

Università degli Studi di Torino

# La paura del “Leviatano” europeo: globalizzazione, euroscetticismo e crisi della democrazia

**Curatori**

**Fabio Zucca,**  
Università dell’Insubria

**Raffaella Cinquanta,**  
Università di Pavia



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI TORINO

Special Issue - 2021

**De Europa**



**La paura del “Leviatano” europeo:  
globalizzazione, euroscetticismo e crisi della democrazia**

**Curatori**

Fabio Zucca, *Università degli Studi dell’Insubria*  
Raffaella Cinquanta, *Università degli Studi di Pavia*





UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI TORINO

Special Issue - 2021

---

De Europa

European and Global Studies Journal

[www.deeuropa.unito.it](http://www.deeuropa.unito.it)

[Collane@unito.it](mailto:Collane@unito.it)

Università di Torino

ISBN ebook: 9788875901936

ISBN cartaceo: 9788855266192



Quest'opera è distribuita con  
Licenza Creative Commons Attribuzione.  
Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.  
Copyright © 2021, stampa 2022



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

Centro Interdipartimentale di ricerca e  
documentazione sulla Storia del '900

Il Centro Storia del '900 dell'Università degli studi di Pavia  
ha cofinanziato l'opera.

**Ledizioni**   
The Innovative LEDipublishing Company

Ledizioni LediPublishing  
Via Antonio Boselli, 10  
20136 Milano – Italia  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

With the support of the  
Erasmus+ Programme  
of the European Union



Jean Monnet Chair  
*The EU in a Challenging  
World*



In cooperation with:



## Prefazione

Sulla formazione dello Stato nazionale in Italia (e altrove).

Qualche riflessione

*Giulio Guderzo*

7

## Parte I - Il dibattito politico culturale europeo tra XVIII e XX secolo: Europa degli Stati nazionali o Stati Uniti d'Europa?

Introduzione

*Fabio Zucca*

13

Il mito di Europa e il mito dell'Europa

*Giulio Facchetti, Daniela Cermesoni, Omar Khalaf*

21

Reges vs Nationes. L'inconsistenza politico-istituzionale della  
Nazione prima delle Rivoluzioni settecentesche

*Giorgio La Rosa*

41

«Un Regno grande e popolatissimo».

Assolutismo e diplomazia nella Francia del XVII secolo

*Simona Negruzzo*

59

Il farsi della Prussia. Prospettive culturali

*Nicoletta Dacrema*

75

Il mausoleo delle glorie nazionali:

Italia ed Europa a confronto dalla fine del XVIII secolo alle soglie  
della Grande Guerra

*Laura Facchin*

95

L'Europa della Scapigliatura:

Pietrasanta e la Galleria Vittorio Emanuele II di Milano

*Andrea Spiriti*

125

Charles Lemonnier “padre dell'Europa” dell'Ottocento

*Francesco Gui*

143

Giuseppe Mazzini tra unità nazionale e unità europea <i>Lara Piccardo</i>	165
Dalla Repubblica universale dei Liberi Muratori all'età delle illusioni: la Massoneria e l'Europa <i>Marco Cuzzi</i>	185
Per una storia politica del credito locale in Europa tra le due guerre <i>Francesco Sanna</i>	207
<i>Nemo propheta extra patriam</i> . L'idea di Europa in <i>Out of Revolution</i> di Eugen Rosenstock-Huussy (1938) <i>Paolo L. Bernardini</i>	225
Temi e slogan del dibattito politico agli inizi del processo di integrazione europea: fra alleanza occidentale e interesse nazionale. Il caso della stampa cattolica italiana <i>Luca Barbaini</i>	233
Cattolicesimo democratico e impegno europeista. Il profilo politico di Piero Malvestiti nel confronto con Cesare Merzagora <i>Matteo Antonio Napolitano</i>	255
Tra europeismo e atlantismo. Le lettere di Cesare Merzagora a Piero Malvestiti (1947-1964) <i>Silvio Berardi</i>	265
Carlo Morandi e l'identità storica dell'Europa <i>Andrea Becherucci</i>	277
Les ressorts des oppositions françaises à l'intégration européenne (1949-1992) <i>Martial Libera</i>	291
Per una storiografia federalista sull'unità europea. Il contributo di Walter Lipgens <i>Stefano Dell'Acqua</i>	313

## Parte II - L'Unione europea tra Stato-nazione e globalizzazione

Introduzione <i>Raffaella Cinquanta</i>	337
Dall'anarchia alla <i>governance</i> in Europa <i>Daniela Preda</i>	345
L'Unione Europea tra soprannazionalità e intergovernativismo: Leviatano europeo o regionalismo incompleto? <i>Umberto Morelli</i>	353
Cittadini Uniti d'Europa <i>Luigi Moccia</i>	379
Le autonomie locali dal Progetto Spinelli alla <i>Renaissance européenne</i> <i>Fabio Zucca</i>	403
Investimenti, crescita, sviluppo, coesione: la realizzazione del modello economico e sociale europeo <i>Francesco Velo</i>	423
Ripresa: gli Stati Uniti e l'unificazione europea all'esordio dell'amministrazione Carter <i>Massimiliano Guderzo</i>	437
L'integrazione differenziata: <i>tertium datur</i> ? <i>Raffaella Cinquanta</i>	465
Stato-nazione, globalizzazione e crisi geopolitiche <i>Paolo Bellini</i>	487
Clima e non solo: la geografia condanna l'Europa? <i>Roberto Della Seta</i>	497
Un cambio nella o della diplomazia? Una valutazione dei primi 10 anni del Servizio europeo per l'azione esterna <i>Lorenzo Vai</i>	513

Una politica estera, di sicurezza e difesa europea e il ruolo dell'Europa nel mondo <i>Sergio Pistone</i>	531
L'euroscetticismo all'esterno dell'Unione: Bannon, Cummings, Dugin e i nuovi scenari internazionali <i>Guido Levi</i>	541
Euroscetticismo e percezione dell'Europa nelle nuove generazioni <i>Eugenio De Caro</i>	563
«Uniti nella diversità». Il ruolo dell'arte contemporanea nella sfida dell'integrazione culturale europea <i>Massimiliano Ferrario</i>	577
La Commissione Delors e il fattore Chernobyl: il dibattito sull'energia nucleare all'interno delle istituzioni europee <i>Eleonora Guasconi</i>	607



## «Uniti nella diversità». Il ruolo dell'arte contemporanea nella sfida dell'integrazione culturale europea

Massimiliano Ferrario

### Introduzione

In occasione del Consiglio Europeo del 17 e 18 luglio 2020, quarantacinque personalità di spicco del mondo dell'arte, della letteratura, della musica, del teatro e del cinema hanno rivolto un accorato appello alle istituzioni comunitarie, per il futuro della cultura e della creatività nell'Unione. Il monito, sottoscritto da artisti del calibro di Marina Abramović, Daniel Buren, Joan Fontcuberta e Tim Etchells, ma anche da influenti direttori di musei, come Paul Dujardin (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts), si è focalizzato sulla necessità d'incrementare i sostegni finanziari al settore, nel momento, delicato, delle discussioni sul piano europeo *Recovery Fund* (2021-2027), finalizzato alla riparazione dei danni, economici e sociali, causati dalla pandemia di COVID-19. Il programma straordinario (1.800 miliardi di euro, 750 dei quali erogati nel biennio 2021-2022, arco temporale del *NextGenerationEU*), nel quale non si prevede una voce strategica di bilancio esplicitamente dedicata alla cultura, né al patrimonio artistico e architettonico, è stato da molti accostato, senza considerare le differenti implicazioni geopolitiche, allo *European Recovery Program* (*Piano Marshall*). Il settore della cultura, insieme a quello del turismo, è stato certamente tra i più colpiti dagli effetti delle misure restrittive, con una percentuale di posti di lavoro a rischio stimata fra lo 0,8 e il 5,5% nelle regioni OCSE (OECD 2020: 2). I *venue-based*, ossia musei, arti performative, festival, cinema, concerti, hanno subito pesanti ripercussioni durante i *lockdown*, aspetto che, per le realtà più periferiche e poco blasonate, rischia di minarne la sopravvivenza stessa. Secondo il rapporto stilato dall'UNESCO (maggio 2020), circa il 90% dei musei nel mondo (più di 85.000 istituzioni) sono stati temporaneamente chiusi durante la crisi e il restante

