



Ed. 1995

Francesco Poli Ezio Roviida **Che cos'è un monumento**

Storia del monumento a Roberto Franceschi

Francesco Poli

Nato a Torino nel 1949, insegna Storia dell'arte all'Accademia di Brera e all'Università di Paris 8.

Collabora al "Manifesto". Ha pubblicato numerosi saggi critici fra cui *Produzione artistica e mercato* (Einaudi, 1975), *L'arte bella*, con L.

Caramel (Feltrinelli, 1979), *La metafisica* (Laterza, 1989), *Giulio Paolini* (Lindau, 1990), *Dizionario*

d'arte contemporanea, con M. Corgnati (Feltrinelli, 1994), *Minimalismo, arte povera, arte concettuale* (Laterza, 1995).

Ezio Roviida

Nato a Milano nel 1947, è stato esponente del Movimento studentesco. È docente di Letteratura italiana e Storia presso l'Istituto d'Arte di Monza. Ha pubblicato articoli e saggi di storia moderna, fra cui *Monza terra separata* (ECIG, 1992). Collabora con case editrici italiane e straniere in qualità di agente letterario.

Prefazione

- Vittorio Fagone

Che cos'è un monumento

- Francesco Poli

A che serve?

- Intervista a Lydia Franceschi

Chi era Roberto Franceschi?

- Testimonianza di Hans Stössel

Un'opera collettiva

- Conversazione tra Francesco Poli, Paolo Gallerani, Lino Marzulli, Mauro Staccioli, Ezio Roviida e un intervento di Alik Cavaliere

La qualità formale dell'opera

- Intervista a Enzo Mari

Il monumento e il Movimento studentesco

- Ezio Roviida

Storia del monumento

- Cronologia
- • Note
- • • Le foto



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

Prefazione

Vittorio Fagone

Viviamo tutti così intensamente la spettacolare teatralizzazione del nostro quotidiano orizzonte di vita, sotto l'influenza delle ripetizioni insistenti dei grandi *media*, da dover distanziare, per una difensiva compensazione, ogni passato prossimo.

Per questo gli anni Settanta, che abbiamo vissuto tra molti non irragionevoli timori e idealizzate speranze, ci appaiono ormai remoti e perduti.

Dentro un meccanismo di rimozione tanto gigantesco quanto elementare nascondiamo però, in modo non solo inconsapevole, anche la nostra disillusione e la nostra impotenza.

La nitida memoria di una stagione ardente, ma senza coerenti epiloghi, che un libro complesso e diretto come questo ci rinvia non è certo pacificante.

Il monumento a Roberto Franceschi, di fronte all'ingresso dell'Università Bocconi, di cui questo volume analizza in ogni dettaglio tragica occasione storica, motivazioni e genesi, tra i molti realizzati a Milano negli ultimi venticinque anni è forse il solo efficace e coinvolgente nella sua "discreta" misura antiretorica.

La "passione politica" vissuta da un'intera generazione di studenti, operai, intellettuali e artisti vi risulta testimoniata secondo una dichiarata ed essenziale processualità simbolica.

Morfologia, struttura e senso del monumento non sono stati infatti orientati verso una rappresentazione declamatoria o "eroica", ma verso una significazione traslata, espressa attraverso una materialità energetica e primaria.

Roberto Franceschi, ventenne dirigente del collettivo studentesco dell'Università Bocconi, come tanti altri giovani nella svolta degli anni Settanta ha creduto necessario e possibile realizzare nel nostro paese una società più giusta e libera, sottratta alle macchinazioni di un "potere" capace di atroci simulazioni e di complicità criminali nella logica di un'opportunistica e conservativa "ragione di stato".

Come altri due studenti milanesi in quegli anni, Saverio Saltarelli e

Giannino Zibecchi, Franceschi ha pagato con la vita l'attiva e assidua militanza nei movimenti studenteschi di contestazione. Va sottolineato, soprattutto per chi non ha conoscenza diretta di quel periodo, un dato terribile: Franceschi è stato ucciso, così come in altre circostanze Saltarelli e Zibecchi, dalla polizia di stato. Il 23 gennaio 1973 all'Università Bocconi doveva tenersi un'assemblea del Movimento studentesco aperta anche agli studenti di altre scuole e ai lavoratori.

Poiché ogni iniziativa che tendeva a saldare contestazione studentesca e operaia era fortemente temuta e osteggiata dal governo di centro-destra del tempo, l'opposizione della polizia fu incredibilmente dura: Franceschi, colpito alla nuca da un proiettile esploso ad altezza d'uomo, morì dopo una lunga agonia in ospedale senza mai aver ripreso conoscenza.

Solo dopo diversi difficili processi la responsabilità della polizia poté essere accertata dai tribunali.

L'identità di chi sparò quei micidiali colpi di pistola resta però, a oggi, non individuata.

Nella memoria di chi è stato testimone di quel tempo aspro i funerali dello studente Franceschi conservano un risalto singolare. La folla delle grandi manifestazioni, forse la più grande che il Movimento studentesco abbia mai radunato a Milano, aveva invaso il quartiere di Porta Lodovica dove ha sede l'Università Bocconi: poi si era snodata in un corteo interminabile e silenzioso verso l'Università Statale di via Festa del Perdono.

Capire obiettivi, riferimenti, strategie e inesorabile dissolvenza, alla seconda metà degli anni Settanta, del Movimento studentesco nel "vuoto delle passioni", non solo politiche, che caratterizza i nostri ultimi anni, non è facile.

Questo libro, mirato a individuare ragioni e criteri che hanno portato alla realizzazione del monumento a Roberto Franceschi, ha il merito di non aver eluso una puntuale ricostruzione del clima culturale e sociale di un periodo che ancora sfugge alle analisi degli storici dell'Italia contemporanea.

La morte di Roberto Franceschi portava in sé elementi che superavano la tragicità del dato individuale.

Se era assai forte e motivato il compianto per la persona di Franceschi, intelligente e disponibile, non violento, anzi nemico di ogni forma di violenza -le testimonianze raccolte nel libro sono in questo senso convincenti e in molti punti toccanti - risultava anche evidente, nella gratuità di quella pretestuosa reazione omicida

compiuta in nome dello "stato", certo non la prima e purtroppo neppure l'ultima di quel momento, l'intenzione da parte del "potere" di contrastare in tutti i modi, leciti e non, ogni richiesta di reale mutamento e trasformazione nella società italiana. Il senso di una pesante perdita personale non poteva nascondere un altro dato: l'inanità di un'idealizzata "azione culturale" rispetto a un rigido contesto politico.

Molti artisti milanesi che avevano in quegli anni i loro studi al confine del centro storico, sul perimetro dei Bastioni tra Porta Romana e Porta Ticinese, erano stati toccati da quella morte violenta.

Li colpiva, oltre alla contiguità "ideologica", la prossimità topografica. Lo studio di Alik Cavaliere, dove essi si erano riuniti per dare corpo all'idea, del Movimento studentesco, di un monumento che ricordasse, insieme a Franceschi, quanti erano caduti per una società più giusta, era solo a qualche decina di metri dal luogo dove Franceschi era stato colpito a morte.

La decisione di erigere proprio lì il monumento fu la prima a essere raggiunta, insieme a quella di ricordare con il giovane dirigente del Movimento studentesco dell'Università Bocconi gli altri "compagni" caduti nelle repressioni di polizia dal 1945 in poi. La lunga elaborazione collettiva del progetto del monumento vede - e il libro lo documenta con ampiezza di particolari - due posizioni contrapposte che potremmo definire rispettivamente "fondamentalista" e "radicale".

Per gli artisti "fondamentalisti" era importante realizzare un monumento in cui la carica comunicativa ed evocativa risultasse concentrata in un esplicito nucleo figurale.

Per i "radicali" risultava più efficace e congruente realizzare una trasposta simbolizzazione evitando ogni cadenza patetica o consolatoria.

Entrambe le linee erano convinte di poter in questo modo interpretare in modo corretto le teorizzazioni dell'estetica marxista a proposito del significato sociale dell'opera d'arte.

La famiglia Franceschi e i rappresentanti del Movimento studentesco stentaronò a decidersi tra le decine e decine di progetti che esemplificavano, più di una volta in modo fortemente suggestivo, le diverse soluzioni possibili, rifacendosi spesso, in non pochi casi, ai modelli "storici" della Rivoluzione russa.

La cronaca dettagliata del dibattito corso in quell'occasione e protrattosi per alcuni anni, ora recuperata, costituisce una

testimonianza preziosa su come gli artisti in quel periodo abbiano interpretato le ragioni di una dichiarata pulsione civile.

La scelta finale, che deve al contributo di Enzo Mari una lucida chiarificazione di metodo, teneva conto della lunga elaborazione collettiva, ma nello stesso tempo liberava il progetto del monumento da molte ridondanze ed esplicitazioni didascaliche. Chi oggi percorre il perimetro dell'Università Bocconi, costruita in una chiara cifra razionalista alla fine degli anni Trenta da Giuseppe Pagano e ampliata con giusta misura da Giovanni Muzio negli anni Cinquanta, sul confine del Parco Ravizza, resta sorpreso nello scoprire, proprio all'altezza dell'edificio principale e nell'allineamento dei grandi alberi di via Bocconi, un gigantesco maglio di ferro di sette metri di altezza liberato solo da alcuni meccanismi di utilizzo e con ancora impesse le indicazioni di portata.

Nella sua struttura essenziale il maglio dichiara materia, forza e gravità. Le sue parti più alte, pervie, filtrano a seconda dei punti di vista lo sfondo del parco, la prospettiva degli alberi, la facciata dell'edificio.

Due piante di rose rampicanti si appoggiano al maglio. Sul lato interno del marciapiedi, su una lastra di bronzo, separata dal corpo del maglio, si legge la dedica: "A Roberto Franceschi e a tutti coloro che nella Nuova Resistenza, dal '45 ad oggi, caddero nella lotta per affermare che i mezzi di produzione devono appartenere al proletariato."

Il maglio, fabbricato in Germania nel 1941, impiegato in diversi paesi d'Europa e poi dismesso, recuperato in seguito a una ricerca laboriosa, è emblema e segno diretto del lavoro.

Esprime energia prima di tutto, ma anche distanza, tempo, capacità di metamorfosi.

La scritta ricorda vite generose e idealità abbracciate con sconfinata fiducia.

Francesco Poli e Ezio Roviada, con Lydia Franceschi, Enzo Mari e Arno Hammacher, hanno fatto di questo libro una chiave preziosa, utile per riconoscere un "segno urbano" senza alone, anzi ancora riverberante.

torna all'inizio



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

Che cos'è un monumento

Francesco Poli

A Milano non mancano certo i monumenti: opere di scultura di ogni tipo, vecchie e nuove, di marmo, di bronzo o di ferro, statue, gruppi allegorici, forme plastiche astratte.

La loro funzione è di ricordare e celebrare i valori ufficiali della storia politica, militare, religiosa e culturale della patria e della città. Sono valori incarnati da personaggi più o meno gloriosi, eroici, pii, geniali; oppure da figure senza identità o da elementi simbolici, quando si tratta di eternare retoricamente i meriti delle classi subalterne, il loro "eroico sacrificio", la loro "generosa abnegazione", il loro "spirito di servizio".

Fanno parte di quest'ultima categoria i monumenti ai caduti delle guerre e della Resistenza e quelli al carabiniere, al bersagliere, al finanziere ecc. In sostanza, tutti i monumenti, collocati in piazze, strade, giardini (o relegati nei cimiteri) secondo una ben studiata gerarchia di posizioni, si presentano, per molti versi, come una solidificazione iconica dell'ideologia del potere.

Nella maggioranza dei casi, questi monumenti non hanno un valore artistico straordinario.

Quelli dell'Ottocento e del primo Novecento, realizzati secondo i collaudati criteri della statuaria tradizionale e montati su solidi piedistalli, hanno acquisito nel tempo una loro legittimità di esistenza, in quanto presenze storiche del paesaggio della città: segnali tranquillizzanti, nella loro dignitosa e silenziosa immobilità, della continuità col passato per l'identità dei cittadini.

In altri termini, il loro valore, quello sentito in maniera profonda, è soprattutto determinato dalla loro localizzazione, dall'essere un punto di riferimento certo della psico-geografia urbana.

Del tutto dimenticata, ignorata o trascurata, nella maggioranza dei casi è l'identità specifica dei personaggi, salvo eccezioni (per esempio Leonardo, Vittorio Emanuele II, Giuseppe Verdi e qualche altro).

Ben più problematica è la situazione dei monumenti di più recente realizzazione.

Dopo la Seconda guerra mondiale la nuova ondata di opere, dedicate soprattutto ai caduti e alla Resistenza, apre le porte anche ai linguaggi non figurativi, con esiti per lo più incomprensibili alla maggioranza della gente.

E in questo senso non è servito neppure, come hanno fatto e fanno tanti scultori, cercare di realizzare dei lavori nel segno del compromesso tra referenzialità figurativa ed elaborazione astratta. Bisogna dire che è l'idea stessa di monumento scultoreo a essere entrata in una crisi irreversibile, oggi che ben altre sono le forme di monumentalizzazione e mitizzazione attraverso i mass media. Il difetto di fondo sta nell'ostinata inerzia ideologica e culturale della committenza così come degli artisti da questa privilegiati. Questo svuotamento di senso ha fatto sì che ormai la tendenza prevalente sia di considerare le sculture di recente installazione più sotto il profilo dell'arredo urbano che sotto quello del significato specifico dell'opera.

Se si accetta il giudizio, allo stesso tempo etico ed estetico, che forma e significato in una vera opera d'arte coincidono, allora bisogna arrivare alla conclusione che ben poco di quello che si vede della nuova scultura monumentale ha un autentico valore artistico.

Da questo punto di vista, i due estremi negativi sono per un verso quei monumenti che ambiscono ancora a rappresentare alti valori ufficiali (le committenze con motivazioni più che altro clientelari) attraverso risultati di squallida qualità plastica, e per l'altro, sculture di consistenti dimensioni, che non vanno al di là di una concezione formalistico-decorativa.

A Milano di esempi del genere se ne possono vedere anche troppi. Purtroppo appare ancora sostanzialmente attuale la dura critica che si legge nel manifesto della scultura futurista scritto da Umberto Boccioni nel 1912: "La scultura nei monumenti e nelle esposizioni di tutte le città d'Europa offre uno spettacolo così compassionevole di barbarie, di goffaggine e di monotona imitazione, che il mio occhio futurista se ne ritrae con profondo disgusto!

Nella scultura di ogni paese domina l'imitazione cieca delle formule ereditate dal passato, imitazione incoraggiata dalla doppia vigliaccheria della tradizione e della facilità."

Attuale è anche questa accusa lanciata da Carlo Carrà (L'arte decorativa, Alpes, Milano 1923): "Oggi la scultura è capace di tutto.

Dalle figure colossali passa ai portafiammiferi, ai motivi daoreficeria. Del resto non bisogna credere che queste siano le sue peggiori degradazioni. Vi è la scultura dei monumenti celebrativi, sulle piazze delle città e nei cimiteri, vera e propria industria del cadavere: un'idea grottesca che ha fiorito sul terreno putrido della fatuità moderna ed ha spesso, troppo spesso, dispensato chi la pratica da ogni responsabilità verso l'arte."

C'è a Milano un monumento, inaugurato nell'aprile 1977, che si differenzia radicalmente da tutti gli altri, sotto ogni profilo. Passando davanti all'Università Bocconi, tra gli alberi che costeggiano la strada, in una posizione inconsueta, ci si imbatte in una struttura d'acciaio, di forma verticale un po' piramidale, massiccia, ma con ben definite articolazioni interne.

Durante la bella stagione, questa struttura ha la punta nascosta dal fogliame dei due alberi accanto; d'inverno la si può vedere in tutti i suoi sette metri d'altezza.

Ciò che colpisce immediatamente l'osservatore è la monolitica forza di impatto di questo enorme oggetto di provenienza industriale, la sua rigorosa compattezza plastica, il suo peso (cinquanta tonnellate), che lo radica al suolo trasmettendo tutta la tensione della forza di gravità.

È un concentrato di energia immobile, una presenza severa, senza la minima concessione estetizzante o retorica. Si avverte una gravidanza simbolica forte e tragica, semplice e diretta, carica di un'inedita potenzialità espressiva.

