Mutt. Fu divorato vivo, ma innescò una rivoluzione. Il pisciatoio di ceramica bianco era veramente arte? Forse no. Artistica, geniale, liberatoria, sovversiva, fu l'idea, e questo basterebbe, e bastò, a farlo diventare arte” [Bonami 2019, 13].

L'arte si distacca da finalità imposte dall'esterno, che l'oggetto rappresentato sembra suggerire. L'auto-descrizione di tale oggetto rinominato e ricollocato attraverso l'osservazione dell'artista contraddice il senso comune e supera il mandato funzionale dell'oggetto, che resta una significazione collocata nello spazio indeterminato (*unmarked space*) in cui comunicano gli altri sistemi. Non stiamo parlando dunque più di oggetti ma di forme che eliminano tutte le differenze riconoscibili sensorialmente.

Come osserva Luhmann: “I concetti di creazione e di contemplazione riprendono la concezione tradizionale e orientata ai ruoli che distingue tra creazione e ricezione di un'opera d'arte. La coppia concettuale operazione e osservazione dovrebbe relativizzare questa distinzione che riconduciamo a un denominatore comune, cioè all'uso operativo di una distinzione per indicare un lato (e non l'altro), cioè al suo uso in quanto forma” [Luhmann 1995; trad. it. 2017, 45].

L'arte è dunque co-presenza (interazione) tra percezione e comunicazione. Così, per esempio, è possibile distinguerla dall'artigianato [ivi, 47] che è caratterizzato da pianificazione e da programmazione che lo rendono adatto al sistema della produzione industriale. L'arte invece può utilizzare oggetti industriali per selezionare una forma che realizza un accoppiamento più stretto tra percezione e comunicazione. Ed è precisamente questo che accade a partire da Duchamp!

L'artista, in quanto tale, cerca di guidare le aspettative altrui per sorprendere l'altro, anche se non può controllarne le percezioni e la coscienza. In questo modo traccia una distinzione tra se stesso e pubblico e tra l'opera e il suo *unmarked space*. La forma dell'opera è delimitata rispetto allo spazio indeterminato con cui confina. Alla riconoscibilità dell'opera d'arte così determinata è necessario attenersi per comprendere come l'arte si distingue rispetto agli altri mezzi di comunicazione e alle altre forme sociali. Innanzitutto, le opere sono creazioni e incorporano osservazioni. Rispetto agli altri oggetti creati non sono caratterizzati da utilità esterna<sup>2</sup>. In quanto creata (costruita) e inutile (rispetto a uno scopo definito esteriormente) l'opera attira l'attenzione e presenta la propria auto-descrizione. In questo senso, nell'opera rientrano le abilità dell'artista e la differenza tra le sue osservazioni e quelle di chi la osserva come – appunto – forma creata e priva di utilità esterna.

Tra percezione e comunicazione ha luogo un accoppiamento strutturale marcato dai confini tra opera e *unmarked space*. Se è vero che *la coscienza non può comunicare e la comunicazione non può percepire*, in quanto i sistemi psichici operano secondo coscienza e sono ambiente del sistema sociale che opera comunicando, possiamo cogliere che la specificità dell'opera d'arte sta nel mettere a disposizione della comunicazione la percezione e di farlo “al di fuori delle forme standardizzate del linguaggio” [Luhmann 1995; trad. it. 2017, 56]<sup>3</sup>. Nel realizzare questa integrazione tra percezione e comunicazione l'opera comunica contemporaneamente l'irriducibilità dell'una all'altra; irriducibilità che significa impossibilità di eliminare la separazione tra sistemi psichici e sistemi sociali. Il significato dell'arte sta appunto nel riconoscere l'inaccessibilità l'uno per l'altro di questi sistemi. È in questo frangente che si inquadrano le controversie che il sistema giuridico – irritato dall'arte – si trova a dover dirimere.

Comunicare in base alle opere permette di differenziare un sistema sociale dell'arte. Gli elementi del sistema si producono e riproducono ricorsivamente,

---

2. Una campagna dei primi anni Duemila per il rilancio della campagna di abbonamenti del Teatro Duse a Bologna si avvale del potente slogan *L'arte è inutile*. Si intendeva, ovviamente l'utilità come criterio mercantile caratterizzata dalla capacità di un bene di soddisfare un (solo) bisogno.

3. Luhmann [1995; trad. it. 2017, 56] ricorda che il sistema dell'arte si caratterizza per una certa variazione delle modalità operative: scrittura, pittura, registrazione, etc.

all'interno del sistema stesso. Ma le relazioni con l'ambiente diventano più frequenti e irritanti, perché per riprodursi in modo autopoeitico il sistema deve offrire qualcosa di nuovo, continuare a produrre comunicazione immaginando un esterno. Ora, il sistema dell'arte comunica attraverso le opere. L'ambiente del sistema, da parte sua, non prende parte alla riproduzione del sistema, se non in senso distruttivo, anche se – fa notare Luhmann – esistono accoppiamenti strutturali tra sistema e ambiente. Ogni specificazione strutturale, l'opera d'arte, nel nostro caso, deve essere operata dal sistema, non importata dall'esterno.