10% potrebbe non riaprire più a causa dell'ingestibile dissesto finanziario (UNESCO 2020). Uno scenario allarmante, ribadito dall'International Council of Museums, che ha decretato la fine della carriera lavorativa per il 6% del personale temporaneamente impiegato nel settore museale, mentre il 16% dei professionisti *freelance* del comparto è stato licenziato (ICOM 2020). In *The impact of the COVID-19 pandemic on the Cultural and Creative Sector*, studio redatto, per il Consiglio d'Europa, dal centro di ricerca e di consulenza *KEA European Affairs*, la drammaticità della situazione per il comparto cultura è stata confermata: nel secondo trimestre del 2020 sono state rilevate perdite di fatturato fino all'80% (KEA 2020: 3-5). Per ovviare a tali criticità, nel *Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza* (PNRR), applicazione italiana del *NextGenerationEU*, ammontante a 248 miliardi di euro, alla voce "turismo e cultura" vengono destinati 6,68 miliardi, a fronte dei 34 diretti agli altri processi di riforma e investimento: digitalizzazione, innovazione, competitività e sicurezza nella pubblica amministrazione e nel sistema produttivo (Presidenza del Consiglio dei Ministri 2021: 82-84; 104). Le linee d'azione riguardano gli «interventi di valorizzazione di siti storici e culturali, volti a migliorare capacità attrattiva, sicurezza e accessibilità dei luoghi». Operazioni di riqualificazione e rinnovamento da rivolgere anche alla tutela e alla valorizzazione di siti minori, nonché alla rigenerazione delle periferie urbane, valorizzando luoghi identitari e rafforzando il tessuto sociale del territorio». Nessuna menzione esplicita viene rivolta all'attuazione di un piano di sostegno all'ambito museale, né a qualsivoglia forma di sussidio a favore dell'arte, che avrebbe potuto trarre giovamento da una seria e ponderata strategia d'investimenti pubblici, sul modello, rivisitato, del *Public Works of Art Project* (PWAP) del 1933-1934 o, restando in ambito italiano, rilanciando le premesse che animarono la promulgazione della Legge n. 717 del 1949, nota con l'appellativo di "Legge del 2%", creata per normare, finanziare e incentivare gli interventi artistici negli edifici pubblici, a partire dalla complessa congiuntura storica postbellica (Verde, Chiara 2017: 30-35).

L'accento della strategia italiana è stato posto sulla transizione digitale, una trasformazione che ha consentito e permetterà alle organizzazioni culturali più strutturate di contrastare, parzialmente, gli effetti del crollo, ma che ha acuito il divario con quelle meno articolate, finendo per riproporre all'attenzione dell'opinione pubblica e degli osservatori una serie di manchevolezze strutturali, *in primis* quelle relative alla pochezza dei fi-

nanziamenti alla cultura. Questioni che riguardano, a vari livelli e con le dovute differenziazioni, tanto i singoli Paesi membri dell'Unione Europea, quanto, su di un piano sovranazionale, la stessa Istituzione comunitaria, che, sin dagli albori della sua storia, ha messo in campo una serie d'iniziative programmatiche volte alla creazione di un'identità culturale, il più possibile unitaria e condivisa, che fungesse da collante nel processo d'integrazione politica, economica e sociale.

## 1. Per una cultura europea: utopia o possibilità?

A partire dagli Venti e Trenta e, con maggior vigore, nel contesto del secondo dopoguerra e della Ricostruzione, si moltiplicarono i dibattiti storico-socio-filosofici incentrati sull'analisi, politica e morale, dei tratti distintivi connotanti la multiforme realtà europea, sovente inquadrati nella più ampia disamina relativa al declino della civilizzazione occidentale (Hewitson, D'Auria 2012): dal *Tramonto dell'Occidente* (1918-1923) di Oswald Spengler alle *Note (ou l'Européen)* di Paul Valéry (1924), sino alla *Ribellione delle Masse* (1930) di José Ortega y Gasset, a *La crisi dell'umanità europea e la filosofia* di Edmund Husserl e a *La crisi della civiltà* di Johan Huizinga (1935). Con l'obiettivo di convogliare le riflessioni della coeva *élite* culturale sulla necessità di ridefinire i tratti dell'*Esprit européen*, nel 1946 fu organizzata a Ginevra la prima edizione delle *Rencontres Internationales*, cui presero parte, tra gli altri, Julien Benda, Georges Bernanos, Denis de Rougemont, Karl Jaspers, György Lukács, Maurice Merleau-Ponty, Jean Starobinski e, per l'Italia, Francesco Flora e Gianfranco Contini. Il grande merito delle *Rencontres* fu quello di sottoporre all'attenzione internazionale il tema della cultura europea in chiave interdisciplinare (Ackermann 1986). Nella *kermesse* ginevrina, il filosofo e segretario del Movimento Federalista Europeo, Umberto Campagnolo, presentò la proposta di una *Société Européenne de Culture*, che prese forma a Venezia nel 1950, contando sull'adesione di centinaia tra letterati, scienziati e artisti - da André Breton a Thomas Mann e Benedetto Croce, da Marc Chagall a Henri Matisse - ai quali era dato modo di pubblicare sul periodico internazionale "Comprendre".

Nello scenario postbellico, il Consiglio d'Europa promosse una serie d'iniziative di cooperazione culturale transnazionale, anticipate dalla fondazione, nel 1925 a Parigi, dell'Institut International de Coopération In-

tellecettuelle (IICI) che, sotto l'egida della Società delle Nazioni, incentivò l'idea di un dialogo culturale proiettato verso la diffusione di un sapere condiviso, avverso ai nazionalismi e ai soggettivismi, sulla scia dello spirito illuminista e in favore della superiorità della cultura europea (Ducci 2012: 227-242). Due anni dopo, per merito dello storico dell'arte, incisore e poeta francese Henri Focillon, nacque, in seno all'IICI, l'Office International des Musées (OIM) che, tramite la rivista "Museum" (1927-1946), sosteneva la cooperazione tra i musei in funzione di scambio di conoscenze sul patrimonio sovranazionale. Sempre grazie a Focillon, nel 1932 venne inaugurato anche l'Office International des Instituts d'Art et d'Archéologie (OIIAHA), ente specializzato nello studio e nello scambio di metodologie storico-artistiche tra poli universitari, con norme comuni di catalogazione e di classificazione per oggetti, materiali e tecniche. L'IICI e l'OIM, passati nel 1945 sotto la giurisdizione dell'UNESCO, furono determinanti per la definizione di una prima nozione di "patrimonio comune dell'umanità", da salvaguardare e valorizzare per il suo valore universale e inalienabile.

Spettò, dunque, al Consiglio d'Europa la codificazione della nozione di politica culturale europea, con scopo primario quello di promuovere i valori della democrazia, i diritti umani e sociali e la cooperazione intergovernativa nell'ambito della salvaguardia del patrimonio. Nel 1954 entrò in vigore la *Convenzione culturale europea*, il primo di una serie di accordi volti a favorire, attraverso la cultura, la mutua comprensione e cooperazione tra i popoli del Continente (Brunner 2010: 161-177). Tuttavia, la natura intergovernativa del Consiglio d'Europa costrinse l'istituzione in una condizione di relativa impotenza sullo scacchiere comunitario: le direttive promulgate dall'organizzazione non hanno, tutt'oggi, valore vincolante per gli Stati membri, ma risultano valide unicamente per quelli firmatari.

Tra le prime iniziative intergovernative vi furono, negli anni Sessanta, una serie d'incontri che culminarono, nel 1969 a Bruxelles, nella prima conferenza dei ministri degli Stati membri, incaricati della protezione del patrimonio culturale, che portò alla proposta di creazione dell'*Anno Europeo del Patrimonio* (Brunner 2010: 174), dal 1975 *Anno Europeo del Patrimonio Architettonico*.

Sul versante delle politiche museali, il Consiglio d'Europa ha varato il programma di mostre europee tematiche, volto a promuovere l'arte del Vecchio Continente, intesa come una delle massime espressioni di civiliz-

zazione, e la creazione di una serie d'itinerari culturali che mettono in luce le peculiarità del patrimonio artistico degli Stati che aderiscono al progetto. I *Cultural Routes* (Berti 2012), inaugurati nel 1987, con primo itinerario il Cammino di Santiago di Compostela, sono arrivati a contare circa 40 siti, raggruppati su piattaforma *web* dedicata, alcuni dei quali legati alla sensibilità contemporanea: *ATRIUM - Architecture of Totalitarian Regimes of the 20th Century In Europe's Urban Memory* (2014); *Réseau Art Nouveau Network* (2014); *Impressionisms Routes* (2018); *Le Corbusier Destinations: Architectural Promenades* (2019).

Dal 1991 il Consiglio d'Europa, con il sostegno dell'Unione Europea, si è fatto promotore delle *Giornate Europee del Patrimonio*; mentre nel biennio 1999-2000 ha lanciato la campagna d'iniziativa culturali *Europe, un patrimoine commun (Europe, a Common Heritage)*. Sul versante artistico, nel 1954, a Bruxelles, fu inaugurato un ciclo di esposizioni, introdotto dalla mostra *Humanist Europe*, che rilanciava la nozione di Umanesimo, tradizionalmente associata, al pari di quelle di Rinascimento e d'Illuminismo, alla civilizzazione europea. L'obiettivo era quello d'illustrare le personalità, le tendenze e gli stili più significativi della storia dell'arte europea, cadenzata nel rispetto delle periodizzazioni tradizionali (arte gotica, rinascimentale, manierista, ecc.). Se dagli anni Settanta e Ottanta, le mostre, annuali o biennali e itineranti, hanno avuto come oggetto figure o spartiacque storici considerati fondamentali per la costruzione europea (*Florence and Tuscany and the Medici*, 1980; *Christian IV and the Europe*, 1988), l'ultima esposizione (Berlino, Tallinn, Milano, Cracovia), *The Desire for Freedom. Art in Europe since 1945* (Flacke 2013), conclusasi nel gennaio del 2016, ha affrontato l'arte europea del secondo dopoguerra.