Questa espressività deriva innanzitutto dall'imprevedibilità della collocazione: un effetto di enigmatico straniamento determinato dal déplacement dell'oggetto industriale, proveniente da una fabbrica dell'hinterland e messo di fronte all'istituzione per eccellenza della formazione dei dirigenti d'azienda. Si tratta di un contrasto inusuale, che però non ha nulla di gratuito, nel senso (per intenderci) di una banale provocazione dadaista.

Ci si rende subito conto che il monumento nasce da ragioni artistiche con radici profonde e che ha una sua qualità formale intrinseca, strettamente connessa al significato che ha determinato le condizioni stesse della sua realizzazione.

Ai piedi dell'opera c'è una targa in metallo che riporta la seguente scritta: "A Roberto Franceschi e a tutti coloro che nella Nuova Resistenza, dal '45 ad oggi, caddero nella lotta per affermare che i mezzi di produzione devono appartenere al proletariato."

Un'epigrafe del genere ha un carattere decisamente unico,

imparagonabile a quelle di qualsiasi altro monumento pubblico. Dunque una scultura assolutamente fuori dagli schemi consueti, motivata da ragioni politico-sociali espresse con un linguaggio di sinistra, senza fronzoli retorici o mediazioni idealizzanti. Forse un linguaggio datato, ma chiaro e profondamente sentito.

Il monumento è la denuncia visualizzata del contrasto fra un oggetto industriale, simbolo del lavoro, oggi alienato, e l'edificio dell'università, simbolo della cultura, oggi separata.

Molto probabilmente, la maggioranza della gente che passa di lì e la maggioranza degli studenti che studiano in quell'università, o ignorano oppure conoscono solo vagamente la vicenda specifica che è all'origine di questo monumento, ma credo che nessuno possa guardare quest'opera (e leggere la scritta) con indifferenza, senza essere colpito dal suo valore estetico impregnato di valore etico.

Sicuramente si tratta di un'opera con valenze artistiche radicali, senza sbavature consolatorie, difficile da comprendere soltanto da parte di chi ha difficoltà, o resistenze ideologiche, a capire il significato dell'epigrafe: un'opera scomoda per verità e memorie scomode.

Di recente, sono andato a rivedere il monumento, anche con l'intenzione di fare una piccola verifica per quello che riguarda l'effetto che oggi produce in chi ci passa davanti. Un'esperienza abbastanza istruttiva.

Com'è naturale, per gli studenti che lo hanno già visto moltissime volte, fa ormai parte del paesaggio consueto: i più passano senza guardare, solo alcuni gli lanciano un'occhiata distratta.

Ma qualcuno dei passanti si ferma a osservare e a leggere l'iscrizione.

Chiedo a un certo numero di studenti se sanno perché quel maglio d'acciaio è stato collocato lì.

Mi rispondono che si tratta di un monumento in memoria di uno studente che è stato ammazzato dalla polizia proprio in quel posto, tanti anni fa.

"E perché è stato ammazzato?"

La risposta è più vaga: "Perché allora c'era il Sessantotto, gli studenti volevano fare la rivoluzione con gli operai."

"Ma lottare contro l'ingiustizia sociale era giusto?" chiedo.

"Sì era giusto, ma era un'utopia. La nostra società funziona secondo le leggi economiche del capitalismo..." risponde uno.

"Ma il capitalismo democratico, deve essere anche giustizia

sociale, deve dare pari opportunità di partenza a tutti, deve salvaguardare i diritti dei più deboli... e non deve reprimere con la violenza", aggiungo.

"Questo è evidente."

"E non deve ammazzare gli studenti che dimostrano in modo pacifico."

"Certo."

È così che verifico, senza far discorsi politici troppo impegnativi, che il senso di questo monumento è ben compreso anche da questi studenti di oggi, e che la legittimità della sua esistenza, fisica e simbolica, è fuori discussione.

Riguardo alla qualità estetica, i pareri sono vari. Nessuno azzarda giudizi drastici: a qualcuno piace, altri non capiscono se è una scultura o meno, altri ancora l'accettano per quello che è.

Nessuno mette in dubbio che sia un vero monumento.

Un aspetto primario, che fonda la specifica identità di questo monumento, è la ragione principale della sua collocazione, vale a dire il fatto che lo studente Roberto Franceschi è morto in quel punto nel gennaio 1973.

La tradizione è antichissima: il luogo stesso, in sé, di una morte tragica, connotata da nobili valori sociali, si carica di senso simbolico e diventa luogo della memoria; lì un determinato momento dello scorrere incessante degli avvenimenti, viene cristallizzato e reso permanente, per "ammonire" chiunque si trovi a passare da quelle parti.

In questo senso, il monumento a Franceschi, ha cominciato a esistere fin da quando, per segnalare il luogo della sua morte, era stata messa una piccola lapide in marmo con una scritta, del genere di quelle che ogni tanto si vedono in varie parti della città a ricordo dell'uccisione di qualche partigiano.

E proprio per questo motivo i fascisti, allora, avevano infranto la lapide più volte.

Certamente sarebbe stato più difficile spezzare un maglio di cinquanta tonnellate.

A parte la battuta, è vero che nacque subito l'esigenza di realizzare un monumento con una forza d'urto fisica ed estetica "indistruttibile", vale a dire un'opera che segnasse indelebilmente il senso di un sacrificio emblematico di tutta una storia politica degli anni Sessanta-Settanta e di tutti i precedenti a partire dal dopoguerra.

Ma chi ha voluto questo monumento? È un altro aspetto peculiare

di quest'opera.

Il committente, se si può usare un termine così burocratico, non è stato un'istituzione pubblica o privata più o meno ufficiale, ma il Movimento studentesco, con l'appoggio di tutta l'area democratica della sinistra.

E chi l'ha realizzato?

Anche per questo aspetto siamo davanti a un caso del tutto eccezionale. Infatti si può dire che si tratta di un lavoro collettivo, realizzato attraverso una lunga ricerca e un acceso dibattito da un gruppo di artisti, di cui circa quaranta hanno alla fine firmato il progetto presentato alla Biennale del 1976 dal relatore Enzo Mari. Ma autore del monumento è anche la classe operaia, nel senso che il grande maglio è un risultato esemplare delle capacità tecniche e costruttive degli operai (che peraltro hanno partecipato alla discussione).

Compito specifico degli artisti è stato quello di arrivare alla decisione della scelta del grande oggetto industriale, motivando teoricamente le ragioni simboliche ed estetiche di tale scelta. Una scelta che va contro i criteri considerati canonici per la scultura monumentale, ma che, senza dubbio, può essere legittimata da riferimenti fondamentali nella ricerca d'avanguardia del nostro secolo.

Questo monumento nella sua ieratica imponenza appare, per molti versi, una sorta di menhir della società industriale.

Non nella forma e neanche nei materiali, ma nella concezione profonda dello spirito plastico, c'è un'eco di certe sculture di Constantin Brancusi come la Colonna infinita.

Il debito più consistente (ma è un debito comune a gran parte dell'arte degli ultimi decenni) è quello con Marcel Duchamp.

Con la sua concezione del ready-made, l'artista francese ha creato le condizioni teorico-estetiche per la trasformazione di qualsiasi oggetto della realtà in opera d'arte, attraverso un'operazione di spiazzamento, allo stesso tempo fisico e mentale, dalla dimensione quotidiana a quella dello spazio deputato dell'arte.

Nel 1914 trasforma uno scolabottiglie in ferro in un enigmatico oggetto estetico, senza alcun intervento personale, semplicemente mettendone radicalmente in crisi il senso funzionale.

Nel caso dell'operazione di spiazzamento del maglio, non c'è nessuna intenzione ironica nichilista, come in Duchamp, ma

rimane la volontà di trasformare l'identità di un oggetto, reinventandolo attraverso una enfattizzazione concettuale della sua funzione estetica.

Funzione che diventa, nella nuova posizione, l'aspetto dominante dell'oggetto.

Ma quest'ultimo, anche se trasformato sostanzialmente in monumento (in opera d'arte), non ha perso la memoria della sua precedente identità, che rimane una componente pregnante dal punto di vista delle valenze simboliche.

Un riferimento significativo è anche, senza dubbio, quello al costruttivismo russo: all'idea di opera come costruzione connessa ai valori della produzione industriale e alla funzione sociale rivoluzionaria dell'arte.

Sicuramente artisti come Tatlin, Rodcenko e El Lissitskij, avrebbero apprezzato questo monumento, da tutti i punti di vista. Anche l'idea del ready-made, con questa soluzione particolare non precisamente duchampiana, forse li avrebbe convinti, io credo. Un uso artistico di residuati metallici industriali, ma come elementi da utilizzare per composizioni saldate, ha avuto un notevole sviluppo nella scultura degli anni Cinquanta.

Ricordando che precursori in questo senso sono stati Picasso e González, bisogna almeno citare artisti come David Smith, il primo César, Alberto Burri, Ettore Colla, Anthony Caro.

Interessanti, dal nostro punto di vista, sono in particolare certi lavori di Colla realizzati semplicemente con oggetti industriali trovati e trasformati in sculture, senza praticamente modificarli. Comunque, a parte i materiali, lo spirito e le finalità delle ricerche di questi artisti sono abbastanza differenti.

Punti di contatto sono riscontrabili anche con certe soluzioni del neodadaismo americano o francese (penso per esempio alle "compressioni" di César), ma non è gran cosa

. Invece un rapporto piuttosto evidente è istituibile con vari aspetti del minimalismo, anche se il monumento non è certo un'opera minimal.

Come molti lavori minimal, il monumento si impone immediatamente all'attenzione per i suoi caratteri primari di imponenza fisica e di peso; di Gestalt subito percepibile come un tutto unitario (anche se non manca una certa strutturazione interna a dominante modulare); di enfattizzazione delle relazioni con lo spazio esterno; di coerenza diretta fra il materiale (l'acciaio) e la forma.

A differenza delle sculture minimaliste, che non intendono avere nessun significato se non quello letterale e autoreferenziale, il monumento a Franceschi occupa anche un impegnativo spazio simbolico.

Con le sue enormi e pesantissime sculture di lastre d'acciaio grezze, Richard Serra è forse l'artista di quest'area con cui si possono fare più collegamenti.

Ma non bisogna dimenticare altri riferimenti ad artisti dell'area processuale e concettuale, tra cui sono da citare in particolare Joseph Beuys e Hilla e Bernd Becher.

Il primo è riuscito a trasformare in molti casi residui industriali, privi di per sé di qualsiasi significato particolare, in protagonisti di installazioni caratterizzate da grande intensità emotiva ed estetica, anche con forti suggestioni legate alla memoria storica.

Un esempio in questo senso è Fermata del tram, la straordinaria installazione nel padiglione tedesco della Biennale di Venezia del 1986.

Il lavoro dei Becher è invece una fredda analisi delle strutture industriali (fornaci, serbatoi, fabbricati con tubi ecc.), le opere vengono realizzate attraverso sequenze di fotografie comparative e seriali, tali da innescare una visione estetica nel senso di una inedita monumentalizzazione, che enfatizza le forme costruite al di là della loro dimensione funzionale.

Lo scopo di questo libro è chiaro.

Vuole documentare la storia singolare di un monumento che ha una vera qualità artistica e una profonda ragione sociale e politica di esistenza.

È un libro che vuole contribuire a mantenere viva la memoria di una vicenda tragicamente esemplare, ma nello stesso tempo vuole anche essere uno stimolo per una riflessione sul significato delle opere d'arte pubbliche, sulla loro identità definita dal rapporto tra forma e contenuto, fra tensione plastica e tensione simbolica, e dal rapporto con il luogo della loro localizzazione.

torna all'inizio



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

A che serve?

Intervista a Lydia Franceschi

Poli. Il 23 gennaio 1973 Roberto Franceschi morì per un colpo di pistola sparato dalla polizia davanti all'Università Bocconi di Milano. La sua morte divenne subito emblematica della violenza del potere. Franceschi, assieme ad altre giovani vittime di quegli anni, diventò un riferimento ideale per la sua generazione, uno stimolo alla riflessione, all'impegno. Vorrei ricostruire la sua figura chiedendoti di parlare del rapporto che ti legava a tuo figlio, anzi del ruolo che i tuoi figli ebbero nella tua vita.

Lydia. Oggi difficilmente si può comprendere la grande speranza, unita alla voglia di fare, che ci animava negli anni successivi alla fine della guerra.

Il fascismo e il nazismo erano caduti, la Repubblica di Salò era scomparsa, finalmente non vivevamo più come animali braccati sempre in cerca di cibo, con la paura dei bombardamenti, dei rastrellamenti, quotidianamente sgomenti di fronte alle deportazioni e alle fucilazioni. Credevamo che il periodo della guerra, della morte, della violenza degli eserciti, dell'intolleranza, dell'ingordigia di potere, si fosse chiuso per sempre, e questo dava alla nostra giovinezza un'euforia... una baldanza tutta particolare.

Eravamo fermamente convinti che saremmo riusciti a rimuovere gli ostacoli che si potevano frapporre alla progettazione e alla realizzazione di quella società libera e democratica che avevamo sognato durante i lunghi anni di guerra.

Roberto e Cristina, nati in questo clima, oltre a essere figli voluti, amati, gioiosi, sono stati figli importanti, hanno rappresentato la continuità storica delle nostre speranze e delle nostre lotte civili e politiche.

A loro ho dedicato tutto il tempo che avevo a disposizione, assieme abbiamo giocato, riso, studiato, viaggiato, discusso, litigato, senza che mai venissero meno il rispetto e la stima reciproci.

Roberto e Cristina avevano sviluppato una grande attenzione e sensibilità nei confronti dei problemi sociali, anche perché in casa ne parlavamo sovente e liberamente.

Quando circostanze dovute al lavoro di mio marito ci portarono a Gela,

vivemmo un impatto molto forte a contatto con una realtà tanto lontana e diversa dalla nostra.

La mentalità arretrata (era ancora consueto il ricorso al delitto d'onore), le misere condizioni di vita di una buona parte della popolazione, in stridente contrasto con quelle della borghesia, rendevano evidente e nettissimo il divario economico e sociale esistente fra i ceti benestanti e quelli poveri. Il degrado urbano, unito all'arroganza di quanti occupavano posti di potere sia pur piccoli, determinavano una situazione di rassegnata e muta impotenza...

L'impatto diretto con questa realtà contribuì alla formazione critica e alla presa di coscienza dei nostri figli, accentuando il loro impegno nel sociale.

Nel 1967 tornammo a Milano. Roberto frequentava il secondo anno del liceo scientifico. Vivemmo fin dall'inizio i fermenti che avrebbero portato alle lotte studentesche.

Poli. In quale liceo studiava Roberto?

Lydia. Al Vittorio Veneto. In quel periodo anch'io partecipai a parecchie assemblee degli studenti ed ebbi occasione di verificare di persona la maturità di quei ragazzi, la chiarezza, la generosità delle loro idee, forti proprio per la carica di sincerità e d'ingenuità dell'adolescenza. Contestavano la scuola, non solo perché arcaica, autoritaria, selettiva, ma, in particolare, perché sorda e cieca ai loro bisogni, alle loro richieste di rinnovamento, di apertura ai nuovi interessi che la società e lo stesso mondo scientifico andavano esprimendo.

Poli. Allora la contestazione dei giovani s'allargò dalla scuola alla situazione sociale e coinvolse pienamente il piccolo mondo della famiglia. Avvenne questo anche nel caso di Roberto?

Lydia. Non si arrivò mai a situazioni di scontro o di rottura. Il confronto qualche volta poteva essere aspro, ma era sempre entro i limiti posti dall'affetto e dalla stima reciproci.

Io con gli anni mi ero un po' impigrita, non ero più così reattiva come Roberto avrebbe voluto. Era soprattutto la paura a frenare il mio desiderio di schierarmi senza remore dalla sua parte.

Temevo che si esponesse troppo, che la polizia lo potesse fermare, lo incriminasse magari anche per cose a lui completamente estranee, che i fascisti lo picchiassero... Non potevo dimenticare le esperienze della mia famiglia negli anni bui del fascismo e della guerra.

In ogni modo, quando Roberto mi chiese di costituire, con altri genitori, il Comitato genitori democratici del Vittorio Veneto per individuare

insieme strategie e iniziative, per ottenere risultati concreti, non mi tirai indietro.

Poli. Era anche una scelta politica e ideale?

