

“Merda d’artista” di Piero Manzoni. Letture psicoanalitiche ed effetti collaterali

Pasquale Fameli

Pubblicato: 7 giugno 2018

Piero Manzoni’s “Merda d’artista”. Psychoanalytic interpretations and side effects

L’articolo prende in esame la riflessione critica sorta intorno alla *Merda d’artista* (1961) di Piero Manzoni, mettendo in luce la problematicità delle letture di carattere psicoanalitico compiute da Nancy Spector, Jean-Pierre Criqui, Gerard Silk e altri in relazione alle teorie freudiane. Sulla base degli interessi filosofici dell’artista e delle sue dichiarazioni teoriche, si propone una rilettura della famosa opera manzoniana nell’ottica di un’adesione alle dinamiche sociali ed esperienziali che caratterizzerà gran parte delle ricerche concettuali di fine anni Sessanta.

[Piero Manzoni’s “Merda d’artista”. Psychoanalytic interpretations and side effects] This paper focuses on the critical analysis of *Merda d’artista* (1961) by Piero Manzoni, underlining the problematic nature of psychoanalytic interpretations proposed by Nancy Spector, Jean-Pierre Criqui, Gerard Silk and others related to Freudian theories. Starting from the philosophical interests of the artist and his theoretical declarations, it proposes a reinterpretation of the famous Manzoni’s work in the perspective of that bond to the social and experiential dynamics that will characterize most of the conceptual researches of the late Sixties.

Keyword: Piero Manzoni; Merda d’artista; Jung; existentialism; psychoanalysis

Pasquale Fameli: Università di Bologna (Italy)

✉ pasquale.fameli@unibo.it

Pasquale Fameli has a PhD in Visual, Performative and Media Arts at the University of Bologna. In recent years he has published several papers on scientific journals and exhibition catalogues, drew up monographs on Italian artists and curated exhibitions for private galleries and museums. His studies focus mainly on extra-pictorial and verbal-visual researches of the late Twentieth century and on the relationship between art and new media.

È abbastanza diffusa, tra gli artisti del Novecento, la tendenza a perlustrare gli scaffali della filosofia o della psicologia per entrare in diretto contatto con teorie e riflessioni da cui trarre stimoli utili per un avanzamento della propria ricerca. Gli scritti di Piero Manzoni sono infatti ricchi di spunti teorici tratti dalla psicoanalisi e dalla filosofia esistenzialista, interessi coltivati a partire dal 1955, anno trascorso a Roma per studi universitari,¹ e utili a comprendere le accelerazioni del suo singolare percorso artistico. Per l'autore milanese il momento teoretico costituisce evidentemente un momento fondante dell'atto creativo: Manzoni, difatti, è "un artista con propensioni filosofiche ma *in primis* sempre un artista, con il quale però, qualche volta, bisogna avventurarsi nelle nevi eterne del pensiero".²

La psicoanalisi junghiana gioca un ruolo determinante per il Manzoni della fase nuclearista (Fig. 1) e condiziona i processi formativi della sua ricerca artistica. La critica ha più volte rilevato questa matrice, descrivendo gli elementi del suo repertorio iconografico come "moduli dal sapore primario, archetipico"³ o attribuendogli la capacità di saper fissare "qualche insetto dell'inconscio, qualche cifra pescata in fondo a non si sa bene quale abisso".⁴ Ponendo una distinzione tra "nucleari fisici e nucleari psicanalitici", Manzoni stesso si definisce difatti un "nucleare psicanalitico".⁵ Secondo un'attenta osservazione delle opere realizzate in quegli anni dai Nuclearisti in relazione alla dicotomia critica proposta dall'artista, si dovrebbero porre tra i "fisici" quei pittori quali Sergio Dangelo o Gianni Dova che, rifacendosi esplicitamente agli effetti visivi della bomba atomica, riportano sulle proprie tele zampilli, esplosioni e magmi pittorici, in linea con le soluzioni materiche di certo Informale, alla Wols, per esempio; rientrerebbero invece tra gli "psicanalitici" quei pittori in cui persiste un'evidente marca iconico-figurale latrice di potenziali relazioni con l'inconscio. La prima pittura di Manzoni è apertamente consacrata alla riemersione di una "mitologia individuale là dove essa giunge a identificarsi con la mitologia universale" e si configura come un "processo di autoanalisi" che riproietta l'uomo alle sue origini per scoprirne e rivelarne le "immagini prime", i "mitologemi primordiali".⁶ Secondo l'artista "l'opera d'arte trae la sua origine da un impulso inconscio che scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, comune a tutti gli uomini": è proprio da quel substrato che, secondo Manzoni, "l'artista ricava le 'arcai' dell'esistenza organica". Per l'autore, che pare rifarsi in modo particolare allo Jung di *Simboli della trasformazione*,⁷ "il momento artistico sta infatti nella scoperta dei miti universali precoscienti e nella loro riduzione a immagini".⁸