### **1.1 Le politiche culturali dell'UE: dalle prime risoluzioni ad Europa Creativa**

Sebbene i paesi membri dell'Unione Europea abbiano sempre mantenuto un'autonomia sostanziale in ambito culturale (Bonet, Négrier 2008: 97-221), hanno oggi rinunciato alla totale esclusività nella gestione delle strategie in tale settore, parzialmente sovranazionalizzate. Fu il Parlamento Europeo, dagli anni Settanta, a sostenere la necessità di un intervento della Comunità Economica Europea (CEE) nell'ambito del patrimonio culturale. Queste istanze furono alimentate da due misure internazio-

nali: la *Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale, Culturale e Naturale dell'Umanità* (1972) dell'UNESCO e la campagna del Consiglio d'Europa per l'Anno Europeo del Patrimonio Architettonico (1974), seguita, nel 1975, dalla *Carta Europea* a esso dedicata. L'impegno s'intensificò negli anni Ottanta, sulla scia del grande sviluppo del turismo culturale, amplificato dall'ingresso, nel 1981, della Grecia nella Comunità Economica Europea. Proprio la città di Atene fu sede, nel 1985, della prima edizione del programma delle *Capitali Europee della Cultura*, seguita, l'anno successivo, da Firenze.

Malgrado l'incremento delle iniziative internazionali, l'assenza di una solida base giuridica specifica e condivisa a livello comunitario ha rappresentato un ostacolo all'attuazione di una progettualità culturale realmente partecipativa. Esempio lampante di tale *deficit* è stato l'*Atto Unico Europeo* del 1986, documento redatto per ultimare il mercato unico e rivigorire il processo d'integrazione. Pur ampliando le competenze comunitarie, nel testo non fu inserito un articolo specifico per la cultura. Nonostante ciò, con l'apertura dei confini interni, il settore si adeguò ai principi della libera circolazione e del libero mercato, con apposite norme di tutela rivolte alla disciplina delle esportazioni e delle importazioni di opere d'arte e di oggetti di valore.

Il primo, concreto, inserimento della cultura in un documento programmatico europeo si ebbe nel 1993, anno dell'entrata in vigore del *Trattato di Maastricht*. Tuttavia, anche in questo caso la gestione delle politiche statuali non venne sovranazionalizzata e le istituzioni europee si limitarono a svolgere azioni di promozione, sostegno e coordinamento. Emerge, così, il vero limite metodologico, che pare ricalcare, più in generale, le problematiche relative al processo di unificazione, teorizzato nel 1941 da Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi, redattori del *Manifesto di Ventotene* e dell'ideale degli Stati Uniti d'Europa: l'auspicata cultura europea, espressione di un patrimonio di conoscenze comune e condiviso, parrebbe solo un flebile costrutto teoretico astratto, cui non corrisponde una concreta politica organica che punti a tramutarlo in realtà. Il motto stesso dell'Unione, scelto nel 2000, «Uniti nella diversità», enfatizza, con afflato federalista, il valore aggiunto della diversificazione, in ottica di arricchimento reciproco e di mediazione fra la dimensione globale, sovranazionale e intergovernativa, e i particolarismi locali delle sovranità nazionali (Sassatelli 2002: 437-440). Il paradigma della diversità, inteso come fattore prodromico all'uni-



tà interculturale, è divenuto totalizzante nelle narrazioni e nelle azioni politiche dell'organizzazione comunitaria, specie nell'era della globalizzazione, come ribadito nel Trattato di Lisbona (2009).

La prima risoluzione di sostegno alla cultura promossa dall'Unione Europea coincise con l'attuazione, nel 1996-1997, dei programmi *Arianna* (libri, lettura e traduzione), *Caleidoscopio* (proposte artistiche e culturali: musica, teatro, arti visive e plastiche, ecc.) e *Raffaello* (patrimonio culturale: beni mobili e immobili, comprese le collezioni e i musei), la cui efficacia e impatto effettivi hanno risentito molto dell'esiguità dei finanziamenti stanziati. Con l'iniziativa *Cultura 2000* (2000-2004, con estensione al 2005-2006), che ha unificato i precedenti, si è tentato, attraverso investimenti destinati a progetti di cooperazione transnazionale, di «realizzare uno spazio culturale comune, promuovendo il dialogo culturale e la conoscenza della storia, la creazione, la diffusione della cultura e la mobilità degli artisti e delle loro opere» (Parlamento e Consiglio Europeo 2005). Tra le iniziative promosse dal programma, *Born in Europe* ha affrontato il tema, tutt'oggi particolarmente sondato in ambito artistico-culturale, della rappresentazione della migrazione, inserita all'interno di percorsi espositivi museali (Gößwald 2007: 137-144).

Sul modello del progetto francese *Gallica*, coordinato dalla Bibliothèque Nationale de France, nel 2008 è stata lanciata la biblioteca digitale europea *Europeana*, portale multilingue gestito dalla fondazione omonima e finanziato dalla Commissione, nel quale sono stati digitalizzati un archivio, una biblioteca e un museo (Purday 2009: 919-937), che raccolgono un patrimonio di milioni di oggetti, provenienti da svariate realtà culturali europee. Non vanno, poi, dimenticate le organizzazioni non governative operanti nel settore, sorte a partire dagli anni Cinquanta con l'appoggio del Consiglio d'Europa, dell'UNESCO e di soggetti o gruppi privati e moltiplicatesi in occasione dell'entrata in vigore del Trattato di Maastricht. Tra le più note e attive, oltre alle storiche Centro Europeo della Cultura e Società Europea della Cultura (1950), l'European Cultural Foundation (1954), Europa Nostra (1963) e la Culture Action Europe (1992). In ambito museale, sono da menzionare il Network of European Museum Organisations (1992) e ICOM-Europe (2002).

L'ultima tappa - in questa ricostruzione di *step* essenziali - dell'*iter* sulle politiche culturali europee, riguarda il programma *Europa Creativa* (*Creative Europe*), lanciato nel 2014. Il progetto, che contempla finanziamenti co-

munitari rivolti ad artisti e operatori culturali, ma anche premi per la cultura, è stato accompagnato dal volume *The Mind and The Body of Europe: A New Narrative* (2014), che raccoglie i contributi d'intellettuali, politici e artisti del calibro di Jürgen Habermas e Michelangelo Pistoletto. Il *budget* per il periodo 2014-2020 è stato individuato in 1,46 miliardi di euro: una cifra contenuta, che rappresenta lo 0,15% del bilancio annuale dell'Unione di circa 150 miliardi.

La poca propensione, manifestata dagli Stati membri e dagli enti locali, ad accettare di delegare agli organismi europei una parte o la totalità delle proprie prerogative in materia culturale, parallelamente alla mancanza di una concreta regolamentazione unitaria sovranazionale in materia, ha comportato, nei fatti, l'impossibilità di una seria transizione verso un'europeizzazione della cultura.

## 1.2 I musei d'Europa

Per dare nuova linfa al dibattito culturale comunitario, dalla fine degli anni Novanta è sorta la nuova categoria dei musei sulla e della Europa: il Museum Europäischer Kulturen (MEK) di Berlino, l'European Museum di Schengen, il Musée de l'Europe di Bruxelles, il Musée de Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) di Marsiglia e la House of European History (HEH) di Bruxelles. Realtà inserite in appositi *network* di divulgazione e di studio, come il *Réseau des Musées de l'Europe* (2001), che catalizzano la volontà di trasformare, creare e orientare progetti museali esistenti o futuri verso una prospettiva europea. Il progetto offre l'opportunità, per gli enti e i loro *partner*, di considerare le proprie collezioni alla stregua di un bene comune e complementare, messo a reciproca disposizione. L'iniziativa dei Musei d'Europa (Mazé 2009: 69-70; Kaiser, Krankenhagen, Poehls 2014) si è concretizzata nel 1997, per volontà di esponenti della società civile, sostenuti dall'ente *no profit* Musée de l'Europe. Fra gli intellettuali che hanno studiato il fenomeno, Krzysztof Pomian, Jacques Le Goff ed Edgar Morin si sono focalizzati sulla tematica dell'identità europea (Thiesse 2001), ovvero sulle prerogative culturali che contraddistinguono le culture del Vecchio Continente, ma anche sulla memoria condivisa, intrecciando aspetti storici, sociologici e filosofici, che si sovrappongono al processo di creazione istituzionale dell'Unione.