[torna all'inizio](#)

Lydia. Certamente. Costituimmo il Comitato: ci si incontrava di sera, dopo cena. Venivano studenti, genitori e qualche docente in sintonia con noi. Discutevamo... andavamo dal preside quando c'erano controversie da dirimere in vista di scioperi cui gli studenti volevano aderire... si ciclostilava e, nei momenti di tensione, rimanevamo per ore attorno alla scuola, nel timore di cariche della polizia o di incursioni fasciste.

Ricordo che una volta, al termine di un'occupazione, il preside aveva indetto un'assemblea dei genitori: ne uscì un parapiglia tremendo. Gigi Vanni, uno studente che aveva cercato di spiegare le ragioni dell'occupazione, fu sbranato verbalmente. Io, che avevo preso la parola in difesa degli allievi, fui subissata da un coro minaccioso d'insulti, anche volgarissimi. Bisognava sentire... non sono mai riuscita a comprendere il motivo di un livore tanto irrazionale nei confronti dei propri figli.

Poli. Per certi genitori i figli non crescono mai, non hanno il diritto di avere idee diverse dalle loro. Questo vale anche per tanti professori.

Lydia. Può essere, ma credo che ci fosse qualcosa di più nel non voler ammettere neppure l'esistenza di idee nuove, nel non voler rivedere i vecchi valori della scuola, perché ciò significava uscire dalla tranquilla quotidianità e percorrere strade inesplorate.

La scuola, che per alcuni genitori rappresenta anche un momento di promozione sociale, esplodeva sotto la spinta dei giovani che la sentivano sorda ai loro bisogni. Del resto ogni giorno di più, nel mio lavoro, la scuola andava stretta anche a me.

Sopportavo sempre meno la chiusura a qualsiasi dialogo, l'incapacità di cogliere le nuove istanze, l'assoluta assenza di volontà di rinnovamento, il suo essere avulsa dai problemi del sociale e al tempo stesso costituire il fortino della continuità degli antichi pregiudizi, della discriminazione nei confronti delle classi meno abbienti.

Tutto questo aveva messo in discussione il mio ruolo di adulto e di docente e mi aveva permesso di verificare e di modificare taluni miei comportamenti che, con l'andare del tempo, si erano stereotipati.

Roberto influì moltissimo sulla mia scelta d'intraprendere la carriera di

preside. Fu lui a convincermi.

"Come preside", mi diceva, "puoi più facilmente sviluppare una politica scolastica a favore dei giovani, specie per quelli in difficoltà, che generalmente abbandonano la scuola senza avere conseguito un titolo di studio, oggi indispensabile per inserirsi nel mondo del lavoro. Inoltre puoi far rispettare più facilmente certi principi costituzionali che stanno alla base del nostro vivere civile".

A dire la verità scelsi quella strada molto malvolentieri.

La mia prima esperienza fu presso una scuola dell'hinterland milanese, sempre alle prese con cento problemi che cercavo di risolvere senza venirme mai completamente a capo.

Spesso ero stanca, sfiduciata; avevo molto meno tempo da dedicare alla famiglia, a me stessa, ai miei interessi.

Non so quante volte avrei voluto chiudere quell'esperienza, ma c'era Roberto che continuava a ripetere: "Mamma, non continuare a brontolare! Quando sarai morta avrai tanto di quel tempo per riposare... forza! ...ti voglio bene, sono orgoglioso di te."

E io, come un buon somaro, ricominciavo sorridendo e al tempo stesso ripetendo dentro di me: "Ma chi me lo fa fare!"

Poi vennero gli anni più difficili. Ricordo il 12 dicembre del 1970, primo anniversario della strage di piazza Fontana. Roberto ritornò molto tardi dalla manifestazione che gli studenti avevano organizzato... era stravolto.

I poliziotti avevano sparato candelotti lacrimogeni ad altezza d'uomo; uno di questi aveva ferito mortalmente uno studente, Saverio Saltarelli. Elio, un suo carissimo amico e compagno di liceo, colpito, s'era salvato solo perché portava il casco.

Fu il primo impatto di Roberto con la violenza dello stato.

Non poteva credere che la polizia potesse sparare per uccidere, soprattutto in una manifestazione che voleva ricordare le vittime di piazza Fontana, la morte di Giuseppe Pinelli, e che aveva lo scopo di chiedere verità e giustizia. Ne era traumatizzato... ne parlammo per quasi tutta la notte.

Poli. Perché questa violenza lo turbava tanto?

Lydia. Roberto odiava la violenza e non immaginava che potesse ancora esistere una violenza così fine a se stessa. Non avrebbe mai creduto che le forze di polizia, come seguendo un piano preciso, dopo aver costretto il gruppo degli anarchici a rifugiarsi verso l'Università Statale, lo imbottigliasse assieme agli altri studenti in uno spazio ristretto e controllabile per poi sparare con la sicurezza di colpire...

Poli. Sì, mi ricordo anch'io di quella violenza. Io, che ero studente a

Torino, da lento come sono, ero diventato velocissimo...

Lydia. Questo mi fa ricordare un altro racconto di Roberto, quando la polizia entrò in armi nell'Università Statale, durante un'assemblea del Movimento studentesco, e lui riuscì a scappare saltando il muro di cinta dell'università e poi quello del Policlinico. Quel giorno migliaia di studenti furono stipati in un cortile interno dell'università circondati dagli agenti armati. Venivano fatti uscire fra due ali di polizia e caricati in massa sui cellulari. Molti furono percossi...

[torna all'inizio](#)

Poli. Quando avvenne?

Lydia. Nel giugno del 1972. Sempre nel 1972, per il terzo anniversario della strage di piazza Fontana, l'allora questore di Milano Allitto Bonanno aveva proibito la manifestazione degli studenti. Roberto mi aveva avvisato che la grande manifestazione prevista in piazza S. Stefano non ci sarebbe stata, ma che il Movimento studentesco non avrebbe rinunciato a manifestare, che avrebbero fatto contemporaneamente tante manifestazioni in ciascuna delle venti zone di Milano.

La mattina del 12 ero angosciata: c'era un clima politico molto pesante nei confronti del Movimento studentesco che era diventato un po' la coscienza critica di Milano e forse anche del paese.

Era tangibile l'insofferenza verso degli studenti, soprattutto da parte della cosiddetta "maggioranza silenziosa", delle alte gerarchie della Prefettura, della Questura, dell'università, che premevano attraverso un quotidiano martellamento, anche giornalistico, sull'opinione pubblica per farle accettare le provocazioni e le azioni repressive contro gli studenti. Era questa la politica del governo di allora, il centro-destra guidato da Andreotti.

In città si respirava un'aria pesante, si percepiva la volontà dello scontro, si voleva dare una lezione al Movimento degli studenti...

Roberto stava per uscire, io ero pronta per andare a scuola.

Sulla porta di casa, abbracciandolo, gli dissi: "Stai attento, ti raccomando, non esporti".

"Perché, è sbagliato quello che faccio?..." mi domandò.

"No, anzi, è giusto", risposi, "ma io non sopravviverei se ti capitasse qualche incidente."

Roberto, che era già sul pianerottolo, alle mie parole tornò indietro mettendomi una mano fra i capelli e spettinandomeli (era una dispettosa affettuosità che mi faceva arrabbiare quando ero pronta per uscire) e mi

disse: "Se mi dovesse capitare qualcosa, tu devi continuare nella mia lotta..."

Questa frase è oggi incisa sulla porta della cappella nel cimitero di Dorga, dove è sepolto. Queste parole, dopo il tragico 23 gennaio, hanno rappresentato il filo conduttore della mia vita.

Ricordo... era un martedì... una giornata come tante altre, il solito tran tran della quotidianità: Cristina a scuola, Roberto all'università, Mario in ufficio, io a scuola.

Quella sera saremmo dovuti andare tutti a teatro, anche la ragazza di Roberto.

All'ultimo momento, tra il teatro e l'assemblea in Bocconi, Roberto decise per quest'ultima.

Non mi preoccupai perché credevo che sarebbe stata una serata tranquilla, se ci fosse stata una tensione maggiore rispetto a quella quotidiana, mio figlio mi avrebbe informata, come era solito fare. Roberto non immaginava che, per la prima volta, il rettore Giordano Dell'Amore avrebbe imposto un divieto destinato a non rimanere sulla carta: gli studenti bocconiani in possesso del regolare libretto d'iscrizione potevano entrare, tutti gli altri fuori.

L'attuazione di tale ordine quella sera era stata affidata a un ingente schieramento del III Celere sotto il comando del tenente Addante, mentre la direzione operativa spettava al vicequestore Paoletta con la collaborazione di alcuni funzionari dell'Ufficio politico della Questura agli ordini del dirigente responsabile, il vicequestore Cardile.

Roberto non ne sapeva nulla e lavorava tranquillo per aggiornare le sue dispense di matematica. Sento ancora il ticchettio della macchina da scrivere che stava usando quando uscimmo.

Al nostro rientro, dopo pochi minuti, squillò il telefono.

Pensai: "È Roberto che mi avvisa che rientra tardi..."

Invece era Francesco Fenghi, suo amico fraterno, assistente di Diritto commerciale alla Bocconi e docente all'Università della Calabria, che ci invitava a recarci immediatamente al Policlinico perché Roberto non si era sentito bene.

In quel momento non pensai che Francesco era a Cosenza e che, se ci telefonava, significava che doveva essere capitato qualcosa di grave. Ci precipitammo al Policlinico.

Lungo il tragitto pensavo: "Cosa gli potrà essere successo?... forse si saranno scontrati con qualche gruppo di fascisti presso l'università?... - gruppetti di fascisti s'erano fatti vivi attorno alla Bocconi in quei giorni - l'avranno picchiato?... sarà ferito?... avrà delle ecchimosi?"

Al Policlinico ci mandarono al padiglione Beretta; ignoravo che fosse quello della rianimazione. Qui non incontrammo nessuno... non un medico... non un infermiere... non un cane che ci aspettasse... Non mi

rimase che aprire le porte che davano sull'atrio e su un corridoio laterale. Finalmente, dietro una doppia porta lo intravidi, disteso su un lettino, con attorno tre o quattro medici; lo sentii tossire e mi venne spontaneo dire che in quei giorni aveva un po' di bronchite: immediatamente mi fecero uscire, assicurando che sarebbero venuti subito a darci tutte le informazioni. Poco dopo uscì il professor Poli...

Poli. Ti dissero subito che si trattava di una pallottola?

Lydia. Sì, il professor Poli ci comunicò che era stato colpito da un proiettile ma non ci disse, quella sera, della gravità della ferita... forse perché ci vide tanto disperati, vide forse Cristina così giovane ed ebbe pena di noi. Ci avvisò che in quel momento non era operabile e che al mattino ci sarebbe stato un consulto con il professor Maspes, direttore del reparto rianimazione.

Poco dopo fu portato in reparto, dove finalmente potemmo rimanere con lui. Aveva il viso tumefatto, sfigurato, anche a causa della botta sul marciapiede quando, colpito, era caduto col volto all'ingiù.

Non riprese mai conoscenza. I medici dichiararono che era entrato in coma profondo.

Poli. L'avevano colpito da dietro?

Lydia. Sì, l'avevano colpito alla nuca. Quella sera indossava un maglione bianco a collo alto. La pallottola penetrò là dove terminava il maglione. Quel girocollo servì da bersaglio allo sparatore.

Anche Roberto Piacentini, un operaio che stava vicino a Roberto, fu colpito da un proiettile alla schiena, all'altezza della spalla destra. Furono tutti colpi esplosi ad altezza d'uomo, che ben indicavano l'intenzione omicida dello sparatore, pronto a colpire proprio quando gli studenti voltavano le spalle.

[torna all'inizio](#)

Poli. Un buon tiratore, di notte, con la pistola, con due colpi nel segno! L'agonia di Roberto durò parecchi giorni, se non ricordo male?

Lydia. Furono otto terribili giorni. Eravamo stati allontanati da Roberto. Ci era concesso di vederlo solo per qualche minuto, ogni cinque o sei ore.

Seguii la sua agonia dal buco della serratura, che mi permetteva di vedere almeno i suoi piedi.

Solo la domenica pomeriggio potei rimanere con lui un'ora e quando gli parlai e lo chiamai aprì gli occhi e mi guardò, come a chiedere

spiegazione... e pareva volesse dire tante cose...

Poi mi allontanarono bruscamente.

In quel corridoio trascorremmo tutti quei giorni e quelle notti, senza mai tornare a casa neppure per un'ora, circondati sempre da amici, parenti, compagni, insegnanti di Roberto, che non ci hanno mai lasciati soli, che hanno condiviso l'altalena continua dalla tenue speranza alla più cupa disperazione. Ci aiutarono ad abituarci all'idea che forse Roberto non sarebbe sopravvissuto.

Ancora oggi mi tormentano la rabbia, la disperazione, l'angoscia, per il fatto che mi hanno impedito di vivere fisicamente accanto a Roberto i suoi ultimi giorni. Spero di non dover morire in un ospedale.

Poli. Scusa se ti chiedo alcune cose forse marginali: cosa dissero allora i giornali?

Lydia. Non lo rammento, ho ricordi imprecisi. Non volevo leggere nessun giornale anche in seguito a un episodio increscioso del 24 mattina, a causa dello scontro con due giornalisti che insistevano con la caposala per entrare e fotografare Roberto.

Noi arrivammo in quel momento e subito si precipitarono verso di noi subissandoci di domande. Mi sembravano avvoltoi sulla preda.

Debbo aver reagito molto violentemente perché se ne andarono senza insistere. Non mi sembrava concepibile che, in un momento come quello, degli estranei potessero entrare nella nostra vita bersagliandoci di domande che servivano solo ad alimentare la curiosità di chi non condivideva il nostro dolore.

Poli. Ma ormai il fatto, da privato, era, per forza di cose, diventato pubblico.

Lydia. È vero. Ma io non avevo ancora razionalizzato questo passaggio. Quello era il momento del dolore, dell'angoscia, non ci poteva essere posto per nessun altro pensiero che non fosse Roberto, Roberto, e ancora Roberto. Era solo a lui che pensavo quando mi recavo dal professor Maspes, perché volevo che ci fosse un consulto con quel famoso neurochirurgo norvegese, mi pare che si chiamasse Oliver Kromg, che non riuscimmo a far venire, oppure per conoscere il decorso della situazione, con la vaga speranza che una mattina mi potesse dire: "C'è un piccolissimo miglioramento."

Lui mi rispondeva: "Se suo figlio dovesse uscire dal coma rimarrebbe paralizzato per tutta la vita."

"A me sta bene", rispondevo.

"Ma anche la sua intelligenza sarebbe compromessa..."

"A me sta bene", rispondevo ancora.

E di rimando: "Ma lei deve fare l'impossibile perché sopravviva!" esclamavo.

Maspes rispondeva: "Non vede che stiamo cercando di mantenerlo in vita, al di là delle possibilità che oggi ha la medicina? Anche l'onorevole Rumor - il ministro degli Interni dell'epoca - mi telefona quasi quotidianamente per chiedermi la stessa cosa, e fosse solamente lui! Non ho più un momento di pace, un attimo per la mia vita familiare."

Avrei dovuto capire, dato un così grande interessamento in alta sede, che il caso aveva assunto una dimensione pubblica, ma, in quei giorni, ogni mio sentimento era proiettato solo su mio figlio.

Poli. Quindi Rumor s'interessava direttamente a Roberto?

Lydia. Sì, come ministro degli Interni dovette rispondere di fronte alla Camera e al Senato alle numerose interrogazioni sugli incidenti del 23 gennaio.

[torna all'inizio](#)

Poli. Ricordo i funerali di Roberto, che furono trasmessi anche dalla Rai. Mi è rimasta l'impressione di una folla immensa che seguiva in religioso silenzio il feretro. Mi pare che molti giornali sottolineassero questo silenzio, che impressionò più della moltitudine dei partecipanti.

Lydia. In un primo tempo non desideravo assolutamente funerali pubblici: era un momento che sarebbe dovuto appartenere solo a noi. Mi volevo così rimpossessare almeno delle spoglie di mio figlio, visto che ero stata privata della sua vita dalle istituzioni del mio paese. Avevo bisogno di un momento tutto nostro, di piangere liberamente senza dovermi controllare, di chiamarlo nuovamente con tutti quei vezzeggiativi che solo le mamme sanno inventare.