¹ Sui rapporti stabiliti da Manzoni con l'ambiente romano, si veda Perna (2017).

² Marcone (2013, p. 22).

³ Corgnati (1998, p. 69).

⁴ Barilli (2007, p. 433).

⁵ Lo ricorda Gualdoni (2013, p. 65).

⁶ Manzoni (1957b, pp. 178-179).

⁷ Cfr. Jung (1970).

⁸ Manzoni (1957a, p. 170).



Fig. 1 – Piero Manzoni, *Paradoxus Smith*, 1957, olio su tavola, 100 x 130 cm, collezione privata.

Nel 1957 è già in atto però, nella ricerca di Manzoni, un processo evolutivo che porta l'autore ad abbandonare definitivamente la virtualità della pittura in favore di una più avanzata concezione dell'arte, in diretta connessione con il "mondo della vita" e con i processi dell'esperienza. Il congedo dalla Pittura Nucleare comporta infatti, per Manzoni, un netto allontanamento dalla problematica psicoanalitica e un ripensamento della pratica artistica come "una continuazione naturale e spontanea dei nostri processi psico-biologici",⁹ in anticipo sulle concezioni *body* e poveriste. La tela, concepita già come "carne viva", non vale più "per ciò che ricorda, spiega o esprime" o come "allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto è: essere".¹⁰ La disposizione a questa nuova apertura della coscienza troverà definitiva sanzione nella chiosa di *Libera dimensione* (1960), lasciando un monito fondante per le venture poetiche del Comportamento: "non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere".¹¹ Questo radicale mutamento teorico, questo spostamento dalla dimensione dell'inconscio a quella di una piena fisicità, si motiva con la sempre più convinta adesione ad altri referenti filosofici, conosciuti attraverso la lettura del volume sull'*Esistenzialismo* di Pietro Prini,¹² uno dei primi testi italiani sull'argomento che introduce al pensiero di filosofi come Søren Kierkegaard, Jean Wahl, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger e Karl Jaspers. Le più mature affermazioni teoriche di

⁹ Come recita il *Manifesto di Albisola Marina* (1957), sottoscritto dallo stesso Manzoni, in Grazioli (2010, p. 177). Sui rapporti tra Manzoni e Albisola, si veda Pola (2013).

¹⁰ Manzoni (1957b, p. 179).

¹¹ Manzoni (1960, p. 184). La connessione tra questa affermazione e le idee dell'Arte Povera è rilevata anche in Zambianchi (2014, p. 35).

¹² Cfr. Manzoni (2013b, p. 61) e Marcone (2013, pp. 24-25).

Manzoni risentono fortemente dei contenuti del volume di Prini, trovando applicazione in molte delle sue operazioni coeve. L'idea di opera d'arte come "carne viva" sembra infatti rifarsi direttamente al principio sartriano per cui l'"apparenza non nasconde l'essenza, la rivela: è l'essenza",¹³ mentre la possibile ridefinizione artistica delle manifestazioni di una corporalità vissuta trova un suo fondamento teorico nella riformulazione del concetto di trascendenza come "trascendenza verso il basso", ossia "verso l'essere come corporeità" e "ctonicità"¹⁴ attuata da Wahl. Appare, inoltre, come il manifesto della rinnovata poetica manzoniana quell'affermazione di Kierkegaard – filosofo che Manzoni riconosce come un proprio padre¹⁵ – per cui "l'uomo che vive la vita estetica" è proprio "l'uomo che trasporta l'ironia artistica nella vita reale, che giuoca con le esistenze come il poeta con le creazioni del suo sogno, che converte tutte le realtà in possibilità" e che "dispone sovranamente dell'universo", ma che non deve "mai abbandonarsi ad alcun sentimento esclusivo".¹⁶ Un atteggiamento, questo, che l'artista svilupperà lungo tutto il suo pur breve percorso, arrivando alle operazioni delle *Basi magiche* (1961, Fig. 2), che convertono le persone in sculture viventi, e dello *Socle du monde* (1961, Fig. 3), un omaggio a Galileo Galilei che ridefinisce l'intero globo terrestre come opera d'arte.