I Musei d'Europa includono, perlopiù, progetti realizzati *ex novo*, come il Musée de l'Europe di Bruxelles, spazio itinerante e privo di collezioni permanenti, inaugurato nel 1997 grazie all'azione sinergica fra un gruppo d'imprenditori e di storici e le autorità europee e



Fig. 1. Michel Polakin, facciata della House of European History, 1935, Bruxelles, Belgio.

belghe (Cadot 2010: 127-136). L'esposizione più importante qui organizzata, *C'est notre histoire! 50 ans d'aventure européenne*, risale al 2007. Nel percorso hanno trovato collocazione oggetti storici, selezionati per la loro rappresentatività documentaria, *in primis* socio-politica, come il primo lingotto d'acciaio prodotto dalla Comunità europea del carbone e dell'acciaio (CECA), ma anche opere d'arte contemporanea, tra cui la scultura post-cubista di Ossip Zadkine, *La ville détruite* (1953), ideata per commemorare il bombardamento tedesco che, il 14 maggio 1940, devastò Rotterdam. Centro espositivo di nuova realizzazione è anche il Museum Europäischer Kulturen di Berlino, nato nel 1999 dalla fusione dei nuclei collezionistici etnologici del Museum für Völkskunde e del Museum für Völkerkunde. Simile, in Francia, è stato il percorso d'istituzione nel 2013 del Musée de Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée di Marsiglia, entro il quale sono ospitate le collezioni etnologiche contemporanee del Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP) di Parigi. Edificato *ex novo* nel 2010 è lo European Museum di Schengen, con una collezione permanente dedicata alla storia dell'Unione Europea, in particolare all'Accordo e alla Convenzione che regolamentano le aperture delle frontiere tra i Paesi firmatari, siglati nella città lussemburghese rispettivamente nel 1985 e nel 1990. Dal 2017 è aperta al pubblico la House of European History di Bruxelles (fig. 1), primo museo europeo sorto per esplicita volontà istituzionale di un organismo comunitario: il Parlamento. La nuova realtà espositiva è ubicata entro una struttura preesistente rifunzionalizzata, l'edificio Eastman (1935), finanziato da George Eastman, inventore della macchina fotografica *Kodak*, e progettato, in stile Déco, dall'architetto svizzero Michel Polakin.

A questo scenario, vanno sommate le case-museo dei padri fondatori dell'Unione Europea: Jean Monnet, Robert Schuman, Konrad Adenauer e Alcide De Gasperi.

Lo studio della rete museale europea è affidato alla European Museum Academy (EMA), con sede all'Aia, fondata nel 2009. Composta da esperti volontari provenienti da tutta Europa, funge da *think tank* che si occupa della pratica attuale e dello sviluppo futuro dei musei. Tra le onorificenze rilasciate dall'EMA, l'*Art Museum Award*, istituito nel 2021, premia i musei e le gallerie d'arte europei che si distinguono per l'eccellenza dei progetti e degli investimenti artistici. Il riconoscimento promuove i valori di partecipazione, inclusione e sostenibilità, specie nell'epoca della pandemia, ponendo l'accento sull'importanza della funzione aggregativa anche nei momenti di crisi (Negri, Rihter, Van der Weiden 2020; Houtgraaf, Negri 2020).

## 2. La “questione europea” nel dibattito artistico e culturale contemporaneo

Sul piano storico-artistico, la prima, e per certi aspetti unica, tendenza d'avanguardia a raggiungere una capillarizzazione globale, favorita dalla longevità dei collettivi, dal polimorfismo dei linguaggi e degli ambiti sondati, fu quella futurista. Dalla pubblicazione del *Manifesto*, redatto da Filippo Tommaso Marinetti e pubblicato su *Le Figaro* nel 1909, la nuova sensibilità attecchì immediatamente in Spagna, grazie alla traduzione dello scritto marinettiano di Ramón Gómez de la Serna (Sbriziolo 2011: 69-80). Nel 1912, le istanze dell'avanguardia italiana sbarcarono in Russia (De Michelis 2009), nella declinazione del Raggismo. Un'altra importante eco culturale si ebbe in Francia (Jannini 1979), dove intellettuali come Valentine de Saint-Point, nipote di Alphonse de Lamartine, e Guillaume Apollinaire redassero, rispettivamente, il *Manifeste de la Femme Futuriste* (1912) e *L'antitradition futuriste* (1913). Nella Berlino espressionista, si diffuse, dal 1912, la nozione di *Futurismus*, promossa da Herwarth Walden, artista e fondatore del periodico “Der Sturm”, e da Lucian Bernhard, tra i maggiori *graphic designer* tedeschi della prima metà del Novecento (Musarra 2009: 234-244).

Le intuizioni di Umberto Boccioni sul dinamismo, sulla velocità e sul movimento, favorirono, nel 1914 in Inghilterra, lo sviluppo del Vortici-

simo, termine coniato da Ezra Pound e dal caposcuola della tendenza, il pittore e scrittore Percy Wyndham Lewis (Aiazzi 2004; Picello 2010). L'anno precedente, in occasione dell'*Armory Show - International Exhibition of Modern Art* di New York, che spalancava le porte della cultura statunitense alle avanguardie europee, la tendenza italiana ebbe modo di assurgere alla ribalta, specie con il tramite di Joseph Stella, e di rafforzare la sua presenza nei decenni a venire (Panzerà 2000: 222-231).

L'ambizione universalistica del Futurismo raggiunse l'acme con la pubblicazione, nel 1915 a Milano, del manifesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, a firma di Giacomo Balla e Fortunato Depero (Ponzi, Mastropasqua 2015). Non è, quindi, da ritenersi casuale il fatto che la prima opera d'arte contemporanea a essere utilizzata nella campagna di figurazione della monetazione europea italiana sia stata un lavoro futurista: la scultura in bronzo di Boccioni *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913, Milano, Museo del Novecento, fig. 2). L'uomo in movimento sintetizza quel primato del dinamismo e dell'immediatezza percettiva delle forme nello spazio tanto caro ai futuristi, che assurge a paradigma simbolico cui tendere, nell'ottica di un'Europa in costante mutamento.

Superata la drammatica fase della Grande Guerra e il periodo della successiva arte di regime e del *rappel à l'ordre* internazionale, che mitigò la spinta innovatrice dei lessici d'avanguardia in funzione del servizio alla propaganda e all'estetica del potere costituito (fascista, nazista e socialista), con il secondo dopoguerra l'attenzione artistica si rivolse, massicciamente e trasversalmente, contro i totalitarismi, i conflitti e, in ultimo, la tragedia del genocidio: si pensi a Käthe Kollwitz (*Mai più guerra*, 1924), Marc Chagall (*Crocifissione bianca*, 1938; *Crocifissione gialla*, 1943), Jacob Lipschitz (*Mio fratello Gedalyahu*, 1941-1944), George Grosz (*Caino o Hitler all'inferno*, 1944), Marino Marini (*Miracolo/Olocausto*, 1958-1959/ 1959-1960) e, in epoca più recente, George Segal (*Holocaust Memorial*, 1984).



Fig. 2. Il retro della moneta da 20 centesimi di euro con la riproduzione della scultura di Boccioni.

Va rilevato il fatto che, nonostante l'avvicinamento ai Trattati di Roma, non sia mai esistita una coeva riflessione artistica sul percorso di creazione identitaria, socio-politica e culturale dell'Unione Europea, ma, piuttosto, su singoli episodi, spesso tragici e di rilevanza storica, o su personalità direttamente coinvolte nell'*iter*: questo fu il caso del *Ritratto di Konrad Adenauer*, opera del 1965 del pittore neoespressionista inglese Graham Vivian Sutherland, che vi dedicò vari studi preparatori (fig. 3).

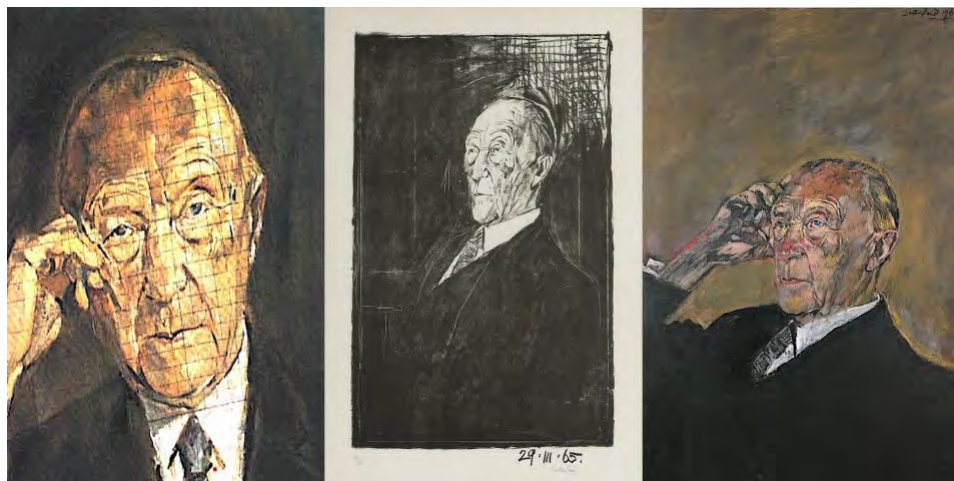


Fig. 3. Graham Vivian Sutherland, *Study for Portrait of Dr. Konrad Adenauer* (a sinistra), 1963; *Portrait of Dr. Konrad Adenauer* (al centro e a destra, nella versione finale), 1965.