Se i funerali fossero stati pubblici, tutto questo non mi sarebbe stato permesso; quindi all'inizio ero contraria.

In seguito gli amici, i compagni più vicini a Roberto, Francesco e altri, le numerose testimonianze di solidarietà da parte di persone sino a quel giorno sconosciute, la valanga di telegrammi da tutta Italia e anche dall'estero, mi convinsero che dovevo fare questo sacrificio proprio per la valenza politica che il caso stava assumendo.

I funerali si svolsero il 3 febbraio, quattro giorni dopo la sua morte. Io avevo posto alcune condizioni: le bandiere non dovevano portare scritte, nessun poliziotto lungo tutto il percorso, nessuno slogan, nessuna intemperanza e funerali civili.

Poli. Come aveva riportato i fatti della Bocconi la stampa?

Lydia. Alcuni giornali il 24 mattina sostenevano che era stato un sasso lanciato dagli stessi compagni di Roberto a colpirlo! Poi di fronte a due giovani feriti, l'uno al capo e l'altro alla spalla, da colpi d'arma da fuoco, la verità non poté essere ignorata.[nota 1](#) Era stata la polizia a sparare! Dal 24 sera tutti i giornali riportarono la notizia nelle prime pagine, anche perché la versione della Questura subì diverse modifiche nel giro di poco tempo.

La prima: era stato l'agente Gallo a sparare i due colpi che avevano raggiunto i due giovani.

La seconda: lo stesso agente Gallo ne aveva sparati quattro, due in aria e due che avevano colpito i bersagli.

La terza: due colpi li aveva sparati l'agente Gallo e altri due il brigadiere Puglisi.

La quarta: avevano sparato l'agente Gallo, il brigadiere Puglisi e un altro agente.

In seguito all'allontanamento del primo sostituto procuratore Antonio Pivotti che, dopo la testimonianza di alcuni inquilini delle case di fronte all'università che avevano assistito allo svolgersi della tragedia dalle loro finestre, desiderava indagare e non accettava supinamente la versione della polizia, le indagini furono affidate al nuovo sostituto Elio Vaccari, anche lui poi esonerato nel momento in cui stava per indiziare di reato alcuni alti funzionari di polizia.

La versione ufficiale data dalla Questura fu sostenuta e avallata dal capo della polizia, Angelo Vicari, inviato a Milano dal ministro degli Interni Rumor: a sparare e a uccidere era stato solamente l'agente Gallo in un momento di raptus.

Non si tenne conto del fatto che si scoprì che la pistola di Gallo e quelle di altri agenti erano state manomesse, che alcuni rapporti redatti da responsabili del III Celere erano falsi, che l'agente Gallo non fu mai colto da raptus, anche se rimase segregato per quasi due mesi all'Ospedale militare di Milano, che i bossoli di pistola ritrovati sul luogo del delitto furono oltre una decina (e molti altri sparirono dopo che le guardie li ebbero raccolti e consegnati ai superiori), che a sparare furono almeno in cinque (alcuni senza usare armi in loro dotazione), che la versione della polizia fu successivamente smentita dalle persone che videro e sentirono sparare numerosissimi colpi di pistola e notarono un uomo in abito grigio, vicinissimo alle prime macchine della colonna della Celere, che a braccio teso sparava verso gli studenti.

Poli. Alla fine si è appurato chi ha sparato?

Lydia. Dopo vari processi si è avuta la certezza che Gallo, titolare della Beretta cal. 7.65, matricola n. 712457, da cui erano stati esplosi i proiettili che avevano ucciso Roberto e ferito Piacentini, non aveva sparato neppure un colpo.

Venne allora incriminato il vicequestore Paoella, che sosteneva di non essere stato armato e di non aver sparato. Risultò invece, da prove chimiche, che aveva sparato anche lui.

[torna all'inizio](#)

Poli. Con la pistola di Gallo?

Lydia. Chi lo può dire, visto che anche Paoella è stato assolto in primo e in secondo grado... ma resta quella frase agli atti del processo, che Gallo avrebbe pronunciato rivolgendosi a un commilitone: "Che cosa avresti fatto se un superiore te l'avesse chiesta... tu non l'avresti consegnata?"

Ufficialmente nessuno sa quello che accadde la notte del 23 gennaio 1973, e chi lo sa ha preferito tacere.

Poli. Quando maturò l'idea di lasciare un segno tangibile, monumentale, di quanto era accaduto? Come scaturì l'idea di erigere un monumento, e quel tipo di monumento?

Lydia. Due mesi dopo la morte di Roberto, i compagni del Movimento studentesco, in particolare i bocconiani, posero sul luogo dove Roberto era caduto, lo stesso dove oggi è collocato il maglio, una lapide che diceva: "Qui è caduto, il 23 gennaio 1973, di fronte alla sua università, Roberto Franceschi, mentre combatteva per la democrazia nella scuola e per il socialismo."

Era di marmo, posata sul terreno, con attorno un fazzoletto d'erba, ma di notte, più volte, essa fu infranta. Non volli mai sostituirla anche se ogni volta diventava sempre più difficile rimetterla assieme.

Spesso c'erano fiori, posati da noi o da mani ignote; altre mani ignote li toglievano.

Un giorno trovai sulla lapide una corda con un nodo scorsoio e un biglietto "Per i Franceschi".

A volte lettere anonime ci deridevano per aver posto un "pisciatoio per cani", oppure ci informavano che il nostro sostare presso quella lapide era motivo di scherno e di risate da parte della gente.

Naturalmente tutto questo rafforzava la mia convinzione che fosse giusto porre in quel luogo qualcosa che scioccasse, obbligando a pensare, a riflettere sull'uso della violenza, soprattutto quando questa

diviene espressione di un'etica della sopraffazione che crea leggi e strutture per mantenere il proprio potere.

Avrei messo lì qualsiasi cosa, specialmente dopo gli atti vandalici e le tante lettere anonime, anche un water rotto.

Sì, proprio un water rotto, purché niente di quella tragica sera fosse dimenticato, specialmente in quel periodo di campagna contro l'aborto, quando si esaltava in continuazione il diritto alla vita dei feti e lo stesso diritto si negava ai giovani, alle donne, agli uomini, anche attraverso la legge Reale.

Quando gli studenti, nel primo anniversario della morte di Roberto, si rivolsero allo scultore Alik Cavaliere affinché scolpisse qualche cosa da mettere al posto della lapide, apprezzai moltissimo la loro iniziativa.

Non immaginavo, in quel momento, che questa semplice richiesta avrebbe avuto lo sviluppo successivo che effettivamente ebbe.

Alik Cavaliere coinvolse altri artisti e così fui invitata a un dibattito che si sarebbe svolto presso il Club Turati, per una proposta di monumento da collocare al posto della lapide.

La sera della presentazione ero a letto con un febbrone per una banale influenza.

Era venuto Carlo Giannini a casa per poi andare assieme al Club Turati; data la febbre, mi consigliò di scrivere due righe che avrebbe consegnato personalmente. Quelle righe sono state riportate sul foglio "Lavoro Liberato", Discussione e proposta per il monumento a Franceschi nelle università di Milano.

Poli. Come maturò in te l'idea di ricordare, assieme a tuo figlio, anche tutti coloro che erano morti dopo il '45?

Lydia. Innanzitutto erano vicende che avevo sempre seguito: come dimenticare i morti causati dal governo Tambroni, quelli di Modena, di Reggio Emilia, di Avola, di Portella delle Ginestre, di Isola Liri?

E i giovani, gli studenti di quegli ultimi anni, l'anarchico Franco Serantini, ucciso dalla Celere a Pisa, Giuseppe Pinelli e Saverio Saltarelli caduti a Milano e le vittime di piazza Fontana!

Di questi episodi avevamo parlato lungamente con Roberto.

Ricordo i nostri commenti sul bellissimo articolo di Umberto Terracini per la morte di Serantini!

Si è sempre tentato di far passare rapidamente sotto silenzio tutte queste tragiche morti coprendole di una cortina fumogena che ha impedito di giungere alla verità, e alle vittime di avere giustizia.

Spesso fu impedito persino l'avvio dell'istruttoria, e in qualche processo, come in quello di Modena, sul banco degli imputati dovettero sedere gli operai superstiti, rei di aver manifestato contro la serrata delle

Fonderie Riunite.

Credi che non abbia commentato a lungo con mio figlio le aspettative che avevamo alla fine della guerra e la realtà politico-sociale che si era invece determinata? Per me era logico che Roberto non potesse essere ricordato isolatamente; era anche lui vittima della polizia usata in senso antidemocratico a salvaguardia degli interessi di quei potenti cui il sistema era congeniale.

Gli eventi l'avevano collocato tra le vittime delle lotte popolari dal 1945 ai giorni nostri. Se fosse vissuto, certo la sua collocazione sarebbe stata diversa, tra gli intellettuali progressisti o tra gli economisti, tra i parlamentari o tra coloro che hanno smesso d'occuparsi di politica chiudendosi nel privato, anche se ritengo poco probabile questa ultima eventualità... ma chi può dirlo?

[torna all'inizio](#)

Poli. Torniamo alla riunione del Club Turati: come si sviluppò il progetto? Con quali scadenze? Si costituì un comitato?

Lydia. Ricordo di aver visto molti bozzetti, esposti al parco Ravizza in occasione di una festa del Movimento studentesco, nel 1974. Alcuni mi interessarono, altri non mi piacquero, altri ancora mi lasciarono perplessa.

Poli. In ogni modo quest'iniziativa ti avrà fatto piacere e avrai seguito, almeno con curiosità, le varie fasi del dibattito. A poco a poco ti sei fatta anche tu un'idea?

Lydia. Nessuna iniziativa può gratificare quando la si paga col prezzo della vita di un figlio. Non le ho dato importanza, forse perché in quei tempi ero troppo impegnata a seguire le vicende tutt'altro che tranquille dell'inchiesta sulla morte di Roberto.

Era subentrata in me un'angoscia enorme, un senso d'impotenza di fronte alle acrobazie della magistratura per cercare - comunque e con ogni mezzo - di non incriminare la polizia, di far ricadere ogni colpa sugli studenti, assolvendo a priori rettore, questore, vicequestori, assieme ai cento celerini presenti quella tragica sera. Capivo che ci stavano sottraendo pezzi di verità, di storia...

Poli. Comprendo come questo rappresentasse per te il problema principale. Ma, successivamente, ti sarai posta delle domande nei confronti del progetto presentato al Club Turati?

Lydia. Dicevo a me stessa: "Poiché gli studenti sono i promotori

dell'iniziativa sta a loro continuarla e portarla a termine."

Verso la fine del 1975 o all'inizio del 1976, non ricordo esattamente quando, mi telefonò Enzo Mari ricordandomi quanto era stato deciso al Club Turati e sollecitandomi a riallacciare il discorso interrotto.

Mari e Alik Cavaliere mi convinsero dell'opportunità di riprendere il progetto del monumento, di dargli attuazione.

Mi ricordai che, fra tanti bozzetti, un progetto mi aveva colpito particolarmente: collocare, nel luogo dove Roberto era caduto, un crogiolo in cui due operai avevano trovato la morte.

Era la proposta di Marzulli, Merisi e Petrus, formulata unitamente al Consiglio di fabbrica della Breda.

Poli. E il maglio? Fu un'idea di Mari?

Lydia. Non lo so. Probabilmente la proposta di Marzulli, Merisi e Petrus determinò un dibattito all'interno del gruppo... su questo punto non ti posso dare informazioni precise.

Poli. Mi interessa però il tuo giudizio sul maglio, capire il rapporto tra una persona che non appartiene al mondo dell'arte e questo monumento.

Lydia. Enzo Mari continuava a ribadirmi che il monumento non doveva rappresentare un momento consolatorio... E aveva ragione. Anch'io volevo che non fosse espressione consolatoria perché, altrimenti, si sarebbe fatto il gioco del potere, che spesso usa lo strumento del monumento per lenire quelle ferite che non si possono rimarginare o per pagare debiti di sangue che non hanno prezzo.

Dentro di me c'era un magma di sentimenti diversi, a volte contraddittori, equilibri instabili che si frantumavano per dare origine ad altri, talvolta più stabili, talaltra ancora più precari.

Poli. Era una contraddizione tra il momento privato e il momento pubblico, cioè tra il Roberto privato e quello pubblico. Per il Roberto privato tu avresti voluto un monumento consolatorio?

Lydia. Se avessi superato l'angoscia e la rabbia di quella morte atroce, forse l'avrei desiderato consolatorio.

Il bisogno d'essere consolati esiste, non si può negare.

Pensavo: vorrei che Michelangelo tornasse in vita per scolpire un'opera stupenda, unica, irripetibile, come stupendo, unico e irripetibile è Roberto.

Poli. Poteva essere un monumento come quelli che scolpisce Manzù, o altri come lui?

Lydia. Non credo mi sarebbe piaciuto. Penso al suo monumento ai partigiani collocato in una piazza di Bergamo: raffigura una donna dolente che sorregge il capo di un partigiano appeso a testa in giù. Ella rappresenta l'elemento consolatorio, l'angelo della morte. Non mi sono mai riconosciuta in quel tipo di cultura.

Poli. A quale artista avresti pensato? Ti piaceva Messina? No, Messina è un fascistone quindi... Ti era venuto in mente un artista?

Lydia. No, nessuno, proprio nessuno. L'unico che avevo nella mente era Michelangelo. Pensavo che non ci fosse nessun artista, anche fra quelli stranieri, che potesse scolpire un monumento consolatorio, rabbioso e grandioso nello stesso tempo, come io l'avevo confusamente nella mente.

[torna all'inizio](#)

Poli. Quindi il monumento non doveva funzionare come qualcosa di consolatorio, ma come strumento di denuncia e di ricordo.

Lydia. Certamente. In ogni caso Enzo Mari dovette sprecare molto tempo e altrettanto fiato per convincermi, lui che, per sua natura, non è persona molto paziente con gli zucconi. Gli devo molto.

Poli. Dimmi, quando è scattata la molla e hai capito il monumento?

Lydia. Dopo la sua realizzazione, quando andai all'inaugurazione del monumento al partigiano di Manzù a Bergamo, il 25 aprile 1977. Allora ho capito la funzione del monumento consolatorio. È qualcosa che mistifica la storia, che vuole placare gli animi dei vinti e dei vincitori, unire oppressi e oppressori come se i loro percorsi umani e storici si potessero identificare o essere intercambiabili. Io un ricordo di quel genere non l'avrei voluto.

Sono monumenti da cimitero, dove lo spazio comune e la stessa morte livellano ogni differenza, ogni sentimento, ogni vera identità.

Ma torniamo indietro nel tempo. Nel Movimento studentesco e tra il gruppo degli artisti si sviluppò un confronto, soprattutto tra la commissione artistica del Movimento, che faceva capo a Raffaele De Grada, e gli artisti maggiormente convinti della giustizia della loro proposta.

Ricordo come in un articolo sul periodico del Movimento, "Fronte Popolare", De Grada criticasse gli artisti che, secondo il suo parere, non erano in grado d'esprimere, neppure per Franceschi, alcuna idea

originale, nessun progetto di un certo valore...

Poli. Portava avanti la concezione del realismo anche in questo caso?

Lydia. Sì. All'inizio avevo concordato con la sua posizione, ma quando mi presentarono vari bozzetti, purtroppo mi resi conto che si trattava di opere cimiteriali. Ricordo l'ultimo, di uno scultore spagnolo: rappresentava un ragazzo esanime steso a terra, sovrastato da una figura umana con ali spiegate a mo' di pipistrello. No, assolutamente no! Desideravo un'opera grandiosa, forte, unica, non dei sottoprodotti adatti a qualsiasi circostanza. Era preferibile la vecchia lapide rotta e un modesto mazzo di fiori.

A proposito del modellino dello spagnolo, ricordo che alcuni mesi dopo Raffaele mi disse: "Il bozzetto che tu non hai gradito è stato venduto per venti milioni a un paese della Sicilia che desidera ricordare i caduti della Resistenza."

Compresi come avessi avuto pienamente ragione nel rifiutarlo, poiché, se un unico monumento poteva essere utilizzato per vari scopi, voleva dire che non faceva al caso nostro.

Poli. Ma torniamo al maglio. Quando apprezzasti quest'idea?