### *1. Osservazione di primo e secondo ordine: controversie legate alle opere*

In conformità con il pensiero e la prospettiva sociologica di Luhmann, osservare significa tracciare una distinzione. Con un'osservazione di primo ordine osserviamo un oggetto, per esempio un'opera. Un'osservazione di secondo ordine è un'osservazione di osservazioni. Nella direzione assunta da questa distinzione, la teoria che introduce il concetto sostiene l'esistenza di una relazione tra la differenziazione funzionale della società (e dei sottosistemi in cui è differenziata) e chiusura operativa come logica modale di auto-organizzazione del sistema. Questo *framework* aiuta a comprendere il senso dell'opera d'arte: costruire forme specifiche per osservare osservazioni [Luhmann 1995; trad. it. 2017, 78]. L'opera realizza dunque l'accoppiamento strutturale tra osservazione di primo e di secondo ordine: osserviamo l'opera, le nostre osservazioni sull'opera, le osservazioni degli altri sull'opera e le nostre osservazioni sulle osservazioni degli altri sull'opera, e così via. Quando visitiamo un museo dove una mostra viene allestita senza offrire didascalie esplicative sull'opera, o rinunciamo all'audioguida, produciamo comunque osservazioni di secondo ordine, lo facciamo però ricorrendo alle nostre percezioni o pre-nozioni, senza la riduzione di complessità offerta da una spiegazione comunicata da un eventuale curatore della mostra. In quel caso le nostre saranno dunque osservazioni non vincolate da osservazioni altrui codificate secondo la distinzione competenza/incompetenza. La nostra interpretazione (e le osservazioni che ne derivano) saranno guidate dalla coppia godimento/non godimento o presenza/assenza di conoscenza pregressa e in base a questi codici

produrremo osservazioni di primo ordine e di secondo ordine: non ho goduto perché non ho capito; non ho goduto perché il messaggio che l'opera comunica non mi convince; non ho goduto perché un altro artista che ha ritratto lo stesso soggetto mi ha emozionato di più, ho trovato conferma alle cose che sapevo ma non godo; godo perché so e trovo conferma in ciò che so, etc.<sup>4</sup>

Se l'osservatore è un giudice che deve dirimere una questione relativa a una rivendicazione precisa sull'opera si troverà a sua volta a produrre osservazioni di primo ordine e di secondo ordine.

Prendiamo un esempio recente, che riguarda l'artista Maurizio Cattelan, citato in giudizio da un suo collaboratore, lo scultore Danuel Druet. L'aneddoto viene raccontato con precisione ed enfasi in un articolo di Claire Moulène pubblicato su *Libération* poi tradotto e riportato in italiano su *Internazionale* (20-26 maggio 2022). Claire Moulène, pur non centrando l'obiettivo in termini sistemici, è molto efficace nell'affermare che "sotto processo finisce il concetto stesso di arte". Lo scultore, collaboratore di Cattelan dalla fine degli anni Novanta, oggi richiede la paternità di alcune delle sue opere iperrealistiche. Per *Him*, l'opera che raffigura un piccolo Hitler penitente, realizzato materialmente da Druet in quattro esemplari, lo scultore francese chiese oltre trentamila euro.

Con Cattelan ha sempre lavorato così: pochi contatti diretti, richieste di preventivi a distanza, fatture pagate alla consegna. Poi i problemi sono cominciati quando per restaurare alcune opere Druet ha chiesto un preventivo più alto dell'onorario stabilito per le opere originali. Cattelan e il gallerista Emmanuel Perrotin hanno deciso di interrompere la collaborazione, rivolgendosi a un altro scultore. I rapporti, già tesi, sono irrimediabilmente compromessi quando, nel 2016, il piccolo Hitler è stato venduto per 17 milioni e *La Monnaie* di Parigi ha deciso di non indicare il nome dello scultore (evitando nei fatti di accreditarlo)

---

4. A volta, su questo punto, è l'artista a fornire la chiave di lettura: prendiamo l'esempio di una commovente opera di Gonzales Torres che è costituita da un cumulo di mentine luccicanti nell'angolo di una stanza. Le caramelle in un angolo costituiscono l'opera. I visitatori possono attingere all'opera; possono anche mangiare le mentine. Consumarle. Perché? Il compagno di Gonzalez Torres era morto di cancro alla gola e negli ultimi tempi l'unico sollievo che trovava era mangiare continuamente quelle caramelle di menta: un balsamo universale per lenire le sofferenze del mondo. Questo esempio mi è stato riportato dall'Avv. Andrea Pizzi ed è anche documentato nel già citato volume di Thompson.

nella didascalia dell'opera. Nel 2018 Druet cita in giudizio *La Monnaie*, Perrotin e Cattelan. L'avvocato di Druet organizza la sua arringa difensiva cercando di sostenere che Cattelan non sa infondere lo spirito nella materia. Per contro l'avvocato di Cattelan afferma che senza l'artista e l'idea che è alla base dell'opera La nona ora non esisterebbe: lo stesso non si può dire per Druet, la cui abilità di artigiano è solo un momento performativo importante nella realizzazione dell'opera. Daniel Druet ha citato Maurizio Cattelan e il Museo della *Monnaie* di Parigi in giudizio. Il sistema giuridico ha l'incarico di stabilizzare convenzioni sul piano normativo interrogando il proprio livello di apertura/chiusura cognitiva nei confronti delle operazioni autopoietiche del sistema dell'arte. Il tribunale accetta in alcuni casi di ratificare un certo livello di delusione sociale (l'arte può essere di chi provoca senza realizzare l'oggetto fisicamente, per esempio) per stabilizzare le aspettative che consentano di generalizzare la funzione del senso dell'arte contemporanea: qui, appunto, il senso della provocazione.

Cattelan ha vinto la causa. O, per meglio dire, l'ha persa lo scultore Daniel Druet<sup>5</sup>. Il giudice, nel luglio del 2022, ha respinto la richiesta del querelante e accolto la posizione del difensore dell'artista confermando, così la tesi che la proprietà intellettuale e la facoltà di disporre dell'opera d'arte contemporanea spetta a chi ha avuto l'idea alla base della sua realizzazione. La sentenza sarà una selezione che comunica una osservazione di secondo livello che si accoppia strutturalmente con quella di primo ordine (il giudizio motivato): per esempio pronunciarsi – come è avvenuto – in favore dell'artista perché osservo le sue osservazioni come valide in base al codice torto/ragione.

Nel produrre questa decisione il giudice si avvale certamente di periti esperti e le loro osservazioni attengono al sistema dell'arte, dunque, si accoppiano strutturalmente con il sistema del diritto irritandolo. La chiusura operativa del diritto produce una comunicazione che informa la società della decisione presa che non stabilisce ovviamente chi è l'artista o se l'oggetto è un'opera (questo solo il sistema dell'arte può farlo) ma stabilisce piuttosto chi nella controversia ha avuto ragione e i benefici materiali che ne conseguono.