Un evento *sui generis* è rappresentato, in piena Guerra Fredda, dall'utilizzo dell'arte in funzione strategica geopolitica. Fra gli anni Cinquanta e Sessanta, la Central Intelligence Agency (CIA) finanziò segretamente i maggiori esponenti dell'Espressionismo Astratto - Jackson Pollock, Mark Rotkho, Robert Motherwell e Willem de Kooning - con l'obiettivo di promuovere la superiorità della cultura statunitense rispetto al corrispettivo sovietico (Stonor Saunders 2001). Attraverso la cosiddetta politica del "guinzaglio lungo" ("long leash"), la CIA appoggiava gli artisti e gli intellettuali locali anche tramite riviste culturali come "Encounter", "Preuves" e, in Italia, "Tempo presente". Con la mostra collettiva itinerante *The New American Painting*, inaugurata nel 1958 al Museum of Modern Art di New York e allestita, l'anno seguente, presso la Tate Gallery di Londra, i migliori artisti della nuova generazione poterono esporre i propri lavori grazie al sostegno economico di Julius Fleischmann, uomo d'affari e appassionato

d'arte contemporanea, direttamente in contatto con l'agenzia d'intelligence statunitense. Quest'ultima contribuì in maniera determinante alla promozione delle opere degli espressionisti americani, favorendo l'aumento vertiginoso dei loro guadagni e l'imposizione mercantile dello stile, tutt'oggi tra i più richiesti e onerosi nel panorama speculativo.

In anni recenti, sono state organizzate diverse mostre dedicate alla storia del processo d'integrazione comunitaria, ma anche esposizioni mirate a mettere in evidenza i confini culturali, sociali e politici del dibattito relativo alla "questione europea". Sul primo versante, nel 2017 a New York, l'Italian Cultural Institute ha presentato *European Art at the Time of the treaties of Rome. Informel, Abstraction, Zero, around 1957* (Guzzetti 2017): un ricordo del Sessantesimo anniversario dei Trattati di Roma. Nel percorso sono state raccolte dodici opere di artisti europei attivi a cavallo del 1957. In parallelo, presso la capitale d'Italia, venivano esposti, da parte del Ministero degli Esteri, i documenti originali del concordato. Ognuno dei sei paesi fondatori è stato rappresentato con due lavori per autore, selezionati nell'arco cronologico 1951-1962: Louis Van Lint e Roger Raveel per il Belgio, Jean Dubuffet e Yves Klein per la Francia, Otto Piene ed Heinz Mack per la Germania, Lucio Fontana e Carla Accardi per l'Italia, Théo Kerg e Franz Kinnen per il Lussemburgo, Karel Appel ed Henk Peeters per i Paesi Bassi. Interessante la chiave di lettura proposta: un'interpretazione sovrapposta fra l'imposizione europea dell'Arte Informale e la circolarità, fisica, teorica e comunicazionale del gruppo CO.BR.A (1948-1951) - acronimo di Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam - in anticipo su alcuni dei principi alla base del Trattato di Roma.

Merita menzione anche la mostra collettiva *Europa Endlos* (Copenaghen, Kunsthall di Charlottenborg, 2019), focalizzata su alcune delle tematiche sociopolitiche principali che animano il dibattito continentale: le crisi migratoria, economica e occupazionale, acuite dalla globalizzazione, ma anche la messa in discussione politica dell'ideale unitario, calvalcata dai crescenti nazionalismi sovranisti. Al fine di valorizzare l'ideale comunitario sovranazionale, nel percorso sono state esposte migliaia di copie della Carta dei Diritti Fondamentali dell'Unione Europea (CD-FUE), contrapposte ai manifesti contrari alla ratifica del Trattato di Maastricht, apparsi in Danimarca nel 1992. Una posizione che avrebbe potuto inficiare l'intero accordo, basato sull'unanimità degli Stati membri, e che creò un clima molto simile a quello generato dalla "Brexit". Tra



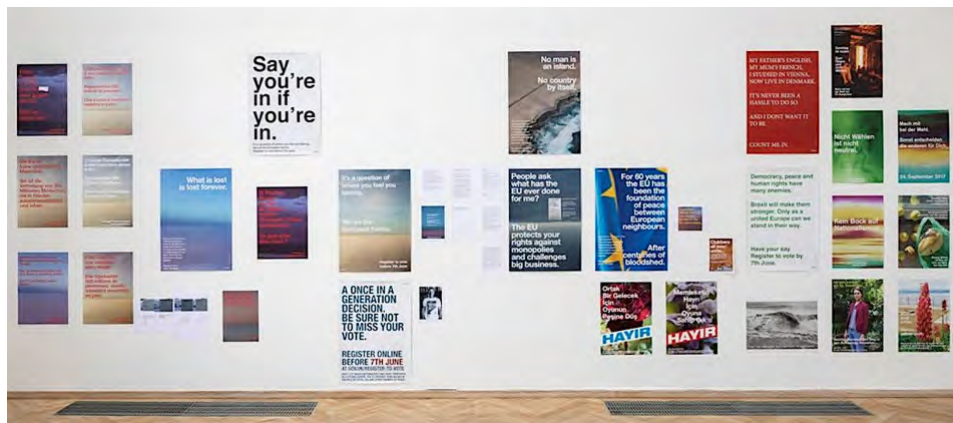


Fig. 4. Wolfgang Tillmans, installazione di vari manifesti a sostegno del *Remain*, 2016-2019, *Europa Endlos*, 2019, Kunsthall, Charlottenborg (Copenaghen), Danimarca. Courtesy: Between Bridges; Photo credit: Anders Sune Berg.

i nomi di punta presenti alla mostra, Jeremy Deller, Olafur Eliasson, Monica Bonvicini e Wolfgang Tillmans (fig. 4), i quali hanno avuto modo di riflettere sulla questione dell'integrità europea anche a partire dall'esempio britannico.

Tra le iniziative italiane, *L'Arte dell'Europa*, lanciata nel giugno del 2020, ha impreziosito le copertine del quotidiano "Il Foglio" con opere, dedicate al Vecchio Continente, realizzate da artisti nostrani e internazionali: Mimmo Paladino, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Piero Pizzi Cannella e Rem Koolhaas (fig. 5). Un progetto che s'inserisce nel contesto divulgativo e promozionale dell'operato degli artisti europei, introdotto, a partire dal 1996, dal catalogo *Europa in Arte*, edito biennialmente in cinque lingue con il patrocinio del Parlamento Europeo.



Fig. 5. Le copertine di Giulio Paolini (a sinistra) e Piero Pizzi Cannella (a destra), realizzate nel 2020 per il quotidiano "Il Foglio".



Fig. 6. Mimmo Paladino, *Porta di Lampedusa/Porta d'Europa*, 2008, Isola di Lampedusa, Sicilia, Italia.

## 2.1 Dalla crisi dei migranti alla “Brexit”: codificazioni iconiche

Una delle tematiche più sondate in ambito artistico, in quanto caratterizzanti l'acceso e divisivo confronto sulla “questione europea”, è quella relativa alla crisi umanitaria determinata dai flussi di migranti e rifugiati che giungono, via mare, nel Continente, con l'obiettivo di chiedere asilo. L'epopea migratoria ha goduto di ampia fortuna figurativa sin dalla fine dell'Ottocento, sulla scorta dell'esodo di massa dall'Europa alle Americhe e all'Oceania che esplose fra XIX e XX secolo, tema caro a pittori di ambito macchiaiolo come Filippo Palizzi, Teofilo Patini, Angiolo Tommasi e Raffaello Gambogi. Non si dimentichi, poi, il ruolo documentario e cronachistico svolto dall'illustrazione e dalla fotografia. Iconico lo scatto di Dorothea Lange, *Migrant mother* (1936), una delle più drammaticamente testimonianze degli effetti della Grande depressione sulla popolazione. La fotografia simbolo dell'attuale crisi europea, esplosa attorno al 2013, è, invece, quella realizzata dalla fotoreporter turca Nilüfer Demir nel 2015, che cristallizza la tragica morte del bambino siriano Alan Kurdi.

Un'opera paradigmatica della questione migratoria è la scultura-installazione di Land Art eseguita, nel 2008, da Mimmo Paladino, tra i protagonisti della Transavanguardia. La *Porta di Lampedusa*, anche nota come *Porta d'Europa* (fig. 6), è un grande portale in ceramica refrattaria e ferro zincato, alto cinque metri e largo tre, ubicato sull'ultimo promontorio dell'isola siciliana, il cui porto rappresenta l'approdo primario per migliaia di profughi. Il rivestimento ceramico, che assorbe la luce solare, rende la struttura una sorta di faro, ben visibile dal mare ai migranti che, salpati dal Nordafrica, si avvicinano alla costa. Chiaro il messaggio inclusivo e benaugurale e il rimando all'ingresso e al transito nella penisola.