Lydia. A me furono necessari diversi mesi per capire come un oggetto del lavoro potesse assumere una valenza artistica. Si trattava di un discorso nuovo, fatto a una persona come me, impreparata in questo campo, e in un momento certamente non sereno, non propizio alle disquisizioni sull'arte. La mia mente faceva fatica a seguire la concettualità del progetto perché l'angoscia non mi abbandonava né di giorno, né di notte.

Nel frattempo altre ragioni mi portarono a concepire il monumento come "oggetto" non consolatorio, anzi, come un omaggio a quanti, dopo il 1945, erano morti per colpa del potere.

Dopo la morte di Roberto, si era instaurato un rapporto umano e politico con alcuni dei familiari delle vittime uccise dalla polizia in momenti di lotta, con alcuni parenti dei morti di Modena nel 1950, con altri di Reggio Emilia e, naturalmente, con quelli del periodo più vicino alla morte di Roberto.

Poli. Qualche nome?

Lydia. Pinelli, Lupo, Brasili, Amoroso, Saltarelli, Varalli, Zibecchi, Trebeschi, Bottardi, Pinto, questi ultimi parenti delle vittime della strage di piazza della Loggia a Brescia.

Ci legano lo stesso filo di sangue, lo stesso comun denominatore fatto

di ripugnanza per ogni violenza, in particolare per la violenza istituzionalizzata, di impotenza di fronte alla magistratura, di bisogno di conoscenza della verità, di sete di giustizia e molti altri sentimenti che tu stesso puoi immaginare.

Ho constatato come in tutti questi anni in nessuno di loro sia subentrata la rassegnazione, anzi come la rabbia sia cresciuta, anche se repressa e incanalata, e quanto essa sia necessaria per riuscire a continuare a vivere.

Ignorati dalla magistratura e dal potere, siamo spesso derisi e tante volte tollerati con sufficienza dai molti che desiderano dimenticare per non sentirsi comunque colpevoli.

Anche per queste ragioni continuavo a ripetere: il monumento deve essere duro nella forma e nel materiale, deve saper esprimere la durezza della condanna a morte inflitta a Roberto e a noi tre che siamo la sua famiglia.

[torna all'inizio](#)

Poli. Ecco, non retorico, non consolatorio: questo è il punto chiave. Certo tu allora non potevi immaginare la scelta. Nella tua mente non esisteva ancora la forma ma il senso, quello sì. L'aspetto formale doveva essere prerogativa degli artisti.

Lydia. Infatti. Poi a poco a poco mi sono innamorata dell'idea e l'ho chiamato il "non monumento"...

Poli. Perché?

Lydia. Perché pur essendo un oggetto collocato per ricordare, come tutti gli altri monumenti, è così impregnato di tanto dolore, di tante lotte, di un certo modo di sentire, che non lo si può confondere con altri monumenti generici, ma lo si può inserire solo tra quei "non monumenti" che ricordano le vittime anonime della barbarie, degli eccidi, delle ingiustizie sociali.

Poli. È un monumento nel vero senso della parola, se si considera la radice latina di monimento, ammonimento...

Lydia. Ecco, questo è il senso del monumento, è posto lì ad ammonire, come lo sono i forni crematori, i lager, le Fosse Ardeatine, luoghi di sterminio, di torture o di eccidi: oggi essi rappresentano i veri monumenti per tutta quella parte di umanità che è stata educata al rispetto delle idee, all'importanza della libertà mai intesa come sopruso, alla considerazione del più debole e del diverso.

Ancora oggi, ogniqualvolta passo davanti al maglio, mi tornano alla mente gli anni lugubri della dittatura, della guerra, delle persecuzioni razziali, della teoria degli opposti estremismi, della legge Reale, e l'angoscia per tanti giovani morti innocenti, e forse inutilmente, non mi lascia per giorni.

Poli. Hai mai pensato al perché, a distanza di anni, dopo che i fatti sono stati decantati dal tempo, non nel tuo caso, certo, si dica senza angoscia: "Bella quella scultura! Bella quell'opera!" quasi indipendentemente dalle motivazioni per cui è stata collocata? Oggi ci sono in circolazione cose orribili, monumenti ridicoli. Quest'opera invece ha forza, ha la dignità formale che nasce da una scelta intelligente, dura nel tempo e non si usura. Vedendolo oggi, il monumento ti piace solo per la memoria che riesce a mantenere viva o anche dal punto di vista formale? Te lo sei mai chiesto?

Lydia. Non lo so. Non mi sono mai posta questo problema, comunque mi soddisfano le sue proporzioni, non riuscirei più a immaginare l'Università Bocconi senza quel monumento, forse perché sono due aspetti di una stessa realtà.

Pare ammonire: la generosità, l'indignazione, l'irruenza, la ribellione sono aspetti tipici della giovinezza che spesso hanno un prezzo che non si pensa di dover pagare. Ma esiste il mondo degli interessi consolidati (economici, politici, religiosi, di casta ecc.) che si scontra con i giovani quando lo vogliono adeguare ai loro nuovi bisogni.

Sono disposti i ragazzi a pagare questo prezzo? Sanno che nella mentalità corrente i morti sono quelli che hanno sempre torto? Che molti dei loro amici e compagni rinnegheranno, in seguito, i motivi delle lotte comuni o rimuoveranno persino il ricordo per non assumere responsabilità e non avere sensi di colpa?

Poli. È stato così anche per Roberto?

Lydia. Sì. Se la verità sulla sua morte non è emersa è colpa, anche, di quei suoi compagni che, pur essendo presenti la sera del 23 gennaio e avendo visto, non hanno trovato il coraggio di testimoniare.

Poli. Il monumento è quindi per te un monito ai giovani?

Lydia. Non tanto ai giovani, quanto agli adulti. Per me il monumento dice: "Prima di usare la forza, ricordatevi di Roberto Franceschi, pensate al diritto che hanno i giovani di manifestare, di ricercare una loro dimensione, una loro coscienza che può non essere solo la continuità con quella dei padri."

Non deve l'università rappresentare una delle sedi di confronto utili e necessarie alla loro formazione di cittadini?

Per questo penso che l'Università Bocconi, con la sua particolare storia e con questo particolare monumento, abbia una dimensione più pregnante rispetto a tutte le altre università.

È un promemoria ai futuri manager, alle intelligenze economiche...

Poli. Perché si tenga conto del discorso del rapporto tra produttività e morale...

Lydia. ...e della gente che, in varie parti del mondo, muore per fame, vittima di certe scelte politiche ed economiche...

Poli. Ritornando alla storia del monumento, ne hai seguito l'iter?

Lydia. Certamente, dal Club Turati fino alla Biennale: dove è stato presentato il progetto ho sempre partecipato personalmente. Anche per la ricerca dei referenti politici, che è avvenuta prima della stessa Biennale. Era un passo necessario se si voleva portare a termine il progetto.

Poli. Chi erano, per esempio?

Lydia. Pertini, Turollo, Benvenuto, Alberganti, Lombardi, [nota 2](#) Basso, Argan, Quazza, Pesce, Banfi, Branca e Ferruccio Parri.

Poli. Anche Ripa di Meana?

Lydia. Certamente, anche se il suo nome non appare sul manifesto della Biennale. Ripa di Meana in quel periodo era il presidente della Biennale e fu lui a invitare Mari e ad accettare che in quello spazio gli artisti presentassero il progetto del monumento: per l'occasione fu stampato, a cura della Biennale, il manifesto che illustrava i punti principali del progetto, con i nomi dei referenti politici e del collettivo unitario degli studenti della Bocconi.

Poli. Quindi c'è stato un sostegno della sinistra.

Lydia. Sì, se si esclude il Partito comunista.

Poli. Che non ha dato il suo sostegno?

Lydia. Solo Umberto Terracini e Giulio Carlo Argan hanno sottoscritto il manifesto.

Poli. Sì, ma Terracini è stato sempre tagliato fuori dal partito.

Lydia. Era il comunista più libertario, più democraticamente coerente con le sue idee, cui, credo, la disciplina di partito andava stretta.

[torna all'inizio](#)

Poli. Perché questa posizione del Partito comunista?

Lydia. Dal mio punto di vista per due motivi ben precisi: il primo dovuto alla posizione intransigente assunta dal Pci nei confronti del Movimento degli studenti che si schierava, in maniera libertaria e un po' caotica, alla sua sinistra ed era insofferente verso il dogmatismo e la politica di "compromesso storico" che ormai il Pci esprimeva; il secondo è strettamente personale, e riguarda l'atteggiamento di alcuni esponenti del partito all'epoca della morte di Roberto e durante il dibattito processuale... Ma torniamo al monumento.

Il 14 settembre del '76, in occasione della Biennale di Venezia, a Palazzo Grassi fu presentato il progetto Un monumento a Roberto Franceschi e a tutti i caduti delle lotte popolari dal '45 a oggi.

Alla conferenza stampa ci furono vari interventi: quello di Carlo Ripa di Meana nella sua veste di presidente, quelli di Enzo Mari, di Alik Cavaliere, di Luciano Galmozzi a nome dell'Anpi di Bergamo, che aveva riconosciuto a Roberto la qualifica di partigiano, di alcuni rappresentanti dei consigli di fabbrica di Porto Marghera e dell'Icmesa e di una delegazione di artisti come Gallerani, Merisi, Marzulli, Vaglieri, Basaglia.

Era presente in quell'occasione, come in tutte le altre, Ezio Roviada, che partecipava al Comitato degli artisti in rappresentanza della "committenza", cioè del Movimento studentesco.

Il progetto fu poi presentato anche in altre città, a Pavia, a Bergamo, a Brescia, per il legame che mi univa ai parenti delle vittime di piazza della Loggia. Proprio in questa città il dibattito fu molto interessante perché in quell'anno era stata collocata da parte del Comune una stele nel luogo dell'esplosione, senza un progetto e una discussione che coinvolgessero la cittadinanza e i diretti interessati.

Manlio Milani disse nel suo intervento: "Tale stele non rappresenta assolutamente lo spirito e la partecipazione costante di Brescia. Vorrei rivolgere un appello a tutte le forze democratiche e sociali della città per aprire un dibattito, come è stato fatto per Franceschi, sul monumento in piazza della Loggia, che veda i compagni caduti il 28 maggio 1974 uniti, in una continuità ideale, ai compagni caduti durante la Resistenza. Se ciò non avvenisse, la responsabilità storica ricadrebbe

su quelle forze che, per interessi di parte, pretendono di far cadere il silenzio su questa strage."

Poli. Manlio Milani non è il rappresentante dei parenti delle vittime?

Lydia. Sì, ma è anche il marito di Livia Bottardi. Erano entrambi presenti alla manifestazione in piazza della Loggia: una scheggia colpì mortalmente Livia che morì tra le sue braccia.

La testimonianza di Milani mi rese più sicura che il percorso seguito era giusto e che dovevamo portare a compimento il progetto.

Poli. Come avvenne poi la realizzazione concreta, la posa del monumento?

Lydia. Si erano intensificati gli incontri con esponenti della Camera del lavoro di Sesto San Giovanni, affinché fossero presenti vari consigli di fabbrica e una vasta delegazione di lavoratori nel giorno della collocazione del maglio.

Essi ponevano, però, una condizione: la manifestazione doveva essere unitaria dal punto di vista politico. Era infatti l'epoca in cui attraverso i "Comitati per la difesa dell'ordine repubblicano" si preparava il governo di unità nazionale.

Per unitaria intendevano non solo la presenza delle tre confederazioni Cisl, Uil, Cgil, ma anche di delegazioni dei partiti, ivi compresa la Democrazia cristiana.

Questo avrebbe, secondo me, snaturato il significato della manifestazione, essendo la Dc il partito di governo: non potevo permettere che i responsabili politici dell'assassinio di Roberto partecipassero alla posa del monumento.

Andammo avanti con il Comitato degli artisti, col Movimento studentesco, con quegli uomini della politica e della cultura che ci avevano sempre appoggiato.

Ricordo che una delegazione composta da alcuni artisti e da esponenti della Resistenza, della politica e della cultura andò dal sindaco Tognoli per ottenere l'autorizzazione a collocare il maglio.

Poli. Fu concessa?

Lydia. Non in modo formale, ma il Comune non fece opposizione. Poi, con una grande manifestazione degli studenti di Milano, il maglio fu posato là dove è tuttora.

Poli. Comunque oggi è ormai inserito nel contesto della città e non dà più fastidio, il tempo passa, si placano le divisioni, gli animi, si

dimentica...

Lydia. Mi auguro proprio che non sia così, anche se il tempo ha depositato una leggera coltre. Vedrai che resterà sempre un simbolo forte, che continuerà a tornare alla memoria perché le problematiche denunciate dal monumento sono sempre attuali e ancora irrisolte. La memoria storica non si può cancellare e, se si ha onestà intellettuale, neppure distorcere.

Rimane la storia di un ragazzo felice, che andava incontro alla vita con l'entusiasmo, la fiducia e la baldanza dei suoi vent'anni, impegnato culturalmente e politicamente per quei valori di libertà e di uguaglianza che gli parevano ovvi in una democrazia, la cui vita fu tragicamente troncata da un colpo di pistola, sparato dalla polizia del suo paese.

Rimane la storia di tanti semplici poliziotti, sradicati dai loro paesi, dalla loro cultura, per essere vestiti di una divisa e utilizzati in funzione antidemocratica e anticostituzionale, nelle repressioni di piazza.

In questi anni i poliziotti hanno preso coscienza del proprio ruolo di cittadini e di lavoratori, si sono organizzati e hanno lottato per una polizia più civile, e il 23 gennaio 1983 hanno depresso sul maglio una corona con la scritta: "A Roberto Franceschi i poliziotti democratici." Come vedi, questo monumento serve!

[torna all'inizio](#)



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

Chi era Roberto Franceschi?

Testimonianza di Hans Stössel

Roberto parlava bene il tedesco e sin dall'inizio abbiamo conversato e discusso molto.

Egli possedeva talenti veramente straordinari: le sue capacità intellettuali erano eccellenti, il suo sapere, che cercava di ampliare continuamente, vasto e ben fondato, era dotato di grande tatto e sapeva trovare il contatto con persone dalla natura più diversa con fine sensibilità psicologica.

Era un uomo profondamente sociale e politico che viveva con gli occhi aperti e che sapeva riconoscere, con chiarezza sorprendente per la sua giovane età, i gravi disagi sociali e politici. Il suo obiettivo era di aiutare i poveri e i deboli con il proprio impegno politico e, in futuro, professionale, e di contribuire a un vero cambiamento nel suo paese.

Possedeva un ampio bagaglio di conoscenze sulle condizioni sociali dei diversi strati della popolazione; qui da noi cercava sempre di acquisire delle conoscenze fondate sulle condizioni di vita dei tedeschi, sul sistema di assicurazione sociale, su mutue, infortuni, pensioni e assicurazione per i disoccupati.

Non nascondeva di ritenere molti dei più importanti politici della Dc corrotti e interessati al proprio vantaggio e non a quello dei poveri o dei socialmente deboli.

Era convinto che non ci sarebbe stato nessun cambiamento fondamentale sotto quel governo.

Non ho mai domandato a Roberto a quale partito italiano si sentisse legato.

Era tendenzialmente di sinistra, sapeva che io sono uomo di centro, o meglio di centro-sinistra.

Rifiutava decisamente l'intervento sovietico in Ungheria e Cecoslovacchia, guardava alla libertà individuale di ogni uomo come sommo bene e respingeva qualsiasi regime totalitario.

La violenza era assolutamente estranea alla sua personalità: voleva piuttosto convincere e agiva secondo un giudizio meditato, seguendo le sue convinzioni.

Hans Stössel, presidente del Tribunale regionale di Würzburg, in Germania, aveva ospitato Franceschi prima nell'ambito di uno scambio fra studenti di varie nazioni, poi come amico, ogni estate dal 1970 al 1972. Il 21 giugno 1979 inviò al giudice Antonino Cusumano, che presiedeva il processo per l'uccisione di Franceschi, una testimonianza da cui abbiamo ricavato il ritratto di Roberto che qui riportiamo.

Opportunismo, compromessi e indifferenza meritavano il suo disprezzo.

Si fece descrivere da me le condizioni politiche della Germania dopo il 1933 ed era profondamente impressionato soprattutto dallo sviluppo e dall'orribile perfezione raggiunta dalla Gestapo. Era fiero della sua nazione e convinto che, dopo l'esperienza del fascismo, da lui odiato, in Italia una simile via non fosse più possibile.