---

5. Rimando all'articolo di Vincenzo Trione apparso su *La Lettura*, inserto settimanale del quotidiano *Il Corriere della Sera* domenica 4 settembre 2022 dove i passaggi della questione vengono riassunti e commentati.



Le osservazioni del giudice sono soggette a evoluzione e tale evoluzione è da inquadrare nei mutamenti intervenuti nella società, incluso il sistema dell'arte: il che indica una nuova irritazione, a ben vedere. La sentenza *Prince Vs. Cariou*, per esempio, rappresenta un importante precedente a cui la giurisprudenza si attiene. Richard Prince prende il lavoro di un fotografo francese, Cariou che era appassionato di come vivevano i rastafariani in alcune comunità della Giamaica. In particolare, aveva realizzato un reportage fotografico e poi un libro con un centinaio immagini a colori. Richard Prince era venuto in possesso di questo libro e in una produzione realizzata insieme con Larry Gagosian ha ritoccato queste fotografie attraverso la tecnica del collage. Queste cento immagini vengono vendute in prima battuta a una serata presso la galleria newyorkese di Gagosian a un milione l'una.

Questo caso è stato all'origine di una controversia giudiziaria tra Prince e Cariou (il primo fotografo dei rastafariani) ed è riportato anche nel saggio, molto bello e molto tecnico, di Georgina Adam sugli intrighi e gli scandali del mondo dell'arte. L'autrice sostiene che la sentenza *Prince Vs. Cariou* sia un celebre caso di giurisprudenza. Cariou ha vinto in primo grado nel 2013. I giudici in corte d'appello hanno invece riconosciuto che venticinque opere erano effettivamente rielaborazioni, mentre altre cinque sono state "alla corte di primo grado per determinarne il livello di originalità" [Adam 2017; trad. it. 2019, 47].

Siamo quindi quasi pronti per fornire una importante informazione sul piano teorico ed epistemologico. *Quasi* dico, prima serve un altro esempio. Poniamo che l'osservatore sia un doganiere che osserva la forma dell'opera d'arte decostruita e decontestualizzata rispetto al suo allestimento in una mostra. È una vicenda accaduta a Brancusi e costituisce un aneddoto abbastanza significativo che è anche una delle pietre miliari per descrivere il rapporto tra arte contemporanea e diritto. Nel 1926 Brancusi arriva a New York e porta con sé alcune delle sue sculture. Ce n'è una che si chiama *Birding Space* che è sostanzialmente un pianale allungato. In dogana, le opere d'arte sono esenti dai dazi doganali. Esaminando le componenti fisiche dell'opera smontata il doganiere sostiene che si tratta di un utensile da cucina, quindi, è soggetta al pagamento di un dazio. In un primo momento, Brancusi paga il dazio per liberarsi della dogana ma si oppone e fa ricorso. Davanti al giudice sfilano artisti e altri soggetti come testimoni. Uno

di loro, Jacob Epstein sostiene che “Se l’artista dice che arte per me è arte”. Il giudice, di fronte a una situazione inattesa, riconosce *che è plausibile che esista* un modo di fare arte con mezzi espressivi che si discostano da quelli normalmente utilizzati per fare arte, ma che non per questo l’oggetto (di oggetto si parla, in questa fase) può essere considerato un’opera *se l’artista la riconosce come tale*. Così viene disposta la restituzione dell’ammontare pagato per il dazio a Brancusi. Ciò che è accaduto a Brancusi è capitato anche in anni più recenti ad artisti che hanno scelto di utilizzare oggetti di consumo, di vita quotidiana o destinati più in generale a funzioni specifiche per realizzare le proprie opere: penso a Andy Warhol o a Bill Viola<sup>6</sup>.

L’osservazione di primo ordine del doganiere (“Questa roba è materiale industriale!”) e le successive osservazioni di secondo ordine (questo signore che dice di essere un artista e che sostiene che questo materiale industriale è arte deve pagare per l’oggetto un dazio dall’ammontare determinato dal suo essere materiale industriale) producono una comunicazione precisa.

Brancusi produce a sua volta una osservazione di primo ordine, accettando di pagare il dazio, per poi richiedere un rimborso che dal punto di vista economico corrisponde al rilanciare la validità dell’opera come tale; e che trova una nuova corrispondenza performativa nel riallestimento delle componenti materiali dell’opera nello spazio dedicato alla sua esposizione. L’osservazione di secondo ordine di Brancusi (che probabilmente sarà stata una auto-indicazione del tipo “Non posso chiedere a un doganiere di riconoscere nel materiale industriale che effettivamente ho utilizzato un’opera, peraltro smontata!”) determina che solo l’artista può definire l’oggetto come opera, guidando le percezioni degli osservatori nello spazio sociale in cui le aspettative relative all’essere messi di fronte a un’opera sono guidate. Certo, si possono allestire opere dove non ci si aspetta di trovarle, ma allora si seguiranno altre soluzioni formali (come il *dito medio* di Cattelan di fronte al palazzo della Borsa di Milano) e in quel caso è la collocazione dell’opera in quello spazio preciso a fornire nuove indicazioni per produrre

---

6. Sulla storicizzazione di questi artisti e delle loro opere rimando a Boatto [2015] e – per quanto riguarda in particolare il significato estetico e sociale delle Brillo Box di Andy Warhol – a Danto [2013; trad. it. 2019]. Questi aneddoti sono riportati anche nei già citati testi di Adam e di Thompson.

osservazioni di secondo ordine (lo avrà fatto collocare lì perché l'artista è critico nei confronti del capitalismo e dei suoi funzionamenti, per esempio).