Fig. 7. Adrian Paci, *Centro di permanenza temporanea*, 2007, San José, California, Stati Uniti d'America.

derivato da un *tableau vivant*, ripreso come videoinstallazione nel 2007, l'albanese Adrian Paci, partendo dalla propria esperienza (giunse in Italia nel 1992) e dalla storia del suo paese, immortala un gruppo di persone, chiaramente dei migranti, che sale sulla scaletta di un aereo, ma nello spazio della pista non s'intravede alcun velivolo. Il tempo è sospeso, l'atmosfera surreale, non si conoscono né la meta, né la provenienza, né il luogo in cui è ambientata la scena. È qui cristallizzata la condizione di stasi umana, politica e sociale che affligge chi decide di lasciare la propria terra, in questo caso persone colpite da un provvedimento di rimpatrio. Concettualmente sofisticato è il dettaglio della fila, disciplinata, stipata sulla rampa, che pare non accorgersi dell'enorme spazio garantito dal piazzale dell'aeroporto: è la realtà di chi vive in un mondo sospeso nell'incertezza, di coloro ai quali, letteralmente, manca la terra sotto ai piedi e che, nella mobilità, non trovano che l'immobilismo delle istituzioni.

Sul versante pittorico, spicca l'impegno di sensibilizzazione sociale, etica e politica del più noto, quotato e discusso *street artist* contemporaneo: l'inglese Banksy. Capofila della cosiddetta Guerrilla Art, sviluppata a partire dagli anni Settanta e caratterizzata dall'anonimato degli esponenti, il *writer* di Bristol ha realizzato tre opere murali, a *stencil*, nei pressi della città francese di Calais, nota per avere ospitato, nel 2015-2016, un enorme accampamento di rifugiati siriani che tentavano di entrare nel Regno Unito: la "Giungla", situata sul lotto di un'ex discarica, in prossimità del canale della Manica. Del 2015 sono *Child with a Suitcase* e *The Son of a Migrant from Syria* (fig. 8).

Molti altri artisti contemporanei hanno riflettuto sulla crisi migratoria, in taluni casi manifestando un attivismo militante che ne ha messo a repentaglio la sicurezza individuale. In *Centro di permanenza temporanea* (fig. 7), scatto





Fig. 8. Banksy, *Child with a Suitcase* (a sinistra); *The Son of a Migrant from Syria* (a destra), 2015, Calais, Francia.

Nella prima è descritta la *silhouette* di un bambino, dipinto sul muro di una struttura della spiaggia; osserva l'Inghilterra con un cannocchiale, alle sue spalle è posta una valigia, mentre un avvoltoio, presagio di morte, è appollaiato sullo stelo dello strumento ottico. Nella seconda, posizionata su una parete del campo, ricoperta da graffiti, l'immagine di Steve Jobs evidenzia il legame fra il successo e l'emigrazione. Infatti, il cofondatore di Apple Inc. fu adottato da una coppia di armeni residente negli Stati Uniti, mentre il padre biologico, Abdulfattah al-Jandali, siriano, originario della città di Homs, emigrò negli Stati Uniti dopo la seconda guerra mondiale (Mahmutoglu, Morán González 2020: 38-41). Il Jobs migrante porta sulla spalla sinistra un sacco da viaggio, mentre la mano destra strige un vecchio computer Apple.

Dello stesso periodo è la rivisitazione de *Le Radeau de la Méduse* di Théodore Géricault (fig. 9), opera del 1818-1819 che rappresenta il naufragio della fregata francese *Méduse*, avvenuto tre anni prima davanti alle coste dell'attuale Mauritania. Nella versione di Banksy, dipinta sul muro dell'ufficio immigrazione di Calais, sullo sfondo s'intravede il profilo di una nave militare.



Fig. 9. Banksy, *Le Radeau de la Méduse*, 2015, Calais, Francia.



Fig. 10. Banksy, *Migrant Child*, 2019, Venezia, Italia.

Nel 2016, poco distante dell'ambasciata francese di Londra, è apparso un nuovo graffito dell'artista inglese, raffigurante una giovane in lacrime, con buona probabilità Cosette, tra i protagonisti del romanzo *Les Misérables* di Victor Hugo, la cui parabola esistenziale è segnata dall'abbandono, dai soprusi e dalle continue fughe. All'inaugurazione della Biennale di Venezia del 2019, fece la sua comparsa un nuovo, provocatorio, stencil di Banksy, ubicato nel sestiere Dorsoduro (Rio Nuovo): *Migrant Child* (fig. 10). Un bambino, stante, con un giubbotto nautico, alza il braccio destro, impugnando il fusto di una pianta, dal quale si sprigiona una coltre di fumo rosa che discende alle sue spalle e si sviluppa sul muro. I piedi e parte delle gambe del giovane sono immersi nell'acqua del canale, a segnalare una condizione di naufrago e una richiesta d'aiuto. Il fumogeno, in realtà un vegetale strappato, rimanda allo sradicamento dalla propria patria.

Altrettanto macroscopico è il caso di Ai Weiwei, artista, architetto, designer, attivista e regista cinese, le cui opere, sovente rivolte a mettere in luce le contraddizioni del governo centrale di Pechino, ne hanno comportato, in più occasioni, l'arresto, seguito da mobilitazioni internazionali, compresa quella dell'Unione Europea, in favore del suo rilascio. Le più note installazioni *site-specific* sono state confezionate dall'artista per sen-

sibilizzare sulla questione migratoria nel 2016-2017. In *Zodiac Heads* (fig. 11), realizzata a Praga, dinanzi al Palazzo della Fiera, ma itinerante, Weiwei ha plasmato dodici teste in bronzo, raffiguranti gli animali dello zodiaco, ispirate alle sculture distrutte a Pechino nel 1860, sul finale della Guerra dell'Oppio. Nella



Fig. 11. Ai Weiwei, *Zodiac Heads*, 2016, Praga, Repubblica Ceca.

versione presentata in Repubblica Ceca, le effigi sono state occultate con coperte termiche dorate. Il ricorso ai materiali e agli strumenti divenuti simboli delle traversate in mare ha connotato anche le installazioni eseguite presso la Konzerthaus di Berlino e Palazzo Strozzi di Firenze (fig. 12). Nella prima, Weiwei ha ricoperto il colonnato neoclassico del portico della sala da concerto tedesca con 14.000 giubbotti di salvataggio; nella seconda, *Reframe*, al primo ordine di bifore della facciata sono stati giustapposti ventidue gommoni, fungenti da cornici.

L'ultima opera che ha visto Weiwei confrontarsi con la tematica è stata *The Law of the Journey* (fig. 13), esposta nel 2017 alla Galleria Nazionale di Praga: un gommone nero, lungo 70 metri, entro il quale sono stipate 250 *silhouette* umane senza volto, rimando alle condizioni in cui i rifugiati sono costretti ad affrontare i loro viaggi, ammassati l'uno sull'altro e privati della loro identità.

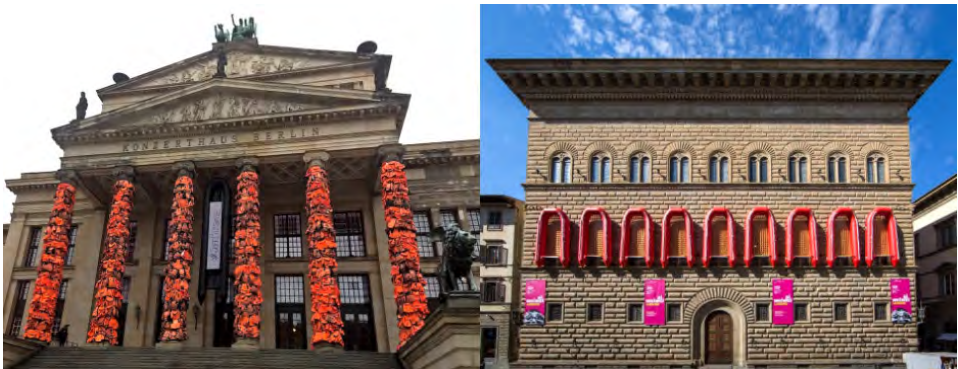


Fig. 12. Ai Weiwei, installazione di 14.000 giubbotti di salvataggio (a sinistra), 2016, Konzerthaus, Berlino, Germania; *Reframe*, installazione di 22 gommoni (a destra), 2016, Palazzo Strozzi, Firenze, Italia.





Fig. 13. Ai Weiwei, *The Law of the Journey*, 2017, Národní galerie v Praze, Praga, Repubblica Ceca.

In ambito scultoreo, si segnala l'opera di Fabio Viale, *Souvenir Pietà (Madre)/Lucky Hei* (2018, fig. 14): rivisitazione del capolavoro vaticano di Michelangelo Buonarroti, in cui la figura di Gesù è sostituita da quella, in carne e ossa, di Hei, profugo nigeriano di fede cattolica, sfuggito alla persecuzione religiosa e approdato in Italia. Nell'amore fra Maria e suo Figlio, che si manifesta anche nel momento del dramma, si esplicita quello di Dio per gli uomini, a cominciare dagli ultimi, dai disperati, dai sacrificati. Anello di congiunzione fra la crisi europea dei migranti e l'altra, centrale, tematica che ha catalizzato l'attenzione di artisti di fama internazionale, ovvero l'uscita del Regno Unito dall'Unione europea, è un'opera del 2016 di Emilio Igrò, dal titolo *Preghiera per l'Europa* (fig. 15), creata per la dodicesima Giornata del Contemporaneo, evento organizzato dal-



Fig. 14. Fabio Viale, *Souvenir Pietà (Madre)/Lucky Hei*, 2018.  
Photo credit: Galleria Poggiali, Milano, Italia.

Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani (AMACI). L'artista ha proposto una cartina d'Europa, cancellata mediante i riconoscibili tratti orizzontali neri (Fiz 2007), che estende i suoi confini ben oltre quelli dell'Unione, abbracciando idealmente anche i paesi che si affacciano sul Mediterraneo.

Il percorso di avvicinamento al referendum consultivo del 23 giugno 2016, unitamente a quello di presentazione ufficiale della notifica di uscita del Regno Unito dall'Unione Europea (marzo 2017), ha visto molti artisti intervenire nel dibattito. La Creative Industries Federation ha rivolto al governo britannico un appello per un accordo di uscita che tutelasse la libertà di circolazione dei lavoratori dell'Unione, compresi gli artisti impegnati in mostre, spettacoli, concerti, in Gran Bretagna. Lo scontro, anche nel mondo dell'arte, ha visto contrapposti da una parte il blocco euroscettico, avverso alla dimensione affaristica dell'Unione e alla predominanza delle politiche monetarie tedesche; dall'altra, i fautori di un'Europa intesa come patria comune e qualificata da illimitate libertà di movimento, di lavoro, di studio. La Street Art è stata il veicolo più efficace a rendere pubbliche le istanze alla base delle posizioni contrarie (maggioritarie) o favorevoli (minoritarie).

Afferenti al primo gruppo sono due opere murali eseguite nel 2016 a Bristol: *Not #InForThis* e *Goodbye Europe* (fig. 16). Autore della prima è il *writer* Paintsmiths, parte del collettivo *WeAreEurope*, che ha riletto la notissima fotografia di Regis Bossu del 1979, immortalante il bacio fraterno socialista fra Leonid Brežnev ed Erich Honecker, simbolo dell'amicizia fra



Fig. 15. Emilio Isgrò, *Preghiera per l'Europa*, 2016.

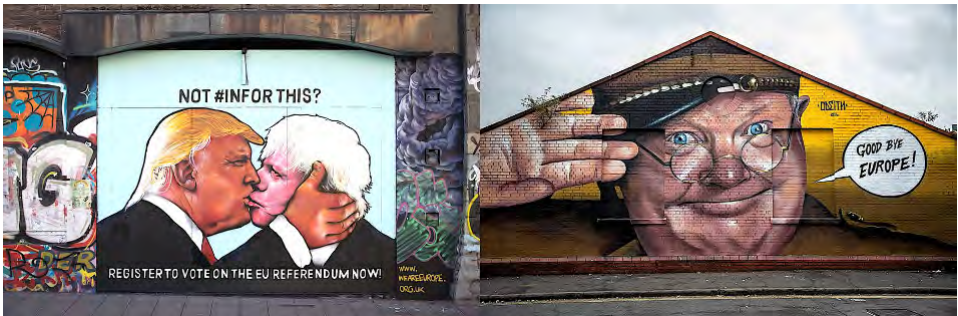


Fig. 16. Paintsmiths for *WeAreEurope*, *Not #InForThis* (a sinistra); Odeith, *Good bye Europe* (a destra), 2016, Bristol, Inghilterra.



Fig. 17. Banksy, le due versioni del murale dedicato alla "Brexit", 2017, Dover, Inghilterra.

Unione Sovietica e Repubblica Democratica Tedesca, per ironizzare sul rapporto che avrebbe potuto legare i conservatori inglesi e i repubblicani statunitensi, rappresentati da Boris Johnson e Donald Trump. La seconda, realizzata dallo *street artist* portoghese Odeith, raffigura, a metà fra realismo e dimensione fumettistica, il famoso attore comico Benny Hill, in divisa e portamento militari, che, salutando con la mano al capo, pronuncia la farse «Arrivederci Europa!».

Non poteva mancare Banksy, fermo oppositore del *Leave*, ma costretto a fare i conti con la decisione referendaria. Il suo murale (2017), ubicato a Dover, cittadina d'ingresso e di uscita dal paese, è stato vandalizzato e modificato nella versione tutt'oggi apprezzabile (fig. 17).

Nella prima stesura, un manovale, poggiato su una scala, è intento a rimuovere una delle stelle che compongono la bandiera dell'Unione Europea, quella del Regno Unito, provocando delle crepe. Nella seconda, più disillusa e amara, lo stesso lavoratore procede alla rimozione della stella,



Fig. 18. Banksy, *Devolved Parliament*, 2019, collezione privata.

rimasta orfana delle altre, precipitate, con lo stendardo, in un groviglio accartocciato. L'atteggiamento ostile di Banksy nei confronti delle istituzioni inglesi si era già manifestato, nel 2009, con *Question Time*, tela poi modificata, nel titolo e in parte





Fig. 19. Ilias Sounas, *Brexit free from chains* (a sinistra), 2016. Photo credit: Ilias Sounas, [www.sounasdesign.com](http://www.sounasdesign.com); Marian Kamensky, *Tragic Brexit*, 2016.

della composizione, a seguito della “Brexit”. La nuova versione, ribattezzata nel 2019 *Devolved Parliament* (fig. 18), mostra, con uno stile volutamente realistico e accademico, il Parlamento, popolato da un consesso di scimmie.

Anche l’illustrazione, la scultura e l’installazione hanno funto da strumenti efficaci di sensibilizzazione sulla questione della “Brexit”. Oltre ai manifesti di Wolfgang Tillmans, netta è stata la presa di posizione, in questo caso antieuropeista, del greco Ilias Sounas, testimone della politica di austerità imposta alla Repubblica Ellenica da Bruxelles a seguito della crisi economica esplosa nel paese nel 2009. Autore d’immagini forti, provocatorie, Sounas accusa l’Unione Europea a trazione tedesca di avere “incatenato” gli Stati membri. Ribellarsi e uscirne, come racconta *Brexit free from chains* (2016), omaggio al *Prometeo Liberato* di Eschilo, è l’unico modo per riacquistare la libertà. Il titano, di gusto klimtiano, in vesti femminili che alludono alla Gran Bretagna, la cui bandiera campeggia sullo scudo, strappa la catena e incede, minaccioso, verso l’aquila che, secondo la tragedia greca, gli dilaniava il corpo e che identifica l’Unione Europea, la Germania e la Deutsche Bank. Antitetica la visione di Marian Kamensky, che in *Tragic Brexit* (2016) paragona l’uscita del Regno Unito a un suicidio (fig. 19).

Più sarcastico il progetto dell’inglese Grayson Perry, che, contrario alla “Brexit”, ha realizzato, nel 2017, *Matching Pair* (fig. 20), opera acquisita dal Victoria and Albert Museum di Londra: una coppia di vasi sui quali sono raffigurati i due schieramenti, *Leavers* e *Remainers*, che palesano, pur nella loro dimensione caricaturale, più affinità che diversità. Il contenitore dedicato agli indipendentisti include immagini di Nigel Farage, Winston



Fig. 20. Grayson Perry, *Matching Pair*, 2017, Victoria and Albert Museum, Londra, Inghilterra.

Churchill, Francis Drake e della regina Elisabetta; quello omaggiante gli europeisti, una rappresentazione di Jo Cox, il parlamentare laburista assassinato durante il referendum, ma anche quelle del Mahatma Gandhi, Barack Obama e William Shakespeare. Emblematica anche l'installazione-performance di Joe Sweeney,

+44.....*Leave a Message for Europe* (2019, fig. 21), nella quale una cabina telefonica, simbolo britannico, è stata posizionata sulla spiaggia di Dungeness, il punto più a sud-est del Regno Unito. Durante l'avvicinamento al "B-day", l'ufficializzazione dell'uscita dello Stato dall'Unione Europea, chiunque ha avuto qui la possibilità di registrare un messaggio relativo alla propria opinione sulla vicenda.

### 3. La Collezione d'Arte Contemporanea del Parlamento Europeo

Seguendo l'esempio di alcuni Parlamenti nazionali, come Austria, Inghilterra e Italia, nel 1980, per iniziativa della sua prima presidentessa, Simone Veil, è nata la Collezione d'Arte Contemporanea del Parlamento



Fig. 21. Joe Sweeney, +44... *Leave a Message for Europe*, 2019, Dungeness, Inghilterra.





Fig. 22. Arnaldo Pomodoro, *Terza immagine*, 1974; Jannis Kounellis, *Composizione*, 1992; Mimmo Paladino, *Zenith*, 2003.