Sapeva ascoltare con sorprendente pazienza, sapeva soppesare accuratamente, sapeva esporre con grande capacità dialettica la sua opinione, conciliante nel tono ma decisa nel contenuto.

La morte di Roberto ha toccato profondamente me e tutti coloro che qui lo conoscevano, perché lo amavamo per i suoi valori umani e perché vedemmo morire con lui un simbolo della speranza.

torna all'inizio



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

Un'opera collettiva

Conversazione tra Francesco Poli, Paolo Gallerani, Lino Marzulli, Mauro Staccioli, Ezio Roviida e un intervento di Alik Cavaliere

Mi sono spesso domandato, ricostruendo la vicenda del monumento, quali fossero le pulsioni e le idee che spinsero tanti artisti a partecipare a un dibattito come quello per il monumento a Franceschi che durò dal gennaio 1974 all'aprile 1977, per oltre tre anni.

Voglio leggervi alcuni brani di una lettera che mi ha inviato Alik Cavaliere, che credo costituisca una buona introduzione alla nostra conversazione: "Un gruppo di studenti della Bocconi - che mi conoscevano perché, avendo lo studio di fronte all'università, frequentavo la mensa del pensionato- vennero da me per chiedermi di trovare una soluzione che ponesse termine alle continue, vandaliche rotture della lastra marmorea posta a ricordo nel luogo dell'uccisione di Franceschi.

"Proposi di risolvere il problema con una mobilitazione di artisti che rendesse diverso il senso stesso dell'idea di monumento: non solo diverso formalmente, ma come progettazione, pensiero, accadimento... L'idea fu accolta con entusiasmo e, subito tradotta in concreto, suscitò consenso e un'ampia partecipazione.

"Nelle riunioni iniziali, in uno sforzo collettivo, corale, si intese dare al nostro intervento una precisa connotazione: la nostra profonda convinzione della sacralità della vita e implicitamente della difesa del diritto di sostenere, confrontare, affermare le proprie idee senza veder compromessa, giocata e decisa da altri la sicurezza della propria vita.

"Ci spingeva lo sdegno e il rifiuto di accettare le troppo numerose morti di uomini e donne, travolti e uccisi da folli strategie di tensione in un `gioco' atroce di reticenze e di omissis. Il bisogno di esprimere tali idee fondamentali, elementari, per quanto possa apparire assurdo persino che occorresse riaffermarle, costituiva un'esigenza comune.

"Era forse tanto più forte per la mia generazione, nata e cresciuta

fra le due guerre, in un clima di miseria di ideali, tra falsi stimoli di propaganda inneggiante a simboli di morte, dove, tra viltà singola e collettiva, appariva disprezzata la vita (altrui) e spesso dissipata anche la propria, talora anche per futili motivi."

Staccioli. Alik lavorò per anni con grande tenacia e modestia per il monumento, lo ricordo con simpatia come maestro di tolleranza. Per quanto mi riguarda, fin da ragazzo ero diventato comunista - allora il partito era appena uscito dalla clandestinità - e stilavo i verbali di cellula del Pci al mio paese. Mi rimase fortemente impresso un fatto, quando i lavoratori, con il loro lavoro gratuito e volontario costruirono l'acquedotto per la frazione di Montebardonia, vicino a Volterra, che ne era priva: il Comune forniva gli attrezzi e un po' di materiale e tutti si lavorava gratuitamente, con un grande spirito di impresa collettiva, con grande allegria.

Più tardi, trasferitomi in Sardegna conobbi Emilio Lussu e mi stupì la sua curiosità, quell'interesse acuto per la vita che è tanto diverso dall'atteggiamento del burocrate di partito. Con altri artisti di Cagliari facevamo mostre a Iglesias e a Carbonia, per essere in contatto diretto con gli operai. Stabilitomi infine a Milano mi trovai in un contesto politico molto diverso, trovai un partito molto più formale, con una concezione organizzativa fredda, che mi faceva sentire a disagio. La partecipazione al lavoro per il monumento fu per me la naturale continuazione dell'impegno politico che mi era proprio e che avevo assunto da anni.

Gallerani. Per noi artisti delle generazioni successive c'era anche tutto il dibattito sull'impegno politico della cultura. Con la crisi dell'intervento americano in Vietnam era nata una grande euforia, c'era una grande attesa e la speranza che la cultura e l'arte potessero avere nuovi compiti. C'erano state grandi attese per le prospettive aperte da Allende col governo di Unidad popular e per il ruolo politico che un poeta come Neruda poteva avere in Cile.

Marzulli. Alcuni artisti milanesi nel '68 sentirono il bisogno di uscire dall'isolamento tipico della loro condizione. Volevamo partecipare in modo attivo ai movimenti di massa, senza firmare i soliti appelli o regalare i quadri per finanziare qualche gruppetto, ma direttamente, con una proposta nostra. Con Petrus, Basaglia, Merisi, Vaglieri e altri demmo vita al cosiddetto Atelier Populaire all'ex hotel Commercio di piazza Fontana, allora chiamata Casa

dello studente e del lavoratore.

Poli. Sull'esempio del Maggio francese?

Marzulli. Certamente. Si trattava di un albergo in disuso, occupato da una folla eterogenea di persone: studenti, giovani e ragazze scappati di casa, immigrati meridionali in cerca di prima occupazione, rivoluzionari di professione, disertori del Vietnam, compagni stranieri di passaggio. Era una specie di comune che mise a disposizione degli artisti uno spazio. Si saliva per corridoi oscuri e puzzolenti fino ad alcune stanze al primo piano dove nell'autunno del '68 attrezzammo una serigrafia. La repressione sovietica a Praga aveva accentuato la distanza con i partiti tradizionali della sinistra e cercavamo di saldare il dibattito artistico alle lotte. Lavoravamo anche col linoleum per creare un'espressività artistica di lotta...

Rovida. Fu allora che ci conoscemmo: io ero studente e mantenevo i collegamenti fra artisti e Movimento studentesco dell'Università Statale. Nella primavera del '69 l'Atelier Populaire produsse una serie di manifesti che venivano poi stampati e diffusi per Milano, per esempio in occasione della contestazione della Fiera campionaria... Assieme studiammo l'iconografia delle manifestazioni: le grandi bandiere verticali, gli striscioni, i colori. L'estate del 1969 portò la prima grande repressione antistudentesca con gli arresti per il caso Trimarchi, i processi. Il 16 agosto l'hotel Commercio fu sgomberato dalla polizia.

Marzulli. Ci fu poi la contestazione alla XIV Triennale di Milano. Era dedicata al "grande numero", voleva essere un confronto sulla produzione di massa, ma fu attaccata dagli artisti per il modo in cui veniva gestita, per il blocco di potere che escludeva i più dalla possibilità di esprimere il proprio impegno, di fornire il proprio contributo.

Gallerani. Il colpo di stato militare di Pinochet in Cile dell'11 settembre 1973 e il crollo dell'esperienza di Allende furono un trauma collettivo. Gli artisti avevano sperato che in una società rinnovata la politica culturale e artistica avessero un ruolo di straordinaria importanza. La tragedia cilena fu, per molti di loro, il crollo di questa utopia.

C'era sempre stata, nell'arte contemporanea, una tensione alla politica, all'impegno. La critica e il mondo della cultura, in Italia,

hanno spesso preferito una visione estetizzante delle tendenze più avanzate nel campo delle arti visive. Persino *Guernica* è visto come un grande capolavoro decontestualizzato, mentre il senso profondo dell'opera è politico. Solo successivamente si è scoperto in certi grandi artisti, come Beuys, la valenza politica come se fosse un nuovo fatto estetico.

Nel periodo in cui maturò l'idea del monumento c'era una forte e diffusa ricerca nel politico e nel sociale. Gli artisti sentivano il bisogno di affermare la propria presenza in modo diverso.

Marzulli. Come nel caso della "Mostra incessante sul Cile", gestita da Rubino alla Galleria Porta Ticinese, in cui tantissimi artisti produssero in continuazione dal 1973 al 1975.

Staccioli. Partecipai anch'io, come altri: documentai la violenza di quei fatti mediante gli articoli e le immagini diffuse dalla stampa e accostai a essi le mie strutture di ferro e cemento, i "blocchi anticarro", ritenendo che un artista non deve adattare il suo specifico ai fatti, ma porre la sua opera in relazione a essi.

torna all'inizio

Rovida. La morte di Picasso fu occasione di dibattito sul rapporto fra artista e rivoluzione. Marco Rosci gli aveva dedicato un articolo intitolato *Compañero Pablo Picasso, pittore di uomini liberi*.

Alla facoltà di Architettura fu realizzato un grande murale ispirato a *Guernica*. Gli studenti di Brera e dei licei artistici avevano fatto rinascere la pratica del muralismo. Venivano proiettate e riprodotte scene di lotta, rievocati episodi storici, sia sulle pareti della città sia su grandi pannelli da esporre in mostre itineranti come quella intitolata "Venticinque anni di dittatura democristiana". Nascevano iniziative come la "Mostra crescente sulla città", che voleva sviluppare un continuo dibattito fra studenti, architetti, artisti, funzionale alle lotte sul territorio.

Marzulli. La Biennale del 1974 fu dedicata al muralismo: c'erano dei grandi pannelli e ci chiamarono a Venezia a dipingerli.

Gallerani. Nel '75 ci fu la mostra di scultura al Festival dell'Unità. Era la prima volta che nel Pci, legato precedentemente a una concezione realistico-figurativa di marca zdanoviana, mediante l'intervento di Napolitano, si effettuava un'importante apertura nei

confronti delle tendenze più avanzate dell'arte contemporanea. Parteciparono in moltissimi, ma le opere esposte non si discostarono dalle loro specifiche poetiche, informali o astratte che fossero.

Poli. Più tardi ci fu la grande mobilitazione degli artisti per l'Innocenti...

Gallerani. Di tutte queste occasioni sono rimaste poche tracce e non hanno dato vita a una corrente artistica. Solo per il monumento a Franceschi è stata realizzata un'opera che è riuscita a durare nel tempo. Quello sul monumento fu il più lungo e più approfondito dibattito artistico di tutti quegli anni.

Marzulli. Per il numero e la qualità dei partecipanti, c'erano in pratica tutti gli artisti di Milano. Poi per la complessità dei temi affrontati, per la volontà d'affrontarli in comune, per la carica d'utopia.

Poli. Il Comitato degli artisti in primo luogo sviluppò il dibattito sulla forma monumento, poi tentò di realizzarlo attraverso un concorso d'idee, in cui lo stesso collettivo diveniva commissione giudicante (nota 3).

Rovida. Era un fatto assolutamente nuovo: in genere gli artisti lavorano da soli e per committenti esterni. In questo caso lavoravano per un'idea in cui credevano senza aspettarsi alcun compenso per il loro tempo e la loro fatica. Va ricordato che due artisti, Spagnulo e Cavaliere, oltre a impegnarsi nel Comitato, lavorarono volontariamente e gratuitamente per realizzare il portale della tomba di Roberto Franceschi a Dorga.

Poli. Com'erano i bozzetti presentati?

Rovida. Ho qui un promemoria stilato allora dal Comitato che elenca proposte molto diverse per forme e materiali. C'erano soluzioni avveniristiche e un po' pazzesche, dal punto di vista della realizzabilità pratica, come quella di Ezio Campese, che proponeva di creare una semisfera d'acciaio di sei metri di diametro posata su un basamento di cemento di trenta centimetri di spessore. Da questa sarebbe dovuta spuntare una lancia lunga nove metri di perspex trasparente, fluorescente, rosso magenta, con la parte terminale superiore in rosso opaco. L'asta sarebbe

stata illuminata permanentemente dal basso, all'interno della semisfera e sarebbe fuoriuscita ogni anno di un centimetro...

Poli. ...fino a raggiungere la sua massima estensione per poi riprendere il ciclo?

Rovida. Era comunque in due varianti formali e cromatiche. All'estremo opposto c'era Denti che intitolava la sua opera Monumento alla Resistenza o Alberto Scalas, un giovane sardo molto impegnato politicamente, ma alle prime armi, che proponeva un gruppo scultoreo realista di operai e rivoluzionari con fucili e chitarre. Era il realismo dei pugni chiusi, dei fucili branditi, di cui erano allora pieni i muri di Milano.

Poli. C'erano bozzetti ricollegabili alle esperienze specifiche degli artisti?

Rovida. Alcuni avevano lavorato secondo il loro specifico, come nel caso di Luciano Casaroli, che prevedeva una scultura consistente in due lastre di ferro traforate e infisse a una certa distanza in una base interrata, una avanti all'altra, di colore grigio ferro e rosso minio. Tutti avevano cercato di lavorare su simboli e archetipi. I risultati erano stati talvolta dissacratori, talaltra ricerche di una monumentalità nuova. Mino Ceretti aveva per esempio proposto un monumento in lamiera rossa e cemento armato bucato in forma di garofano. Una parte era a forma di falce e martello. Vi si leggeva il motto "Proletari di tutto il mondo unitevi". Lo stile era vagamente neocostruttivista.

Marzulli. Anche un collettivo coordinato, mi sembra, da Pino Spagnulo, aveva lavorato sul simbolo e proponeva un cubo con una selva di falci e martelli... Pardi, Ghinzani, Ceretti e Staccioli proponevano la costruzione sul luogo della morte di Franceschi d'una copia del Lenin Podium di Lissitskij del 1924. C'erano poi quelli che facevano proposte inconsuete o di "provocazione". Valentina Berardinone proponeva un non monumento, addirittura un manifesto raffigurante proiettili da affiggere periodicamente in città in ricordo dell'assassinio di Franceschi.

Rovida. Fernando De Filippi aveva ideato una buca sul cui fondo era posata una lapide con la dicitura: "Compagno, il più bel monumento è la fossa scavata per l'ultimo capitalista rovesciato." La fossa doveva avere le dimensioni della statura di un uomo

medio con la lapide incisa nel senso della lunghezza.

torna all'inizio

Poli. Non si rischiava di cadere nella retorica?

Rovida. Una buona dose di retorica faceva certo parte di quegli anni, ma l'orecchio s'era abituato e quasi non ci si faceva caso. Sentite questo testo, che accompagnava il progetto di Giovanni Rubino, Ettore Tibaldi, J. Valverde: "Per Franceschi non una tomba e neanche un mausoleo, ma un luogo che serva come punto di riferimento per le lotte. Un riferimento reale, in cui non si va a piangere sul 'martire', ma che prolunga di fatto lo spazio in cui gli studenti vivono e si organizzano. Superfici, quindi, in cui i manifesti e i tazebao raccontano una storia d'oggi, il lungo cammino dell'organizzazione, della lotta e della rivolta che si sviluppa giorno per giorno. Il ricordo sta in una frase che noi poniamo solo sul soggetto, che è tratta da una lettera della madre del compagno Franceschi: questo perché crediamo che nessun rivoluzionario desideri commemorazioni o celebrazioni. Il filo rosso delle lotte lega i rivoluzionari che sono caduti alle situazioni d'oggi, senza lacrime e rimpianti, solo con la rabbia della guerra senza tregua contro i padroni, il loro stato, la loro scuola, la loro città. "Accanto a questo spazio si trova un pennone portabandiera, costruito perché il tricolore sventolasse sul capo di studenti destinati a diventare gli schiavi più qualificati della borghesia. È giusto allora che questa lunga asta venga dipinta di rosso e ritorni a funzionare con le bandiere rosse della guerra di classe, con quelle colorate della guerra del popolo. "Il cammino tortuoso e vincente delle lotte nelle metropoli passerà anche su questo luogo, dove non può essere edificato nulla che non sia attuale, vivo, vero... "Anche la retorica di un monumento sarebbe filo spinato e occorre invece coalizzare tutte le forze democratiche in una vigilanza attiva, che non permetta che i campi di sterminio, delimitati o no da filo spinato, funzionino ancora." Il fotomontaggio allegato era piuttosto deprimente...

Staccioli. L'idea di modificare il luogo in cui era morto Franceschi era una proposta interessante: anche altri ci avevano ragionato, come Alik Cavaliere che aveva proposto di scrivere il nome di tutti i caduti della Nuova Resistenza dal '45 a oggi sulla facciata dell'Università Bocconi. Io avevo fatto un altro progetto, per certi

versi analogo a quello di Alik: proposi di pavimentare il marciapiede dove Franceschi era caduto con lastre su cui fossero incisi i nomi di tutti i caduti nelle lotte popolari dal '45 a oggi: oltre centosessanta nomi che inducessero al ricordo chiunque passasse.