L'informazione chiave sul piano epistemologico è dunque che il sistema dell'arte, in virtù della sua chiusura operativa, è che soltanto a esso spetta la definizione dell'arte nell'arte, di cosa ci sia di artistico in un'opera. E questo produce come conseguenza il fatto che un oggetto di origine industriale (o, perché no, un cavallo nel caso della celebre installazione di Jannis Kounellis; o una banana per Cattelan; o ancora un cumulo di stracci per Pistoletto) – dunque oggetti industriali, o naturali – possano trasformarsi in forme artistiche, in *quasi-oggetti* che condensano percezioni e comunicazioni sulla forma osservata. Lo smarrimento del doganiere in cui si è imbattuto il povero Brancusi permette di riflettere sull'aneddoto<sup>7</sup> e sulla sua capacità di indicare la chiusura operativa del sistema dell'arte: lo stesso principio che potrebbe permettere a un giudice di dirimere questioni sul diritto di autore in una determinata direzione che nell'opera ravvisa la distinzione tra forma assunta dall'oggetto e medium utilizzato per comunicarlo.

Gli esperti chiamati in qualità di periti dai tribunali sono utili per stabilire cosa è autentico e cosa non lo è. In questo caso, anche il mercato può essere irritante nei confronti del sistema dell'arte (lo è per esempio in quei casi documentati da Georgina Adam in cui gli esperti si esprimono in favore dell'approvazione di certificati di autenticità su opere su cui sussistono dubbi a condizione che l'opera gli venga venduta a condizioni vantaggiose). Per quanto riguarda la relazione tra arte e diritto è bene invece sottolineare che l'arte inserisce nel contesto comunicativo della società quello che non si può comunicare, cioè la percezione [Luhmann 1995; trad. it. 2017, si vedano in particolare le pp. 150-151]. Il diritto, da parte sua, è “struttura di un sistema sociale che riposa sulla congruente generalizzazione di aspettative normative di comportamento” [Luhmann 1972; trad. it. 1977, 127; Febbrajo 1977, 13]<sup>8</sup>. Il diritto genera certezza di aspettative che possa fare affidamento sulla società quando queste aspettative vengono deluse. Per esempio può dare ragione a Richard Prince e ritenere le foto ritoccate nuove fotografie

---

7. Sul valore dell'aneddoto nel costruire la sociologia dell'arte rimando a Nathalie Heinich [2021].

8. È un concetto ribadito anche altrove, per esempio, nel testo *L'arte della società* [Luhmann 1995; trad. it. 2017, 150].

originali, comunicando alla società che questa selezione è plausibile. Ma spetta a Richard Prince definire i suoi *collage* come arte. E ai compratori decretarne il successo, beneficiando di un marcatore di status (un oggetto costosissimo di un autore all'epoca emergente) qualora agiscano come attori socio-economici.

## 2. *Medium e forma: la funzione della firma per identificare la forma*

Il concetto di medium, centrale nella produzione teorica di Luhmann, concerne un insieme di elementi accoppiati in modo lasco che, qualora accoppiati in modo stretto possono dar vita a una forma [Corsi in Luhmann 2017, 340]. La forma, in questa impostazione è rappresentata in prima approssimazione dall'opera d'arte; da quella selezione contingente (improbabile?) di elementi che rimandano all'arte come medium specifico. Il medium dell'arte rende possibile e anche improbabile generare forme e tiene sempre pronte altre possibilità e rende contingente tutto ciò che viene fissato [Luhmann 1995; trad. it. 2017, 136].

L'arte porta l'attenzione sull'improbabilità della propria nascita. Prendiamo un altro esempio: un collezionista ha acquistato a Torino un'opera di Boltanski che consiste in una *istruzione*. Secondo le indicazioni dell'artista, occorre una superficie di 80/100 metri quadrati, vuota. La superficie deve essere riempita di stracci di stoffa che devono essere di lana o di cotone e di colore blu, marrone e rosso: Devono coprire la superficie per circa cinquanta centimetri. Date queste coordinate, l'opera può essere allestita più o meno ovunque. Diventa un esempio di arte policontesturale. E Il collezionista ottiene così l'opera, perché detiene le istruzioni indicate dall'artista.

Le istruzioni di Boltanski rendono possibile l'allestimento dell'opera che dunque trova più contesti adeguati a riprodurre la forma (ripetizione). Al contempo, il fatto che l'opera consista nelle istruzioni per realizzare la forma fa sì che la forma (opera) rientri nella forma mediante il ricorso all'arte come medium: ogni volta che le istruzioni vengono seguite per costituire l'allestimento rivelano il loro statuto di essenza dell'opera e confermano la tesi in base alla quale è solo la comunicazione dell'arte sull'arte (istruzioni disposte e firmate per rendere l'opera tangibile) a costituire l'essenza dell'arte stessa.

Questo esempio pone il problema della materialità, o – come la definisce Luhmann – del substrato materiale dell'opera: “[...] la singola opera d'arte, mediante il proprio substrato materiale garantisce che le operazioni di osservazione possano essere ripetute [...] e che quindi ciò che in quel momento è inattuale possa essere attualizzato [Luhmann 1995; trad. it. 2017, 139].

L'esercizio di Boltanski stabilisce una generalizzazione di questo presupposto e permette di individuare l'opera nelle indicazioni provenienti dall'artista (e non da qualcun altro!) che le rende autentiche e – allo stesso tempo – ripetibili (codificazione del paradosso).

Il medium non è *percepibile* [Corsi in Luhmann 2017] nel senso che percezione e comunicazione sono operative sul lato della forma. Inoltre, non si consuma utilizzandolo, si rigenera in una dinamica di costruzione e distruzione di forme. Così possiamo attribuire (un) senso alla distruzione attraverso una macchina trita-documenti di un'opera di Banksy appena battuta all'asta. Il prezzo attribuito all'opera comunica un accoppiamento strutturale tra arte e mercato e l'opera diventa un oggetto costoso nell'ottica del mercato. Al processo di formazione del valore di scambio monetario, l'artista risponde distruggendo la forma dell'opera facendo rientrare l'opera stessa nel medium dell'arte, rivendicando lo statuto epistemologico del *quasi-oggetto* come opera che solo l'arte può definire in quanto tale! Alla distruzione dell'oggetto è corrisposta una rigenerazione del medium mediante re-entry nel sistema dell'arte. Una re-entry garantita da una comunicazione provocatoria.