Fig. 2 – Piero Manzoni, *Base magica (scultura vivente)*, 1961, legno, metallo, feltro, 79.5 x 79.5 x 60 cm, Milano Fondazione Piero Manzoni, in collaborazione con Gagosian Gallery.

La graduale apertura di Manzoni al "mondo della vita" si verifica, in primissima istanza, con un interesse per la fisicità della tela e della superficie pittorica, sulla

¹³ Prini (1952, p. 123).

¹⁴ Ivi, p. 153.

¹⁵ Cfr. Marccone (2013, p. 24).

¹⁶ Prini (1952, p. 15).



Fig. 3 – Piero Manzoni, *Socle du Monde*, 1961, ferro e bronzo, 82 x 100 x 100 cm, Herning, Herning Museum of Contemporary Art.

scorta di un Alberto Burri “organizzatore di materie” e di un Yves Klein “compositore di superfici monocrome”, visti in due mostre personali milanesi nel gennaio 1957.¹⁷ Nei primi *Achromes* di Manzoni (Fig. 4) affiorano modalità di trattamento della tela di matrice spazialista che sanciscono una definitiva espulsione di ogni possibile rimando simbolico in favore di una fisica autoreferenzialità, per una ridefinizione del quadro in quanto oggetto autonomo e auto-significante. La concezione di quadro in quanto “essere totale” e l’idea di una “infinibilità” dell’acromia conducono l’artista a un’oggettualizzazione sempre più esplicita dell’opera che finisce per mutare in *ready-made* rettificato, fiancheggiando il New Dada.¹⁸ L’acromia viene ora “trovata” dall’artista in batuffoli di cotone e materiali sintetici come polistirolo espanso (materiale utilizzato nel 1959 anche da Gianni Colombo per le sue *Strutturazioni pulsanti*) e fibra artificiale (quasi precorrendo l’Astrazione Eccentrica),¹⁹ o applicata su mietette di pane e cumuli di ghiaia, elementi a loro volta “trovati” nella quotidianità e cromaticamente rettificati. La risoluzione sartriana dell’essenza nell’opaca materialità dell’ente agisce nella poetica di Manzoni orientandola verso la brutta fatticità di oggetti e materiali, in un creativo “ritorno alle cose stesse” che intenderà sempre più l’esibizione dell’oggetto come autoaffermazione, aprendo già verso l’indessicalità e l’attestazione tautologica dell’opera concettuale.²⁰

¹⁷ Le definizioni dei due artisti sono tratte da Alinovi (1976, p. 230). Come precisa la studiosa, la mostra di Burri si è tenuta alla Galleria del Naviglio mentre quella di Klein (prima mostra italiana dell’artista nizzardo) alla Galleria Apollinaire.

¹⁸ Su questa fase cfr. Dantini (2015, pp. 319-345).

¹⁹ Cfr. Lippard (1971, pp. 98-111).