Europeo. In base all'idea originaria, il nucleo doveva riunire opere provenienti da ciascuno dei dieci paesi che, all'epoca, formavano la Comunità Economica Europea, privilegiando giovani artisti – non esordienti – che avessero già ottenuto un buon livello di riconoscimento e di prestigio. L'obiettivo era quello di:

Assemblare una serie di opere significative, selezionate sulla base di proposte formulate da esperti d'arte di ciascun paese. Ciò non solo per contribuire a promuovere la creazione artistica negli Stati membri come pure tutelare il patrimonio artistico europeo, conferendo alla politica culturale comunitaria un'immagine di maggiore dinamismo e freschezza, ma anche per introdurre un necessario criterio estetico nella scelta degli oggetti destinati ad abbellire gli spazi pubblici e di lavoro del Parlamento europeo, dislocati nei suoi vari edifici».

Nella raccolta, composta da centinaia di opere, esposte presso il *Parlamentarium* di Bruxelles secondo il criterio geografico di provenienza e selezionate in funzione della loro rappresentatività del dibattito artistico europeo degli ultimi quarant'anni, figurano alcuni grandi nomi della scena artistica internazionale: da Peter Doig a Michael Craig Martin, da Antoni Tàpies a Imi Knoebel, sino a Georg Baselitz, Rainer Fetting, Pat Andrea e Juan Barjola, che si affiancano a giovani emergenti. L'Italia è rappresentata, tra gli altri, dai lavori di Arnaldo Pomodoro, Tano Festa, Valerio Adami, Luigi Mainolfi, Jannis Kounellis e Mimmo Paladino (fig. 22 e 23).



Fig. 23. Tano Festa, *Rebus Monte Cervino*, 1979; Valerio Adami, *Personaggio*, 1983; Luigi Mainolfi, *Deserto*, 1988, Parlamento Europeo, Collezione d'Arte Contemporanea, Bruxelles, Belgio.

Il progetto è stato concepito come uno strumento di comunicazione volto a esprimere il sostegno e l'incoraggiamento dell'Unione Europea per la diversità culturale. La mostra permanente, infatti, ripropone il motto «Uniti nella diversità», fondamento dell'Istituzione comunitaria (Union européenne 2020). Sorge legittimo, quindi, interrogarsi sulla possibilità di veicolare, parallelamente ad auspicabili nuovi impulsi sul versante dell'unificazione politica, sociale e culturale, un messaggio maggiormente inclusivo, che sappia farsi promotore dell'ideale di un'arte integralmente e omogeneamente europea e non il frutto di una mera giustapposizione di



Fig. 24. JR, *La ferita*, 2021, Palazzo Strozzi, Firenze, Italia. Photo credit: JR.

sensibilità nazionali. Una progettualità ambiziosa che, specie nell'epoca della pandemia, dell'euroscetticismo, delle crisi globali e delle "ferite" procurate al settore della cultura, come ha magistralmente raccontato la recente installazione *site-specific* del francese JR sulla facciata di Palazzo Strozzi a Firenze (fig. 24), non può e non deve essere procrastinata.

## Bibliografia

- Ackermann Bruno (1986). *Rencontres Internationales de Genève 1946: l'esprit Européen 2-14 septembre 1946*. Lausanne: Université de Lausanne.
- Aiazzi Anna Maria (2004). *Wyndham Lewis. Ezra Pound, il Vorticismo e la meccanica quantistica: scrittura come rilascio discontinuo di energia*. Firenze: Università degli Studi.
- Berti Eleonora (2012). *Itinerari culturali del Consiglio d'Europa tra ricerca di identità e progetto di paesaggio*. Firenze: Firenze University Press.
- Bonet Lluís, Négrier Emmanuel (2008). *La fine delle culture nazionali? Le politiche culturali di fronte alla sfida della modernità*. Roma: Armando Editore, 197-221.
- Brunner Joséphine (2010). "Le Conseil de l'Europe à la recherche d'une politique culturelle européenne, 1949-1968". In Frank Robert, Kaelble Hartmut, Lévy Marie-Françoise, Passerini Luisa, *Building a European Public Sphere: From the 1950s to the Present/ Un espace public européen en construction: des années 1950 à nous jours*. Bruxelles-New York: Peter Lang, 161-177.
- Cadot Christine (2010). "Can Museums Help Build a European Memory? The example of the Musée de l'Europe in Brussels in the Light of 'New World' Museums' Experience". *International of Journal Politics, Culture, and Society*, vol. 23, n. 2-3, 127-136.
- Da Rif Bianca Maria (2009). *Civiltà italiana e geografie d'Europa*, XIX Congresso AISLLI (Trieste-Capodistria-Padova-Pola, 19-24 settembre 2006). Trieste: EUT Edizioni, 234-244.
- De Michelis Cesare Giuseppe (2009). *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*. Venezia: Marsilio.
- Ducci Annamaria (2012). "Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period. The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations". In Hewitson Mark, D'Auria Matthew (ed.). *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*. New York: Berghahn Books, 227-242.
- Fiz Alberto (2007). *La cancellatura e altre soluzioni*. Milano: Skira.
- Flacke Monica (2013). *The Desire for Freedom. Arte in Europa dal 1945*. Pero: 24 ORE Cultura.
- Gößwald Udo (2007). "Born in Europe: an International Programme on Representing Migrant Experiences in European Museums", *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 2, 137-144.
- Guzzetti Francesco (2017). *European Art at the Time of the treaties of Rome. Informel, Abstraction, Zero, around 1957*, catalogo della mostra (New York, Italian Cultural Institute, 9 maggio – 12 giugno 2017). New York: Italian Cultural Institute.

Hewitson Mark, D'Auria Matthew (2012). *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*. New York: Berghahn Books, pp. 227-242.

Houtgraaf Dirk, Negri Massimo (2020). *Developing Exhibitions: there is a Method in this Madness*. Zwolle: Waanders & De Kunst.

ICOM – International Council of Museums (2020). *Report. Museums, museum professionals, and COVID-19*. Paris.

Jannini Pasquale Aniel (1979). *La fortuna del Futurismo in Francia: studi e ricerche*. Roma: Bulzoni.

Kaiser Wolfram, Krankenhagen Stefan, Poehls Kerstin (2014). *Exhibiting Europe in Museums. Transnational Networks, Collections, Narratives and Representations*. Oxford-New York: Berghahn Books.

KEA European Affairs (2020). *The impact of the COVID-19 pandemic on the Cultural and Creative Sector*. Brussels, pp. 3-5.

Mahmutoglu Vildan, González John Morán (2020). *Communication of Migration in Media and Arts*. London: Transnational Press, 38-41.

Mazé Camille (2009). «Les musées de l'Europe», outils de production d'un ordre symbolique européen». *Regards Sociologiques*, n. 37-38, 69-70.

Musarra Franco (2009). «Sulla presenza del Futurismo italiano nella rivista «Der Sturm»». In Da Rif Bianca Maria (ed.). *Civiltà italiana e geografie d'Europa*, XIX Congresso AISLLI (Trieste-Capodistria-Padova-Pola, 19-24 settembre 2006). Trieste: EUT Edizioni, 234-244.

Museum of Modern Art (1958). *The new American painting, as shown in eight European countries, 1958-1959*, New York: Doubleday.

Negri Massimo, Rihter Andreja, Van der Weiden Wim (2020). *Searching for Excellence: European Museum Academy 2009–2019*. Augsburg-Ljubljana.

OECD - Organization for Economic Co-operation and Development (2020). *OECD Employment Outlook 2020: La sicurezza dei lavoratori e la crisi COVID-19*. Paris: OECD Publishing.

Panzer Lisa (2000). «Italian Futurism and Avant-Garde Painting in the United States», in Berghaus Günter (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin-New York: Walter De Gruyter, 222-231.

Pearce Susan (2001). *Museums and Europe 1992*. London-New York: The Athlone Press.

Picello Raffaella (2010). *Il vorticismo. Londra 1912-1915: storia dell'avanguardia antagonista del Futurismo*. Roma: De Luca.

Ponzi Mauro, Mastropasqua Aldo (2015). *L'Europa futurista. Simultaneità, costruttivismo, montaggio*, Sesto San Giovanni: Mimesis.

Presidenza del Consiglio dei Ministri (2021). *Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza #NextGenerationItalia*. Roma-Brussels, 82-84; 104.

Purday Jon (2009). "Think culture: europeana.eu from concept to construction". *The Electronic Library*, vol. 27, n. 6, 919-937.

Sassatelli Monica (2002). "Imagined Europe: The Shaping of a European Cultural Identity Through EU Cultural Policy". *European Journal of Social Theory*, vol. 5, n. 4, 437-440.

Sbriziolo Carola (2011). "Il Futurismo in Spagna: da Marinetti a Gómez de la Serna". *ARTIFARA*, n. 11, 69-80.

Stonor Saunders Frances (2001). *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press.

Thiesse Anne-Marie (2001). *La creazione delle identità nazionali in Europa*. Bologna: Il Mulino.

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (2020). *UNESCO Report. Museums Around the World in the Face of COVID-19*. Paris.

Verde Adele, Chiara Delia (2017). "Linee guida per l'applicazione della legge n. 717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici". *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*, n. 172, 30-35.

Union Européen (2020). *Art at EP. Collection d'art du Parlement européen. Exposition dans l'hémicycle*, Brussels: SABAM.