Un esempio ulteriore di questa relazione tra rigenerazione del medium e provvisorietà della forma è quello di alcune creazioni di Damien Hirst. C'è un'opera che si intitola *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Si tratta di uno squalo conservato in una soluzione di formaldeide e chiuso in una teca di vetro e di acciaio. La sua storia è piuttosto interessante e viene utilizzata come aneddoto paradigmatico da Donald Thompson per mostrare come si formi il prezzo di un'opera d'arte contemporanea. La vicenda dell'opera e del suo ciclo di vita viene descritta minuziosamente. A un certo punto lo squalo ha cominciato a marcire e il collezionista che lo ha acquistato ha definito un accordo con l'artista, che ha dato il proprio consenso a sostituire lo squalo con un altro che possa avere le stesse dimensioni e caratteristiche. La *firma* dell'artista

ne garantisce l'autenticità. Come sottolinea giustamente Thompson non è stato certamente Hirst a pescare lo squalo; l'artista si è limitato a trasformarlo in opera mediante una sua operazione comunicativa, dando a essa un titolo e dunque trasponendola sul piano semantico e fisico da animale morto a opera. Come scrive Corsi: "I media si basano sulla possibilità di *sciogliere e ricombinare* i loro elementi [...] Da questo punto di vista un medium deve poter durare nel tempo [...] mentre le forme sono temporanee [...] La *stabilità del medium* è garantita dall'*instabilità delle sue forme*" [Corsi in Luhmann 2017, 342].

Il fatto che l'instabilità del medium rilanci la stabilità delle forme è confermato da esempi come quelli ricondotti alla collaborazione tra artisti e artigiani: Luigi Ontani si avvale della collaborazione di importanti ceramisti faentini per realizzare opere che riproducono, tra le altre cose il modello delle sue calzature. Un acquirente può comprare le scarpe di Ontani in ceramica e con esse riceve un certificato di autentica firmato dall'artista. È la firma come *atto iscritto* [Ferraris 2009] sul certificato che individua la forma originaria dell'opera: se all'acquirente si rompono le scarpe di Ontani può ottenerne una riproduzione fedele presentando alla bottega ceramica il certificato autenticato. La firma sul certificato è l'essenza dell'opera, la continua possibilità di ripetizione del medium. Il principio di stabilità del medium, garantito dall'instabilità della forma assunta da questo o quel paio di scarpe in ceramica è evidente. E tale principio viene portato alle estreme conseguenze da Maurizio Cattelan, che in una occasione (provocazione) ha denunciato lo smarrimento di un'opera (fino a quel momento) mai realizzata, per poi esporre il *verbale delle forze dell'ordine* che hanno raccolto la denuncia come opera. La forma ha assunto una superficie osservabile, percepibile a livello sensoriale, soltanto dopo che l'artista ne ha evocato la scomparsa. Questa provocazione ha mostrato una volta di più che il medium dell'arte può generare forme anche evocando la scomparsa di forme mai esistite. *Denunciare l'assenza* di un'opera *producendone la presenza* (paradosso anche questo!) determina anche che la società in quanto comunicazione si manifesta come produzione di *iscrizioni e documenti*. Ma si può dire altro sulla relazione tra stabilità del medium e instabilità della forma per comprendere il processo di re-entry dell'arte nell'arte stessa.

Prendiamo un episodio che ha avuto luogo nel 2009 all'Ara Pacis, in occasione di una mostra di Alessandro Mendini. L'architetto e designer italiano ha colla-

borato con Luigi Ontani negli anni Ottanta. Questa collaborazione ha generato una linea di opere interessanti (soprattutto oggetti ceramici) ma anche qualche elemento di contrasto tra i due artisti. Quello che è accaduto all'Ara Pacis è stato ampiamente documentato dalla cronaca. Così, per esempio, titolava *Il Corriere della Sera*, in un articolo firmato da Edoardo Sassi 10 aprile 2009: "Non è il mio vaso. E Ontani lo rompe in mille pezzi. Il gesto alla mostra di Mendini: Falso. L'assessore Croppi: ora è un'opera a 4 mani, esponiamola". L'articolo comincia con una puntuale descrizione dei fatti: "Ha eluso la sorveglianza del museo, ha preso in mano l'opera d'arte – firmata in teoria a quattro mani insieme a un suo illustre collega – e l'ha volontariamente mandata in frantumi. Poi, sveltissimo, ha impugnato un pennarello color oro (uno dei suoi colori preferiti) e sul talloncino con la didascalia che riportava il suo nome ha vergato una freccia e una scritta: Falso". (Edoardo Sassi, 10 aprile 2009).

La mostra di Mendini comprendeva cento vasi da lui stesso disegnati e prodotti dalla ditta Alessi e a Ontani e ad altri artisti era stato affidato il compito di decorarli. Ontani, tuttavia, ha sempre negato di avere realizzato il vaso che ha distrutto, perché in quel periodo si trovava in Oriente per uno dei suoi viaggi di ricerca. L'artista racconta inoltre che quel vaso era stato anche messo in vendita a Bologna, prezzo come se fosse una sua opera autentica, e che già all'epoca aveva provveduto a farlo ritirare. Poi l'episodio dell'Ara Pacis.