²⁰ È proprio nell’ottica di una tendenza alla tautologia che Germano Celant ha letto il percorso di Manzoni nei primissimi anni Settanta, ponendolo giustamente come anticipatore delle espe-

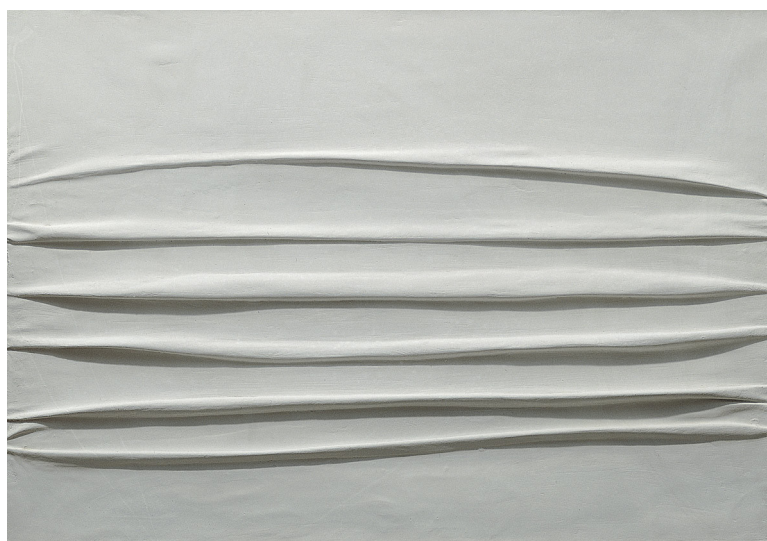


Fig. 4 – Piero Manzoni, *Achrome*, 1958, caolino su tela, 50 x 69.5 cm, Milano, Fondazione Piero Manzoni.

La trasmutazione del quadro in entità autoreferente accende però in Manzoni un nuovo "statuto coscienziale del sé" che, come evidenzia Germano Celant, lo porta a riflettere sul proprio corpo in quanto "produttore di tracce e di segni": estromessi dalla tela, i gesti e le azioni si proiettano nello spazio concreto dell'esperienza, determinando una perfetta coincidenza "delle tracce corporali con le tracce artistiche"²¹. Tutta l'ultima fase del pur breve percorso di Manzoni si caratterizza infatti per una precoce propensione a quel "libero progettarsi"²² che sarà tipico dell'Arte Povera, un agire laterale e alternativo rispetto agli obblighi di un sistema dell'arte ancora legato alla materialità dell'opera e alla coerenza della cifra stilistica. Manzoni risulta essere davvero l'autore italiano che inaugura quella riduzione dell'opera al gesto o all'idea e quel "modo dimesso di operare"²³ che avrebbero segnato molte esperienze concettuali e comportamentali della generazione successiva. In parallelo alle soluzioni di azzeramento, poste al centro di un triangolo che vede ai suoi vertici lo Spazialismo, l'Arte Cinetica e il Gruppo Zero,²⁴ Manzoni si apre, infatti, a un più libero esercizio della propria corporalità realizzando per esempio i cicli delle *Linee* (1959), in cui la temporalità esperita si traduce in pure tracce grafiche, o delle *Impronte* (1960), anticipando quello che sarà uno dei cardini dell'Arte Povera: "verificare continuamente il proprio grado di esistenza".²⁵ Da qui anche la vo-

rienze poveriste e concettuali. Si veda Celant (1972, pp. 141-159). Cfr. Id. (2014) che raccoglie i suoi più organici scritti sull'artista. Per il carattere indessicale dell'Arte Concettuale, Heiser (2010, pp. 128-129).

²¹ Celant (2004b, p. XXXVIII).

²² Id (1968, s.p.).

²³ Come affermato da Giulio Paolini, cit. in Lonzi (1967, p. 44).

²⁴ Sui rapporti tra Manzoni e il Gruppo Zero, si veda Pola (2014).

²⁵ Celant (1968, s.p.).

lontà di concepire l'arte come relazione intersoggettiva e come innesco di processi psicofisici che trova il suo compimento nella *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, performance tenutasi il 21 luglio 1960 presso la galleria Azimut di Milano, dove Manzoni avvia una sorta di rituale, di eucaristia laica, distribuendo al pubblico uova sode marchiate dall'impronta del proprio pollice, invitando i presenti a sbuciarle e a ingerirle.²⁶



Fig. 5 – Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961, scatola di latta, carta stampata, caolino, 4,8 x 6 cm.