Rovida. Vari artisti avevano proposto di realizzare un ambiente: si andava da Maurizio Giannotti che aveva presentato un modello astratto, simbolico, sul tipo della Passeggiata mazziniana, a Carrino con uno spazio praticabile a scacchiera con cubi di diverse altezze e scritte, a Franco Mazzucchelli che voleva realizzare un luogo d'incontro.

Gallerani. Esisteva una tensione positiva alla partecipazione ma molte delle soluzioni proposte finivano per essere banali, perché non erano ancorate né a una ricerca linguistica specifica prodotta dall'artista né a un fondamento progettuale. Per questo motivo non partecipai con un oggetto né con un modello definiti: produssi un manifesto in cui proponevo la possibilità di realizzare un'opera, una scultura praticabile che diveniva così basamento, laboratorio del costruire, palcoscenico per rappresentazioni, spazio teatrale, piazza, parlamento e luogo per comizi, spazio per esposizione. Questa proposta avrebbe dovuto essere verificata collettivamente.

Rovida. Una delle ispirazioni dello spazio praticabile derivava dall'esperienza della Primavera di Praga: allora Dubcek e gli altri protagonisti di quei giorni solevano parlare con la folla nella Staroměstské Naměstí, la piazza della Città Vecchia, in una struttura praticabile, divenuta il cuore della rivoluzione praghese. Ciò aveva impressionato Narciso Silvestrini e Nanni Valentini proprio per quell'uso politico.

Essi avevano poi proposto un monumento di luce: dal luogo in cui Franceschi era morto doveva innalzarsi un fascio di luce rossa diretto verso l'alto, attraverso il quale fosse possibile camminare e passare, una zona praticabile luminescente. La colonna luminosa avrebbe costituito al tempo stesso il monumento e un segnale permanente. Una proposta interessante ma difficilmente attuabile in quegli anni, sia per motivi tecnici che per le difficoltà di ordine politico.

C'era infine un filone di ricerca che tendeva a identificare un oggetto simbolo, come diceva Alberto Trazzi nei suoi appunti: "La prima forma, qualcosa di sacro, tutti assieme, il luogo dove ci si

incontra, qualcosa di reale, senza tempo, la necessità di credere, senza forma."

Per questo si era ricercata una forma solida ed essenziale, Luigi Volpi aveva chiamato *Menhir* la sua proposta, che consisteva nel piazzare nel mezzo di un'aiuola davanti alla Bocconi un macigno granitico cubicheggiante. Duccio Berti per la sua *Immagine per una monumentalità di classe* aveva fatto riferimento al dolmen; Pardi aveva proposto una piramide rovesciata.

Marzulli. Me la ricordo bene, anche perché fu forse quella piramide, o almeno lo scritto che l'accompagnava, a fornire convalida teorica all'idea mia, di Merisi e di Petrus, quella del crogiolo della Breda.

Infatti la piramide è certo uno dei grandi simboli del potere e il suo ribaltamento voleva significare il monumento non monumento, l'utopia del rovesciamento del potere. Questo era il senso della nostra proposta.

Poli. Di cosa si trattava?

Marzulli. Di un grande mastello di ghisa lungo m 2,20, largo 1,80 e alto 1,50 che pesava almeno 35 tonnellate.

Rovida. Perché proprio il crogiolo?

Marzulli. Avevamo parlato del monumento ad alcuni operai e sindacalisti della Breda Siderurgica ed avevamo scoperto che in fabbrica c'era un crogiolo in cui era morto un operaio.

Rovida. Anche mio padre me ne parlava quando passavamo in macchina sul cavalcavia di Sesto S. Giovanni additandomi un'area lì nei pressi.

Marzulli. Non so se sia la stessa. Questo era in un piazzalepiazzale interno. Era lì da un sacco di tempo e gli operai quando passavano accanto avevano un atteggiamento di rispetto, quasi di reverenza. Fu questo a farmi pensare all'idea di monumento. Molti di loro non sapevano neanche perché quel mastellone di scorie avesse qualcosa di particolare, non conoscevano l'episodio della morte dell'operaio, ma lo circondava un'aura speciale. Feci poi delle ricerche, con l'aiuto di un amico che lavorava all'archivio del "Corriere della Sera", e scoprii che il famoso incidente risaliva addirittura al 1917.

Rovida. Com'era avvenuto?

Marzulli. Quando un altoforno è pronto per la gittata, gli operai s'avvicinano alla sua bocca per aprirla, camminando su una passerella a circa un metro, e mezzo dal suolo: tieni presente che tutto, attorno, è a temperatura altissima. Dal forno esce un ruscello di fuoco che va negli stampi in cui si formano i lingotti, ma parte della colata ricade in questi vasconi. Si tratta di scorie destinate a essere recuperate. Una volta due operai lavoravano assieme sulla passerella, quando all'improvviso quello davanti si girò e non vide più il compagno. Disperato guardò il mastello e vide poco più di uno sbuffo di fumo: l'altro operaio era caduto nelle scorie fuse ed era divenuto cenere e gas. Erano incidenti comuni, allora, dicono i vecchi operai, e molti li prendevano come cose ordinarie, fatalità! Quella volta però ci fu una mezza insurrezione, gli operai non vollero che quel mastello di scorie, che forse poteva contenere qualche resto del loro compagno, fosse riutilizzato e così questo fu posto sul piazzale e tutti passando di lì pensavano al compagno morto e a tanti altri loro compagni, vittime del lavoro.

Rovida. Quindi la storia si è diffusa ed è divenuta leggenda, ma anche spunto di riflessione e di lotta!

Marzulli. Certamente! Noi artisti e gli operai vedevamo un collegamento fra l'apparente accidentalità di queste morti atroci, simbolo della condizione operaia e la morte di Franceschi, caduto nella lotta per capovolgere questa situazione. Con il Consiglio di fabbrica della Breda proponemmo di portare un gran mastello pieno di scorie di fusione davanti alla Bocconi in onore di Roberto.

Poli. Certo rispondeva al criterio dell'indistruttibilità, oltre che ad avere un netto valore simbolico! Come avvenne poi il dibattito per la scelta di quale monumento realizzare?

Marzulli. Fu un periodo molto confuso: ogni artista naturalmente pensava che la sua proposta fosse la migliore, e si batteva con le unghie e con i denti per farla scegliere. C'erano alleanze e controalleanze che si formavano e si scioglievano giorno per giorno. Devo dire che, di fronte a questo scatenarsi

dell'individualismo, che coinvolgeva di più gli scultori, noi pittori ci tenevamo un po' in disparte, perché nessuno di noi poteva ragionevolmente pensare di poter vincere la battaglia. Noi comunque ci battemmo per riaffermare il valore di opera collettiva del monumento. Petrus in particolare lottò come un leone fino a quando questo principio passò. Insomma non ci doveva essere un'opera di un singolo, ma qualcosa che rappresentasse l'elaborazione di tutti gli artisti, ma anche degli operai e degli studenti.

Staccioli. Devo dire che, come altri artisti, avevo qualche riserva: ritenevamo che fosse possibile fare qualcosa che rispondeva a un preciso specifico artistico, che si dovesse procedere a una scelta. Avevo inoltre qualche diffidenza per indirizzi che potevano rischiare di essere troppo "ideologici".

Gallerani. Era quasi scontato che alla fine sarebbe stato impossibile scegliere fra i bozzetti presentati dagli artisti. Da questa impasse si uscì solo attraverso la nomina di una commissione ristretta, su proposta di Enzo Mari, che aveva lo scopo di verificare in modo progettuale la possibilità di realizzazione dell'opera.

Marzulli. Sì, nominammo Vitale Petrus, Paolo Gallerani ed Enzo Mari. Mari era un progettista e proprio per questo dava la garanzia di una capacità di equidistanza dalle parti in causa, era inoltre convinto che ci dovesse essere un'opera collettiva.

Gallerani. Il progetto era parte integrante del monumento. Lavorammo in numerosissime riunioni e stendemmo la griglia progettuale^(nota 4) in cui analizzammo le varie prospettive di intervento emerse nel dibattito degli artisti, ricavandone il senso collettivo che proponemmo per l'ipotesi finale.^(nota 5) L'analisi dei significati culturali e politici era considerata parte integrante dell'intervento. Per questo approfondimmo il discorso della Nuova Resistenza, cioè delle lotte dei lavoratori e degli studenti in difesa della democrazia e per affermare il diritto che i mezzi di produzione appartengano a chi li usa. Realizzammo quindi un libro bianco in cui raccogliemmo i nomi di tutti i caduti che riuscimmo a trovare e le circostanze della loro morte. Quel documento, diffuso e pubblicato, fu un contributo alle lotte del tempo e costituisce una parte integrante del monumento.^(nota 6)

Staccioli. Ricordo che in una sera di aprile del 1975 ero appena uscito dalla libreria di piazza Cavour, dove avevo ascoltato una lettura di poesie di Ballo e mi ero recato allo Studio Marconi. Qui arrivò Tadini che mi raccontò che a pochi passi dalla libreria era stato appena ucciso lo studente diciassettenne Claudio Varalli: capii che il nostro lavoro era un dovere morale.

Il monumento può essere anche in qualche modo criticato da coloro che non condividono certe scelte estetiche e stilistiche, ma è una cosa onesta e sincera, che non potrà più essere tolta.

Rovida. Il monumento nacque così, come momento in cui si condensarono memorie recenti e remote, ma non è un semplice strumento della mnemotecnica, ma piuttosto un catalizzatore di emozioni che spingono ad agire nel presente.

torna all'inizio



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

La qualità formale dell'opera

Intervista a Enzo Mari

Poli. Come è nato il monumento? In che modo sei stato coinvolto nella vicenda che ha portato alla sua realizzazione e alla sua collocazione?

Mari. Non fui tra i primi promotori dell'iniziativa. Mi sembra di ricordare che sia stato Alik Cavaliere, che aveva lo studio proprio di fronte alla Bocconi, a dare il via a una serie d'incontri, in seguito ai quali si formò un gruppo d'artisti che cominciò a discutere del progetto di monumento. Io intervenni in una fase successiva, qualche mese dopo, quando essi erano già in corso da tempo.

Poli. Dove si tenevano, nello studio di Cavaliere o all'università?

Mari. Alcuni furono all'università, ma la prima riunione importante fu indetta al Club Turati. In un primo tempo mi limitai ad ascoltare, poi mi decisi a intervenire anch'io. Il dibattito verteva sul fatto che i monumenti, per usare il gergo di allora, erano sempre oggetti repressivi, voluti dal potere per condizionare, per gestire. Gli artisti affermarono coralmemente che il monumento a Franceschi doveva invece essere concepito e posto in opera contro il potere e la gestione politica.

Poli. Monumento è ammonimento.

Mari. Sì, ma in genere è il potere che ammonisce.

Poli. L'idea era quella di fare un contro-monumento?

Mari. Sì, e non era facile né da concepire né da realizzare. Il primo problema era riuscire a farlo al di fuori della burocrazia... il secondo era che il monumento doveva essere un'opera collettiva, doveva essere concepita dagli artisti, ma quelli che partecipavano all'iniziativa erano molto eterogenei, non tanto perché ce n'erano di più noti e di meno noti, ma soprattutto perché seguivano poetiche molto diverse e spesso contraddittorie. Inoltre il

monumento non poteva essere immaginato e realizzato solo dagli artisti. Alla discussione dovevano partecipare gli studenti del Movimento studentesco, e anche gli operai. Va ricordato che Franceschi fu ucciso durante un'iniziativa in cui si rivendicava proprio la possibilità per gli operai di entrare all'università per partecipare a un'assemblea.

Poli. C'era allora anche un mito, un'ideologia del collettivo...

Mari. Certamente. Esisteva però anche la necessità di trovare una forma espressiva nuova, che poteva essere ricercata solo attraverso la discussione.

Poli. Del resto queste erano le problematiche che caratterizzarono tutto il discorso dei gruppi e delle ricerche della prima metà degli anni '60, cui tu partecipasti da protagonista. Parlo dei gruppi delle ricerche neocostruttiviste, programmatiche.

Mari. "Coinvolgere lo spettatore" era allora l'affermazione più frequente.

Poli. Quali artisti partecipavano all'iniziativa?

Mari. C'erano scultori come Cavaliere, Staccioli, Spagnulo. Alle riunioni non venivano tutti gli oltre cinquanta firmatari dell'iniziativa, alcuni si limitavano all'adesione. Per esempio, all'inizio avevano partecipato Tadini e Pardi, poi s'erano impegnati meno o s'erano allontanati. Dapprincipio si era discusso della forma, delle ipotesi progettuali, ma il discorso era rimasto vago. In una delle riunioni si decise che ciascuno degli artisti proponesse una soluzione su cui discutere. Io mi consideravo ancora un osservatore, non avevo modelli da proporre, la vicenda del monumento m'interessava solo come avvenimento. Una parte consistente degli artisti realizzò progetti, bozzetti, schizzi e devo dire che tutti quanti cercarono di uscire dal loro segno abituale per tentare altre vie.

Poli. La discussione era uno stimolo a cercare soluzioni nuove?

Mari. Certamente. Fu in questo contesto che cominciai a intervenire più frequentemente, per cercare di far sì che, sul piano organizzativo, la cosa procedesse, per tentare di dare ordine alla discussione che finiva spesso con l'assumere toni estemporanei o

col disperdersi. Gli artisti avevano formazioni culturali diverse e differenti approcci politici. C'era un gruppo di militanti del Partito comunista, da Staccioli a Petrus a Marzulli, che mirava a fare un discorso ideologicamente più duro o più puro, a seconda dei punti di vista. In quest'area c'erano anche Vaglieri e Gallerani. Era l'atteggiamento che io dividevo. Altri ancora, diciamo così, di area socialista, altri di posizioni più agnostiche...

Poli. C'erano extraparlamentari.

Mari. C'eravamo io, Spagnulo e qualcun altro. Molti artisti erano in dubbio proprio sul concetto di monumento. Infine si decise d'assumere la forma-monumento come forma possibile dell'essere contro. Si andava da soluzioni di tipo costruttivista - mi ricordo di Pardi che proponeva di rifare il *Lenin Podium* - a Gallerani che proponeva una soluzione architettonica, una sorta di luogo dove le persone potessero sostare, coinvolgersi ed essere coinvolte. Via via stava anche modificandosi il clima politico e una parte degli artisti cominciava a sostenere che, visto che a Milano c'era una giunta di sinistra, l'operazione poteva essere gestita mediante un compromesso. Altri, di formazione più "liberale" si allontanarono o presero le distanze. Comunque la maggior parte degli artisti tendeva a distinguersi dal Movimento studentesco.

Poli. Non c'erano gli altri gruppi, come Lotta continua oppure Avanguardia operaia?

Mari. No, c'era il Movimento studentesco, c'erano poi appartenenti o simpatizzanti del Pci, dei marxisti-leninisti... e ancora artisti d'area socialista. C'era la preoccupazione di una egemonia del Movimento studentesco che rendesse l'iniziativa troppo di parte, tale da non coinvolgere tutta la sinistra.

Poli. Certo. C'era allora una forte polemica tra il Movimento studentesco e i partiti della sinistra come Pci e Psi.

Mari. In questa situazione spiccava anche la figura di Raffaele De Grada, responsabile della commissione artistica del Movimento studentesco. Egli non era presente al gruppo di discussione, ma indirettamente, attraverso i militanti presenti, proponeva la retorica del neorealismo. Mentre gli artisti osavano allontanarsi dalle forme che erano oggetto del loro normale lavoro, si creava così una controtendenza che intendeva canalizzare l'iniziativa in un

contesto estetico-ideologico di tipo neorealistico. Uno degli elementi positivi del lavoro collettivo sul monumento fu proprio la sconfitta di questa tendenza. Erano nel frattempo cominciate anche riunioni con gli operai, a Sesto S. Giovanni. Ricordo che andammo alla Breda, a discutere con operai e sindacalisti, ma i lavoratori proponevano soluzioni che il più delle volte erano molto tradizionaliste.

Poli. Soluzioni plastiche fondate su modelli retorici! Questa discussione fu utile?