Intervistato sul fatto, Ontani, rilascerà poi una dichiarazione piuttosto interessante per le finalità interpretative di questo saggio: "Ma non è stato un gesto impulsivo, ci ho pensato tutta la notte – ha poi raccontato nient'affatto pentito – quel vaso non è mio, e per questo l'ho rotto". Un gesto che lui stesso definisce così: "Estremo, paradossale, un gesto di insofferenza etica da parte di un esibizionista consapevole del rumore che avrebbe procurato, se non altro per la caduta". Poi prosegue: "E me lo lasci dire, quel vaso è orribile, si sono limitati a riprodurre una mia opera a olio su un fondo scuro assolutamente inadatto. Vede, non si tratta della riproduzione su una maglietta, avrei lasciato correre. Ma di un museo, con il mio nome esposto. Dovevo fare qualcosa, e l'ho fatta". (Luigi Ontani). Ma veniamo alle conseguenze materiali di questo gesto. Il sovrintendente comunale alla cultura Umberto Broccoli, inizialmente, aveva inizialmente espresso l'intenzione denunciare l'accaduto. L'allora assessore alla cultura Umberto Croppi ha

invece proposto una sorta di pacifica mediazione: “Ormai è un’opera a quattro mani Mendini-Ontani, un unicum. Raccogliamo i cocci, lasciamo la didascalia con l’oro ed esponiamoli”. La soluzione proposta da Croppi è stata poi accolta dalla sovrintendenza *e dagli artisti coinvolti*. L’opera in pezzi è stata esposta in mostra, trasformandosi mediante questa logica performativa (il gesto di rompere un oggetto per poi chiamarlo opera *ora* autentica!) da oggetto di design controverso a inedita opera d’arte *perché l’artista ha accettato di riconoscerla*.

Ecco la codificazione di un nuovo paradosso: rompere un oggetto per creare un’opera. Analogo il caso di Damien Hirst e dei suoi celebri *spot painting*. Qualche anno fa l’artista di Bristol fa ritirare dal mercato un’opera attribuita a lui, ma che riconosce come falsa. La posiziona in uno dei suoi studi e a un certo punto, dopo averla osservata più volte, ha un’idea. A metà tra l’atto creativo demiurgico [Bohn 2022, 55] e la provocazione. Decide di autenticarla, di riconoscerla come sua, dopo averla pagata – per ritirarla dal mercato in quanto falsa – appena undici dollari.

Il falso viene dunque ricreato come vero mediante un atto performativo di validazione che le conferisce un nuovo riconoscimento sociale. Oggi l’opera ha un valore elevato, conferito in parte anche dall’aneddoto curioso che la colloca nella storia dell’arte contemporanea. Soltanto l’artista può trasformare un oggetto falso in opera riconoscendolo mediante la sua firma. Il medium si rigenera mediante la “rottura ri-costruttiva” (il paradosso generato dal gesto-comunicazione di Luigi Ontani) o il riconoscimento di una “paternità surrogata” (come emerge da quest’ultimo esempio dedicato a Damien Hirst).

### *3. Evoluzione e auto-descrizione dell’arte contemporanea: la relazione col diritto e la re-entry nel sistema dell’arte*

I gesti di Ontani, Hirst e Cattelan sono inaspettati. Se stessimo adottando il registro del senso comune diremmo eccentrici, strani, forse arroganti. Artistici. Nell’ottica della teoria dei sistemi sono variazioni che indicano un meccanismo di evoluzione del sistema dell’arte. L’evoluzione ha luogo mediante logiche di variazione, selezione e stabilizzazione. “Di variazione si può parlare quando han-



no luogo operazioni inaspettate. La selezione concerne il valore strutturale delle novità: essa viene accettata come degna di essere ripetuta o isolata e rifiutata come evento unico” [Luhmann 1995; trad. it. 2017, 237]. Una soluzione accettata che produce una comunicazione precisa rappresenta la selezione: gli oggetti controversi diventano opere se e quando l'artista lo decide o lo accetta.

Allora, gli esempi che riguardano le opere di Ontani, Hirst o Cattelan selezionano l'instabilità delle forme, stabilizzandone lo statuto artistico (un nuovo paradosso?). Quelle di Jeff Koons perfezionano la connessione tra il bello e il levigato, indicando la distinzione tra bellezza come assenza di perturbazione ed erotismo come increspatura. Il bello selezionato da Boltanski nel memoriale di Ustica è diverso e indica nello shock e nell'increspatura (le lamiere distrutte dal missile che colpì la fusoliera dell'aereo) la bellezza alla base della verità rivelata. E oggi il relitto del DC9 inabissatosi nel mare di Ustica il 27 giugno del 1980 è selezionato come opera che rappresenta la ricerca della verità sulla natura dolosa di un incidente che costò la vita a 81 persone rispetto alla versione del cedimento strutturale inizialmente imposta all'Italia dai suoi vertici militari. È l'artista che delibera il proprio senso del bello: non potrà comunicare la percezione ma fornisce la propria osservazione sul bello, offrendo una comunicazione il cui valore estetico è discutibile ma non sindacabile nel suo statuto artistico. Gli altri sottosistemi sociali, ambienti del sistema artistico possono venire irritati da questa continua rigenerazione estetica.

Gli esempi annotati in questo e nei paragrafi precedenti favoriscono l'intuizione che l'evoluzione dell'arte da moderna a contemporanea non segue rigidi criteri cronologici (il *ready made* di Duchamp ha più di un secolo e le correnti dell'arte moderna erano in piena fioritura; il manifesto del surrealismo verrà pubblicato negli anni Trenta del Novecento!) e afferisce esclusivamente al sistema dell'arte e al suo carattere autopoietico. La stabilizzazione di forme, stili o correnti presuppone il fatto che la relazione tra sistema e ambiente mediante variazioni sia garantito in senso autopoietico [Luhmann 1995; trad. it. 2017, 241]. L'arte contemporanea, insomma, è l'effetto emergente di un meccanismo autopoietico che riguarda il funzionamento dell'arte in quanto tale: in questo senso non è una novità intesa come specchio dei tempi!