In questo clima di estroversione mondana si inserisce anche l'opera certamente più famosa di Manzoni, *Merda d'artista* (1961, Fig. 5), realizzata in novanta esemplari, firmati e numerati, dal contenuto dichiarato di gr. 30, che costituisce l'ideale conseguenza fisiologica alla *Consumazione dell'arte* e che, per scelta dell'autore, deve vendersi "al prezzo dell'oro, secondo la quotazione della giornata".²⁷ L'esplicito riferimento agli escrementi nella nota scatoletta ha però stimolato numerose interpretazioni di ordine psicoanalitico già in seno alla riflessione critica italiana di metà anni Settanta per poi svilupparsi soprattutto in ambito internazionale nei primi anni Novanta. Nel primo catalogo generale dedicato all'artista, Celant interpreta l'inscatolamento delle feci come un espediente di sublimazione, secondo la teoria freudiana dell'erotismo anale. Rifacendosi alle idee di Norman O. Brown,²⁸ Celant afferma che Manzoni, abolita ogni repressione pulsionale, regredisce alla condizione del bambino per godere del piacere narcisistico dato dalla produzione delle feci,

²⁶ Per approfondimenti sulla performance manzoniana si veda inoltre Zanchetti (2002, pp. 209-228); utile anche la lettura di Pautasso (2015).

²⁷ La dichiarazione di Manzoni ricorre nell'articolo-intervista realizzato da Franco Serra per *La Settimana Incom* del 16 dicembre 1962, ora in Manzoni (2013a, p. 98).

²⁸ Cfr. Celant (1975, pp. 52-55). Il testo a cui Celant fa riferimento è Brown (1968, pp. 267-297).

intendendole ora come proprietà, ora come dono, ora come arma.²⁹ Una lettura analoga viene proposta qualche anno dopo anche da Giorgio Di Genova, il quale indica la *Merda* di Manzoni come la più brutale manifestazione della tesaurizzazione infantile delle feci che si iscrive in un più generale recupero simbolico dell'infantilità tipico del Novecento.³⁰ Giustamente Nancy Spector fa notare come il rimando alle feci da parte di Manzoni sottolinei la qualità "feticistica" dell'oggetto d'arte come merce, ma ne conclude che l'opera rappresenta "la convergenza delle nozioni freudiana e marxista del feticcio come sostituto di una mancanza fondamentale" e che le feci diventino in essa un "simbolo privato di potere".³¹ Anche Jean-Pierre Criqui riprende la concezione di Freud secondo cui gli escrementi costituiscono il "primo regalo" offerto dal bambino ai suoi familiari e che l'attaccamento alle feci, represso dall'educazione in età adulta, si sposta verso oggetti di carattere meno offensivo, come per esempio il denaro. A detta del critico francese, quella della *Merda* manzoniana è "la metafora assolutamente moderna" di una lunghissima tradizione che tocca motivi culturali antichi ed eterogenei, dal racconto omerico di Laerte che comincia da sé i terreni di sua proprietà al culto egizio degli scarabei, dalla *Fête de Fous* medievale alla "farsa scatologica" di Rabelais fino agli *Scatologic Rites of All Nations* raccontati da John G. Bourke nel 1891,³² senza tralasciare battute e affermazioni a tema scatologico di artisti molto diversi tra loro, come Paul Cézanne, Maurice de Vlaminck e Marcel Duchamp.³³ Una correlazione tra la *Merda* e la pulsione di morte è invece al centro dell'analisi condotta da Dominique Laporte, che vede nella discussa scatoletta la chiave per una lettura di tutto il percorso di Manzoni. Secondo Laporte, infatti, Manzoni attua negli ultimi anni della sua attività un rituale alchemico in cui la materia vivente del suo corpo si transustanzia nel corpo dell'arte che sfinisce gradualmente il suo esistere fisico, portandolo alla morte e illudendolo di un'eternità nella vita dell'arte.³⁴ Gerard Silk, infine, insiste convintamente sul rapporto freudiano tra denaro e feci, avanzando sostanzialmente gli stessi argomenti della Spector, ma sfumandoli alla luce delle riflessioni del già citato Brown, secondo cui la pulsione dell'erotismo anale non viene spostata dalle feci al denaro ma repressa nell'inconscio, per poi riemergere nella moltiplicazione simbolica innescata dal processo di sublimazione sotteso al fare artistico.³⁵

Pur senza escludere che Manzoni avesse buona conoscenza delle teorie freudiane, non sembrano sussistere sufficienti dati per attribuire alla *Merda d'artista* una perti-

²⁹ Celant (2004a, p. 54).

³⁰ Si veda Di Genova (1978) in Rossi-Ròiss (1991, pp. 70-71).

³¹ Spector (1992, p. 43).

³² Cfr. Bourke (1971).

³³ Criqui (1992, p. 23).

³⁴ Si veda Laporte (1991, pp. 42-51). È opportuno ricordare che lo psicoanalista francese è autore di una *Historie de la merde* (Laporte, 1978).

³⁵ Cfr. Silk (1993, pp. 70-71). Lo stesso Freud mette in guardia dal confondere il processo di sublimazione sotteso alla creazione artistica con i meccanismi del processo primario; cfr. Gombrich (2001, p. 27).

nenza pulsionale. D'altronde, il sistema teorico junghiano, verso cui il primo Manzoni manifestava maggiore interesse rispetto a quello freudiano, si basa sulla messa in crisi di quella stessa teoria delle pulsioni³⁶ cui si affidano invece le letture critiche segnalate, che forniscono inoltre una centralità eccessiva ai potenziali significati dell'elemento fecale. Vi sono, inoltre, alcune testimonianze di occasioni in cui Manzoni ha offerto in dono o in vendita esemplari di *Merda d'artista* ottenendo solo rifiuti.³⁷ Questa dinamica è effettivamente analoga a quella che nella teoria freudiana precede quello spostamento di interesse dalle feci al denaro richiamato da Spector, Criqui e Silk. Essa si innesca però quando il bambino comprende che il suo dono è socialmente ritenuto riprovevole e inizia a provarne vergogna, tentandone la sostituzione. Manzoni, al contrario, adotta questa strategia coscientemente, andando alla ricerca di un probabile rifiuto: non prova vergogna per il suo prodotto, ma trova in esso un pretesto ideale per rendere fallace ogni tentativo di commercializzazione e annullare ogni ipotetico valore di scambio. Come precisa Flaminio Gualdoni, proprio "uno dei meccanismi di disvelamento che l'opera prevede è la deriva definitiva dell'idea di valore".³⁸ La *Merda d'artista* è infatti il risultato di un'assimilazione e rielaborazione estetica delle logiche di produzione, conservazione e consumo dei prodotti alimentari nella società di massa e tenta di sovvertire idealmente i processi di una mercificazione dell'arte adottando una strategia omeopatica.³⁹ Il cambiamento di interessi teorici e di scelte poetiche compiuto dall'artista sul finire degli anni Cinquanta sposta la sua ricerca da un tentativo di codificazione dell'inconscio in pittura a una verifica empirica di sé come puro ente fisico, sconfinando anche nel campo aperto delle relazioni. L'opera si inserisce quindi nella prospettiva di una matura esternazione del fare artistico come presa diretta sul mondo, come indagine delle sue logiche e dei suoi processi, fisici e psichici, ma anche e soprattutto sociali e culturali. La notizia, relativamente recente, che all'interno della scatoletta vi sia soltanto del caolino,⁴⁰ materiale che Manzoni utilizza sistematicamente negli *Achromes*, non può che confermare la valenza metaforica del contenuto dichiarato. Proprio l'incertezza sulla reale presenza di escrementi all'interno della scatoletta è l'effetto spiazzante utile a innescare nel fruitore un processo di pensiero, quello del dubbio, che porta l'esperienza dell'opera su un piano tutto concettuale. La logica di fondo è infatti affine a quella di opere dadaiste quali *Con rumore segreto* (1916) di Marcel Duchamp e *L'enigma di Isidore Ducasse* (1920) di Man Ray, che fanno leva proprio sulla

³⁶ Cfr. Casadio (2004, p. 24).

³⁷ Tra le più significative testimonianze segnaliamo quelle di Elena Manzoni, Enrico Baj e Bernard Aubertin riportate in Dante (2012, pp. 66-67).

³⁸ Gualdoni (2014, p. 44). Anna Costantini ha rilevato una possibile radice surrealista della *Merda* di Manzoni, riconoscendo nel Surrealismo il primo movimento artistico e culturale ad avere compreso e sfruttato il carattere sovvertitore dell'escremento, adottato per "contrastare e incrinare il valore d'uso delle cose". Si veda Costantini (2007, p. 64).