L'epoca attuale sembra piuttosto potenziare lo sviluppo dell'arte contemporanea in senso policontesturale [Luhmann 1995; trad. it 2017, 315] come illustrano gli esempi rappresentati da Boltanski e Gonzales Torres. Un discorso in questa direzione, va fatto per la digitalizzazione delle opere che produce effetti considerevoli nella definizione delle opere oltre ad accelerarne il processo di smaterializzazione e il loro carattere policontesturale. Mi riferisco in particolare al tema degli NFT (*Non Fungible Token*). La stampa attualmente documenta tale tematica con particolare riferimento alla controversa iniziativa (provocazione?) *The Currency* che vede ancora una volta protagonista Damien Hirst. Si tratta di un progetto che consiste nell'interscambiabilità tra certificati digitali e opere tangibili (contesto fisico e contesto virtuale). È stato avviato nel 2016 e si compone di 10.000 spot painting cartacei che hanno un corrispettivo digitale in formato NFT. A ogni opera è stato attribuito un valore di 2.000 euro e ogni acquirente è stato chiamato a pronunciarsi tramite referendum sulla preferenza accordata alla versione materiale dell'opera o a quella digitale. Come riporta la stampa<sup>9</sup> 5.149 persone hanno preferito le stampe e 4.851 le versioni NFT.

A sottolineare l'importanza della logica di smaterializzazione e a celebrare la performance, Hirst procede nel bruciare le versioni cartacee delle opere di cui i collezionisti hanno preferito la versione in formato digitale. La distruzione dell'opera come comunicazione specifica dell'arte contemporanea non è di per sé una novità. Ne abbiamo scritto in precedenza: lo aveva già fatto Banksy con *Girl with Balloon* nel 2018 dopo che il dipinto era stato battuto all'asta per oltre un milione di sterline. Con *The Currency* il tema è associato agli NFT e invita a una riflessione ontologica sull'opera e sulla smaterializzazione come comunicazione epistemologica (la transitorietà delle forme accoppiata alla stabilità del medium). Qui l'arte – intesa come rigenerazione del medium artistico mediante affermazione di opere digitali e corrispondente distruzione delle opere fisiche – sta nell'iniziativa referendaria avviata da Hirst e dalla stabilizzazione (in senso storico e sociale) realizzata dalla firma che autentica la sua (improbabile) selezione.

---

9. Rimando per comodità ai recenti articoli di Paola De Carolis (La Lettura, supplemento de Il Corriere della Sera, 7 agosto 2022); Dario Pappalardo (Robinson, supplemento de La Repubblica, 3 settembre 2022) ed Emanuele Capone (La Repubblica, 26 settembre 2022). Sviluppare questa parte sarà oggetto di prossimi contributi.

#### 4. Conclusioni

Le controversie giuridiche richiamate nei paragrafi precedenti indicano una situazione interessante intervenuta nel sistema dell'arte in quanto sistema sociale<sup>10</sup>. Luhmann (1995; trad. it. 2017, 255) è molto chiaro nel riconoscere che gli accoppiamenti strutturali tra arte e altri sottosistemi sociali in cui la società si differenzia sono pochi e laschi. Considera per esempio quello con il sistema del mercato. Esiste un mercato dell'arte, che considera le opere come oggetti particolarmente costosi e la cui apertura/chiusura a determinati artisti è determinata dal medium della reputazione dell'artista stesso che partecipa in questo modo al mercato dell'arte trovandosi appunto nell'intersezione tra due sottosistemi. Ma nel caso del diritto, osserviamo piuttosto quello che Luhmann chiama un disaccoppiamento: una irritazione indubbiamente c'è e si verifica per esempio quando due artisti si rivolgono al sistema giuridico per dirimere una controversia derivante dall'attribuzione sulla paternità di un'opera, o quando deve esserne verificata l'autenticità. I tribunali si avvalgono di periti o di esperti ma non emerge una vera e propria definizione dell'opera da parte del diritto. La definizione dell'opera spetta al solo sistema dell'arte, lo abbiamo scritto. Il risultato dell'accoppiamento strutturale tra arte e diritto determina la legislazione dei beni culturali, ma al diritto spetta comunque la definizione di decisioni vincolanti che stabilizzano aspettative sociali: il ricorso al diritto da parte di soggetti inclusi nel sistema dell'arte ha luogo quando tali aspettative sono minacciate o deluse. Lo abbiamo visto nel caso di Druet Vs. Cattelan, per esempio. In questo senso, però l'opera viene osservata come oggetto del contendere senza che ne venga offerta una riqualificazione ontologica come forma che il diritto osserva mediante un proprio specifico approccio epistemico. Il mercato lo fa, il diritto no, si avvale di esperti (irritazioni) per dirimere questioni che permettano al diritto di comunicare alla società una sentenza (comunicazione, appunto) in base alla distinzione-indicazione torto/ragione.

---

10. Le controversie riguardano soprattutto autenticità e danneggiamento di opere d'arte; problematiche in merito alla *street art*; all'arte concettuale e post concettuale; falsificazione (contraffazione); problematiche legate alla spedizione e all'esportazione di opere d'arte; dolo, errore, malafede contrattuale; gestione di collezioni o assistenza nelle compravendite di beni culturali; etc. Ringrazio lo Studio dell'Avv. Giulio Volpe per questa informazione.

Le controversie che nella logica provocatoria dell'arte contemporanea sono *attese* (ossia conformi alle aspettative di una determinata indeterminatezza, una precisa concezione del bello) favoriscono piuttosto l'osservazione in base alla quale spetta solo all'artista di definire che cosa nell'arte è arte. La posizione dell'avvocato di Cattelan sulla vicenda Druet Vs. Cattelan a commento della sentenza su *Him* e il museo de La Monnaie è lapidaria: Cattelan può trovare altri Druet. Ma non il contrario! L'arte contemporanea e le sue più che contemporanee tendenze stabiliscono dunque una re-entry del sistema dell'arte dentro se stesso. Ne consolidano provocatoriamente il profilo autopoietico mediante provocazioni che ne realizzano l'autoreferenza, intesa come la capacità di osservare se stessa come oggetto di analisi.

### *Riferimenti bibliografici*

Adam, G.

2017, *Dark Side of the Boom. The Excesses of the Art Market in the 21st Century*; trad. it. *Dark Side of the Boom. Controversie, intrighi, scandali nel mercato dell'arte*; Johan&Levi, 2019.

Boatto, A.