³⁹ Del tutto negativa in proposito è la posizione di Nicholas Cullinan, che vede nell'operazione di Manzoni una forma di truffa e di ciarlataneria. Cfr. Cullinan (2010, pp. 228-229).

⁴⁰ Cfr. A. Bonalumi (2007, p. 30). Sulla ricezione di questa notizia in ambito psicoanalitico, si veda Desmond (2012, p. 37).

curiosità del fruitore e sull'impossibilità di scoprire i contenuti senza lo smantellamento e quindi la distruzione delle opere stesse. Manzoni adotta una medesima tattica per metaforizzare sostanzialmente l'impossibilità di una mercificazione dell'arte senza la distruzione dell'arte stessa, imperniando la pratica estetica su quella logica del paradosso che Sol LeWitt annovererà tra le più efficaci e fertili modalità dell'Arte Concettuale.⁴¹ Mettendo in vendita un prodotto indesiderabile come lo sterco al valore corrente dell'oro e giocando sull'incertezza del suo contenuto, Manzoni concepisce dunque un ideale stratagemma per sovvertire le convenzioni del mercato dall'interno del mercato stesso, precludendo a quell'atteggiamento critico verso il consumo culturale che avrebbe alimentato la "smaterializzazione dell'oggetto artistico"⁴² di fine anni Sessanta.

Bibliografia

Alinovi F. (1976). *Le due vie di Piero Manzoni*. In *Estetica e società tecnologica*, a cura di R. Barilli. Bologna: il Mulino, pp. 227-251.

Barilli R. (2007). *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze 1789-2006*. Torino: Bollati Boringhieri.

Bonalumi A. (2007). "Solo gesso, nella scatoletta di Manzoni". In *Corriere della Sera*, 11 giugno 2007, p. 30.

Bonfiglioli P. (a cura di) (1968). *La povertà dell'arte*. Bologna: De' Foscherari.

Bourke J.G. (1971). *Escrementi e civiltà (1891)*. Firenze: Guaraldi.

Brown N.O. (1968). *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia (1959)*. Milano: Il Saggiatore.

Casadio L. (2004). *Le immagini della mente. Per una psicoanalisi del cinema, dell'arte e della letteratura*. Milano: FrancoAngeli.

Celant G. (1968). *Arte povera*. In *La povertà dell'arte*, a cura di P. Bonfiglioli. Bologna: De' Foscherari.

Id. (1972). "Tabula rasa". In *Il Verri*, XVI, 37, pp. 141-159.

Id. (1975). *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Milano: Prearo.

Id. (2004a). *Piero Manzoni. Catalogo generale. Tomo primo*. Milano: Skira.

Id. (2004b). *Il corpo infinito (1998)*. Ivi, pp. XXVI-XLV.

⁴¹ Sol LeWitt sostiene infatti che l'artista concettuale debba adoperare la logica "per camuffare il vero intento dell'artista, per cullare lo spettatore nella convinzione di capire il lavoro oppure per suggerire una situazione paradossale". Si veda LeWitt (1994, p. 76).

⁴² Si veda Lippard (1973).

- Id. (2014). *Su Piero Manzoni*. Milano: Abscondita.
- Id. (a cura di) (1992). *Piero Manzoni*. Milano: Electa.
- Id. (a cura di) (2007). *Manzoni*. Milano: Electa.
- Cognati M. (a cura di) (1998). *Arte a Milano 1946-1959. Il Movimento Nucleare*. Sondrio: Credito Artigiano.
- Costantini A. (2007). *Da Zero a niente. Piero Manzoni a confronto*. In *Manzoni*, a cura di G. Celant. Milano: Electa, pp. 54-77.
- Criqui J.-P. (1992). *Piero Manzoni e i suoi resti*. In *Piero Manzoni*, a cura di G. Celant. Milano: Electa, pp. 21-26.
- Cullinan N. (2010). *Made in Italy. Fatto a mano, fatto a macchina, già fatto, rifatto*. In *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio e A. Mattiolo. Milano: Electa, pp. 225-261.
- Dante E. (2012). *Merda d'artista (2005)*. Roma: Aracne.
- Dantini M. (2015). "Piero Manzoni 1959: tre Achromes 'prensili' e una svolta New Dada". In *Predella*, 34, XV, pp. 319-345.
- Desmond J. (2012). *Psychoanalytic Accounts of Consuming Desire. Hearts of Darkness*. New York: Springer.
- Di Genova G. (1991). *Discorso scatologico sull'arte (1978)*. In Rossi-Ròiss E., *Dossier Piero Manzoni*. Bologna: Svolta, pp. 70-71.
- Gombrich E.H. (2001). *Freud e la psicologia dell'arte (1967)*. Torino: Einaudi.
- Grazioli E. (2010). *Piero Manzoni*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gualdoni F. (2013). *Piero Manzoni. Vita d'artista*. Milano: Johan & Levi.
- Id. (2014). *Breve storia della "Merda d'artista"*. Milano: Skira.
- Heiser J. (2010). "Le mie parole, e tu?". *L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo*. In *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. e A. Mattiolo. Milano: Electa, pp. 125-153.
- Hellstein V. (2010). *Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of The Club*. New York: Stony Brook University.
- Jung C.G. (1970). *Simboli della trasformazione (1912)*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Laporte D. (1978). *Historie de la merde*. Paris: Christian Bourgois.
- Id. (1991). "Piero Manzoni. L'ouvrier du septième jour". In *Art Press*, 56, pp. 42-51.
- LeWitt S. (1994). *Paragrafi sull'arte concettuale (1967)*. In *Sol LeWitt. Testi critici*, a cura di A. Zevi. Roma: AEIOU, pp. 76-80.

- Lippard L. (1971). *Eccentric Abstraction (1966)*, In Ead., *Changing. Essays in art criticism*. New York: Dutton, pp. 98-111.
- Ead. (cura di) (1973). *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some aesthetic boundaries*. New York: Praeger.
- Lonzi C. (1967). "Giulio Paolini". In *Collage*, 7, pp. 44-46.
- Id. (1969). *Autoritratto*. Bari: De Donato.
- Manzoni P. (1957a). *Metodo di scoperta*. In Grazioli E., *Piero Manzoni (2010)*. Torino: Bollati Boringhieri, pp. 170-171.
- Id. (1957b). *Prolegomeni a un'attività artistica*. Ivi, pp. 178-179.
- Id. (1960). *Libera dimensione*. Ivi, pp. 183-184.
- Id. (2013a). *Scritti sull'arte*. Milano: Abscondita.
- Id. (2013b). *Diario*. Milano: Electa.
- Marcone G.L. (2013). *Introduzione al diario di Piero Manzoni*. In Manzoni P., *Diario*. Milano: Electa, pp. 9-40.
- Pautasso G.A. (2015). *Piero Manzoni. Divorare l'arte*. Milano: Electa.
- Perna R. (2017). *Piero Manzoni e Roma*. Milano: Electa.
- Pola F. (2013). *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*. Milano: Electa.
- Pola F. (2014). *Piero Manzoni e Zero. Una regione creativa europea*. Milano: Electa.
- Prini P. (1952). *Esistenzialismo*. Roma: Studium.
- Rossi-Ròiss E. (1991). *Dossier Piero Manzoni*. Bologna: Svolta.
- Silk G. (1993). "Myths and meanings on Manzoni's *Merda d'artista*". In *Art Journal*, 52, 3, pp. 65-75.
- Spector N. (1992). *Piero Manzoni e gli Stati Uniti: una cecità temporanea*. In *Piero Manzoni*, a cura di G. Celant. Milano: Electa, pp. 39-45.
- Zambianchi C. (2014). "'Oltre l'oggetto': qualche considerazione su Arte Povera e performance". In *Ricerche di Storia dell'Arte*, XXXVIII, 114, pp. 35-45.
- Zanchetti G. (2002). *Progetti immediati di libertà integrale. Percorsi dell'uovo e dell'impronta intorno a Piero Manzoni*. In *Esercizi di lettura*, a cura di A. Negri. Milano: Skira, pp. 209-228.