2015, *Pop Art*, Roma-Bari, Laterza.

Bohn, C.

2022, *Contemporary Art and Event-Based Social Theory*, Theory, Culture and Society, Vol. 39, n. 3, pp. 71-74.

Bonami, F.

2019, *Lo potevo fare anch'io! Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Mondadori.

Capone, E.

2022, *L'arte digitale nell'era degli NFT: una guida per principianti*, in La Repubblica, 26 settembre, p. 37.

Corsi, G.

2017, *Postfazione* a N. Luhmann 1995 *Die Kunst der Gesellschaft* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *L'arte della società*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

Danto, A.

2013, *What Art is*, Cambridge Mass.-London, Harvard University Press; trad. it. *Che cos'è l'arte*, Johan&Levi, 2019.

De Carolis, P.

2022, *Michelangelo, Monet (e ora Hirst): l'arte di distruggere l'arte*, in *La Lettura*, 22 agosto, pp. 32-33.

Febbrajo, A.

1977, *Prefazione*, in N. Luhmann, *Sociologia del diritto*, Roma-Bari, Laterza, pp. V-XLVI.

Ferraris, M.

2009, *Documentalità*, Roma, Castelvecchi.

Heinich, N.

2021, *La sociologia alla prova dell'arte. Interviste con Julien Ténédos*, Milano-Udine, Mimesis.

Luhmann, N.

1972 *Rechtssoziologie*, Rowolt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg; trad. it. (a cura di Alberto Febbrajo), *Sociologia del diritto*, Roma-Bari, Laterza, 1977.

1980, *Gesellschaftsstruktur un Semantik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *Struttura della società e semantica*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

1984, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. *Sistemi sociali: fondamenti di una teoria generale*, Bologna, il Mulino, 1990.

1995, *Die Kunst der Gesellschaft* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *L'arte della società*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

Luhmann, N. e De Giorgi, R.

1992, *Teoria della società*, Milano, FrancoAngeli.

Moulène, C.

2022, *L'artista contro il suo scultore*, in *Internazionale*, 20 maggio, pp. 84-86.

Pappalardo, D.

2022, *Impara l'arte e trasformala in NFT*, in *Robinson*, 3 settembre, pp. 2-3.

Sassi, E.

2009, *Non è il mio vaso. E Ontani lo rompe in mille pezzi*, in *Il Corriere della Sera*, 10 aprile.

Schinkel, W.

2010, *The Autopoiesis of the Artworld after the End of Art*, in *Cultural Sociology*, Vol. 4, n. 2, pp. 267-290.

Thompson, D.

2008, *The \$12 Million Stuffed Shark*; trad. it. *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2017.

Trione, V.

2022, *Homo (non) Faber*, in *La Lettura*, 4 settembre, pp. 52-53.

**Luca Martignani** è professore associato di Sociologia generale presso l'Università di Bologna. Si occupa di teoria sociologica, di epistemologia e ontologia sociale, della relazione tra rappresentazione (fiction, cinema e letteratura contemporanea) e realtà sociale. È stato Visiting Research all'IDHEAP (Institut des Hautes Etudes en Administration Publique) presso l'Università di Losanna, al CERLIS (Centre de Recherche sur les Liens Sociaux) presso l'Università di Parigi Descartes/CNRS e al CRAL (Centre de Recherche sur les Arts et le Langage) presso l'EHESS di Parigi.

## MONOGRAFIA

*Niklas Luhmann (1927-1998), contemporaneo. Sistemi, distinzioni, società*

A cura di: Luca Guizzardi e Luca Martignani

Luca Guizzardi, Luca Martignani, *Presentazione* | Alberto Cevolini, *Teoria come sistema – teoria dei sistemi. Sulla prassi della costruzione della teoria sociologica in prospettiva teorico-sistemica* | Giancarlo Corsi, *Elogio dell'incertezza. Decisori e osservatori nella società moderna* | Luca Diotallevi, *La questione del rito religioso nella società contemporanea* | Elena Esposito, *Luhmann, sugli algoritmi, nel 1966* | Luca Guizzardi, *Queer Luhmann! Alcune riflessioni luhmanniane sul queer (o alcune riflessioni queer su Luhmann)* | Luca Martignani, *Le provocazioni dell'arte contemporanea come re-entry nel sistema dell'arte. Considerazioni a partire dalla proposta sociologica di Niklas Luhmann* | Riccardo Prandini, *“Quell'istante dove tutto ritorna possibile”. Le funzioni del negativo tra istituzioni immunitarie e movimenti sociali*

## SAGGI

Silvana Greco, *Cesare Beccaria and the Lombard Enlightenment in the Sociological Thought of Moses Dobruska* | Massimiliano Panarari, *Scienze sociali e giuridiche nella Francia tra Otto e Novecento: le “affinità elettive” delle teorie. Note sul positivismo sociologico di Léon Duguit* | Alessandra Polidori, *Tracciare ponti negli studi sui giovani: generazioni, transizioni, strutture, agency e mobilità*

## BIBLIOGRAFIA DI FRANCO CRESPI

Ambrogio Santambrogio, *Bibliografia di Franco Crespi*

## INTERVISTA

Lorenzo Bruni, Giulia Salzano, *Intersubjectivity, Empathy and Community. A Dialogue with Dan Zahavi*

## RECENSIONI

Sergio Belardinelli, *Niklas Luhmann, La religione della società, Milano, Franco Angeli, 2023.* | Maurizio Bonolis, *Paolo Pecere, La natura della mente. Da Cartesio alle scienze cognitive, Carocci, 2023.* | Matteo Bortolini, *Luca Martignani, Estetica sovversiva. Sulla rappresentazione e gli oggetti culturali, Ombrecorte, 2022.* | Lorenzo Bruni, *Lucio Cortella, L'ethos del riconoscimento, Laterza, 2023.* | Mario Marotta, *Niklas Luhmann, Famiglia ed educazione nella società moderna, a cura di G. Corsi e R. Prandini, Edizioni Studium, 2023.*