Mari. L'utilità del lavoro collettivo consisteva proprio nello scambio dei diversi saperi, anche se questo è costato molto tempo e molta fatica. Senza questo lavoro ci si sarebbe accordati solo attraverso il rispetto delle reciproche ignoranze. Mi ricordo poi di riunioni interminabili fra gli artisti, alcune anche nel mio studio, che cominciavano alle sei del pomeriggio e finivano alle sei di mattina. Si parlava molto di "cultura materiale", ho sempre cercato d'essere coerente con la cosiddetta "cultura materiale". Un tema importante era che tutta l'operazione - ideazione, realizzazione, posa del monumento - dovesse coinvolgere tutti i partiti della sinistra, allo stesso modo, senza prevalenza di alcuno. La maggior parte degli artisti era su questa posizione. Io sostenevo la tesi che ciò che aveva fatto accettare a tutti l'idea del monumento era la condizione della realizzazione senza l'approvazione del potere e quindi il momento cruciale era quello della posa, che avrebbe richiesto rapidità e tempismo. Per questo il nostro riferimento concreto non poteva che essere il Movimento studentesco, era lui la "committenza": si trattava di scegliere tra la concretezza e l'astrazione delle parole, l'eterno motivo di dissidio della sinistra.

Poli. Come vi eravate organizzati?

Mari. Mi trovai a un certo punto a essere nominato coordinatore del gruppo degli artisti. C'era un gruppo di coordinamento che comprendeva, oltre a me e a Cavaliere, Gallerani, Marzulli e Petrus. Partecipavano spesso Staccioli, Merisi, Spagnulo, Vaglieri, Trazzi, Nanni Valentini. Altri artisti venivano meno frequentemente, ma devo dire che alla fine, quando si trattò di realizzare concretamente l'opera ed era già stato scelto il maglio, nessuno si tirò indietro, nonostante le poetiche differenti. Tutti i

firmatari dei primi appelli parteciparono al finanziamento dell'operazione. Si decise infatti di organizzare un'asta di opere donate dagli artisti, come si faceva in quegli anni, e vollero partecipare anche artisti che erano lontani da Milano come Castellani o Calderara.

Poli. In che modo arrivaste all'idea del maglio?

Mari. Dopo la discussione con gli operai si decise di non seguire le ingenue proposte emerse, ma di scegliere un grande manufatto dell'industria come simbolo della partecipazione operaia. Cominciammo a visitare depositi di rottami industriali.

Poli. Cosa sono questi depositi, cosa ci si trova?

Mari. Quando una fabbrica cambia le attrezzature, una parte viene gettata direttamente nelle fornaci, ma macchine molto grandi o componenti suscettibili d'essere riadattate o reimpiegate, sono conservate in attesa che qualcuno le acquisti a un prezzo lievemente superiore a quello del rottame. Questi manufatti per materiale e dimensioni hanno un fascino particolare. Una sensibilità di questo tipo era nata in me perché, come progettista, avevo vissuto nelle fabbriche e sapevo della grande qualità intrinseca del lavoro operaio. Ciò è evidente, ad esempio, nelle lavorazioni delle fonderie, o nella realizzazione dei prototipi in cui gli operai manifestano non solo la capacità di costruire, ma la cultura del fare. Gli ingegneri, in molti casi, arrivano dopo... spesso la loro funzione è solo quella di ratificare...

Poli. La tradizione dei grandi capolavori è questa, no?

Mari. Certamente: nasce nel rapporto operaio-artista, artista-operaio... Come dicevo, visitammo parecchi depositi. Non sapevamo che avremmo scelto un maglio. Io e gli altri artisti trovavamo molto interessanti le forme di molti grandi manufatti e nel frattempo riflettevamo sul fatto che un oggetto dovesse essere più "astratto" o avere una carica...

Poli. ...antropomorfica?

Mari. Più che antropomorfica, di durezza. Ricordo di aver osservato a lungo una di quelle grandi tenaglie costituite da un becco a quattro punte, che vengono usate per sollevare materiali

eterogenei o rottami ferrosi e che esprimeva un'immagine quasi espressionista di cattiveria, di purezza. Poi scoprimmo la forma del maglio, che ci convinse subito, sia per le sue proporzioni architettoniche di grande monolito, sia per il fatto che simbolicamente è un martello gigante, il simbolo primario del lavoro, da gran tempo intrinseco all'araldica della sinistra. Insomma, identificammo l'oggetto adatto, l'opzionammo e, dopo aver raccolto i fondi necessari, lo comprammo, lasciandolo temporaneamente in deposito fino al momento della posa. Decidemmo di non effettuare alcun intervento plastico e di non modificare l'oggetto, se si eccettua l'eliminazione di qualche bullone e di qualche parte sporgente di troppo. Contemporaneamente definimmo la scritta - non prima! ...è importante! - e demmo l'avvio alla realizzazione della grande targa di bronzo.

Poli. Il monumento era pronto, ma come faceste a collocarlo?

Mari. Era un bel problema! Gli artisti erano informati del maglio, avevano visto l'opera, dal vero o in fotografia, avevano partecipato alla discussione e alle scelte estetiche, ma a questo punto nel Comitato sorse un contrasto: alcuni volevano coinvolgere determinate forze politiche, altri forze diverse. Insomma non ne saremmo venuti a capo facilmente.

Poli. Certo, l'aspetto delicato per delle forze istituzionali, anche se di sinistra, era il rapporto con la polizia. Quell'opera era effettivamente contro la violenza della polizia, non dico contro la polizia in generale.

Mari. Era questo il problema... Concordammo infine sul fatto che l'incarico del Comitato degli artisti si era compiuto con la realizzazione dell'opera e stendemmo un breve documento col quale l'affidavamo alla "committenza", indirizzandolo alla famiglia Franceschi, [nota 7](#) ma Lydia rispose che la vera "committenza" erano gli studenti, il Movimento studentesco. Fu questo a provvedere alla collocazione del maglio.

Poli. Voi artisti seguiste anche questa fase?

Mari. Alcuni più da vicino, altri meno, anche perché la posa era un'operazione politico-organizzativa complessa, della quale, per ovvi motivi, non era possibile avvisare tutte le forze politiche e

istituzionali della città, magari avverse.

Poli. Tu fosti presente alla posa?

Mari. Sì, andai anch'io col camion prestissimo, alle cinque di mattina, a prelevare questo... oggetto. Quando arrivammo alla Bocconi col maglio la zona era presidiata, c'erano centinaia di giovani studenti e in poco tempo si procedette alla posa.

Poli. C'erano delle fondamenta?

Mari. Il monumento aveva un suo basamento, una grande lastra, e venne solo posato. Il suolo era stato preparato, verificando che non ci fossero canali sotterranei e costruendo un letto di pietrisco su cui poggiare il manufatto. Nel frattempo decidemmo di togliere alcune propaggini che ci parvero sgraziate, alcuni grossi bulloni che sporgevano troppo. Per questo occorrevano chiavi inglesi, ma quello non fu un problema: in pochi secondi, avemmo quanto ci serviva. Intanto arrivavano cortei di studenti da ogni parte. Il monumento era al suo posto! La sera stessa o il giorno dopo, non ricordo, andai dagli artisti: non li avevo avvisati della posa e alcuni ci rimasero male, in particolar modo mi commosse Staccioli, con cui sono in ottimi rapporti d'amicizia, che quasi piangeva per tutto il lavoro di mediazione che stava svolgendo con le forze politiche tradizionali. Si sentiva umanamente tradito per aver trovato tutto fatto.

Poli. Da allora il maglio è sempre stato là, davanti alla Bocconi con la forza della sua presenza!

Mari. Direi con la forza della sua potenza di significato e di forma, che sono la stessa cosa.

Poli. Approfondiamo ora il tema della qualità del monumento!

Mari. I soldi, oltre ad acquistare il ferro e a pagare il trasporto servirono, come ho già detto, per la targa di bronzo con la sua iscrizione. Mi sembrava che l'affermazione sull'appartenenza degli strumenti di produzione a coloro che li usano, collocata di fronte a un'università come la Bocconi, fosse importante non solo per i valori della sinistra, ma anche per quelli della cultura liberale, nella sua accezione di tensione utopizzante alla Adam Smith, alla quale gli studi della Bocconi non possono che riferirsi. Ci sono voluti

quasi due anni di lavoro per realizzare quest'opera che ritengo - sono imbarazzato a dirlo perché parte in causa - uno dei più bei monumenti di Milano. Ci sono tanti obbrobri... ma anche quelli che, se visti in uno studio d'artista o in una galleria d'arte posseggono una certa qualità formale, una volta collocati nella città spesso perdono significato, non se ne riesce a capire la ragione.

Poli. Perché ci sono almeno due categorie di monumenti: quelli che hanno la dignità della memoria storica e una loro logica in rapporto allo spazio urbano della città in cui sono collocati, divenuti ormai abitanti della città organicamente integrati in essa, e ci sono invece tutti gli altri che, a prescindere dalla loro maggiore o minore bellezza, non hanno alcun motivo d'esistere là dove sono stati collocati.

Mari. La contraddizione presente in tutte le opere d'arte, quando sono tali, è il problema delle connessioni linguistiche, in altre parole della qualità formale astratta che è permeata in ogni caso dal valore simbolico.

Poli. Il problema, quindi, del rapporto tra valore estetico e valore simbolico, tra valore primo e valore secondo.

Mari. Forma e significato sono la stessa cosa.

Poli. Io sono d'accordissimo.

Mari. La forma denota sempre un significato che spesso non è quello divulgato oggi. Alcuni, per educazione ricevuta o per professionalità acquisita, sanno decifrare le forme, ma anche la gente comune, che non sta a riflettere su quello che vede, alla fine intuisce, sia pur confusamente, la disgregazione, la distanza, tra forma e significato. Se osserviamo l'arte dei nostri giorni, là dove più alta è la qualità, in assenza di valori collettivi, il significato è decontestualizzato, corrisponde al sentire interiore dell'artista in quanto individuo isolato. Tutta la nostra cultura artistica si rifà a quel patrimonio di qualche centinaio di capolavori che hanno resistito al tempo e ai mutamenti del gusto; senza di loro non avremmo coscienza dell'arte. Tali capolavori hanno sempre rappresentato l'altro da sé, il trascendente. L'arte moderna ha come caratteristica quella di privilegiare la forma o in ogni caso di limitarla alla propria soggettività, e ciò deriva dalla disperazione

della perdita dell'altro da sé. Per quanto riguarda l'arte antica, la tensione è talmente forte che siamo in grado di sentire la presenza dell'altro da sé anche nelle culture non occidentali. Quando ho visto il Giardino delle diciassette pietre a Kyoto, tipico della cultura Zen, che conosco molto approssimativamente, ne sono stato toccato come mi tocca la Cappella Sistina. È un'opera della stessa intensità! Dopo la morte dell'idea di Dio nella cultura occidentale, dalla rivoluzione francese in poi, sono state realizzate miriadi di chiese, un numero forse superiore a quelle mai costruite prima, ma questi nuovi templi non ci emozionano più dei garage.

Poli. Anche i grandi architetti deludono quando si cimentano con le chiese no?

Mari. Sì. Si fanno scenografie, non architetture, sorrette da miseri funzionalismi e con una forma il cui significato si riduce alla speranza d'essere *diversa*. Quando un artista, disperato per il fatto di non avere un valore collettivo da rappresentare, realizza, basandosi solo sulla propria soggettività, un'opera di valore, questa rimane muta per i più. La difficoltà comunicativa, il rischio dell'afasia, è uno dei grandi problemi dell'arte contemporanea. C'è stato chi ha teorizzato e imposto un'arte comprensibile da tutti, ma ciò è stato fatto al prezzo di degradarla, di strapparle la sua specificità, riducendola a mera illustrazione.

Poli. Qual è dunque la specificità qualitativa del monumento?

Mari. È stato realizzato in modo così collettivo da divenire allegoria della cultura collettiva. I simboli, e quindi la loro forma, appartengono alla cultura collettiva, anche se il pubblico è poi spesso confuso a causa della loro ridondanza. Per questo è molto difficile che un artista isolato possa dar loro corpo e realizzarli.

Poli. Certo... Sì, questo è l'errore di molti monumenti di artisti astratti, di artisti contemporanei...

Mari. ...anche di quelli figurativi, nel senso di illustrativi. Il significato del monumento voleva essere di partecipazione collettiva e questa non poteva essere declamata ma doveva essere profonda, fondata sui significati. Per questo abbiamo assunto come simbolo uno strumento del lavoro in cui si condensa l'aspetto collettivo, il sapere e il fare. A me sembra, e ciò mi deriva forse dalla mia esperienza di progettista, abituato al

dialogo, alla interazione con gli operai, che quello che essi realizzano è l'archetipo del sapere dell'uomo. È la partecipazione prima al sapere collettivo. Se non riescono a esserne consapevoli, è a causa degli attuali meccanismi di ripartizione del lavoro. Pensa, per esempio, alla costruzione di una cattedrale gotica: non c'è l'architetto che progetta e realizza compiutamente il tutto, ma il progetto nasce dal sapere dei diversi mestieri. Nell'edificazione di quei monumenti chi faceva la chiave di volta non si sentiva diverso da chi scolpiva i demoni dei doccioni o la statua della Vergine... Erano componenti di saperi interdipendenti e necessari. In tale senso, questo oggetto, come la chiave di volta di una cattedrale, forte ed essenziale, costituisce, ripeto, il più bel monumento di Milano.

Poli. In ogni modo, nel caso di questo monumento, l'atto della scelta di un oggetto piuttosto che di un altro è stato essenziale.

Mari. È stato essenziale il fare, il decidere... e lo scegliere. Gli artisti l'hanno fatto proprio scegliendolo, realizzando un'impresa in cui è presente il sapere collettivo.

Poli. Posso chiederti che differenza c'è fra questo monumento e quelli che hanno fatto in tanti paesini dove non ci sono soldi; intendo i monumenti ai caduti realizzati con qualche residuo bellico su un piedistallo con una lapide?

Mari. Sì, ma nei paesini fanno anche il ricamo a piccolo punto e la poesia dialettale. Fare e capire l'arte sono facoltà cui tutti possono pervenire, a condizione però di studiare e partecipare a sufficienza. Nel nostro caso c'è una diversità di intensità comunicativa, la stessa differenza che possiamo riscontrare tra un'interpretazione di Bob Dylan e una di un dilettante di karaoke.

Poli. Secondo te, gli operai che lo costruiscono sono consapevoli della qualità estetica del maglio?

Mari. La qualità formale deriva da due culture oggi ancora separate: quella dell'arte e quella della scienza. Nella prima la forma si realizza in base ai sogni dell'uomo, alla sua ideologia, da Fidia a Rembrandt. Nella seconda in ragione delle funzioni della materia, dal boomerang alla capriata. Le qualità sono analoghe, anche se diverse. Artisti moderni come Duchamp, nelle loro opere, con il *ready-made* hanno efficacemente utilizzato le forme

derivate dalla materia per contestare un certo manierismo dell'arte. L'operaio è sicuramente consapevole delle qualità strutturali del maglio, meno di quelle estetiche. Ciò a causa di una tradizione di cultura alienata, che separa forma e funzione ponendole in campi contrapposti. La tensione a riappropriarsi della qualità formale dell'opera umana è un ulteriore messaggio del monumento. Il monumento a Franceschi è tale proprio perché denuncia la necessità, impone l'idea della riappropriazione politica e culturale del sapere e del fare.

torna all'inizio



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

Il monumento e il Movimento studentesco

Ezio Roviida

Il periodo di contestazione, di sommovimenti sociali e di lotta per la democrazia che andò dal 1968 al 1977 vide numerosi lavoratori e studenti morire a causa della repressione poliziesca e della violenza fascista.

Fra questi episodi, l'uccisione di Franceschi assunse immediatamente un significato particolare: la sua storia uscì dalla dimensione della tragedia personale per divenire exemplum e simbolo.

Fu per questo che si sentì l'obbligo morale di costruire ciò che per tanti altri, caduti come lui nella battaglia per la democrazia, non era stato e non sarebbe stato fatto, un monumento, progettato per durare nel tempo e per parlare al futuro.

L'esplosione delle bombe del 12 dicembre 1969 a Roma e a Milano (dove provocarono la strage di piazza Fontana) fu l'inizio di un incredibile attacco a tutta la sinistra, e in particolare a quella extraparlamentare, che venne poi denominato "strategia della tensione".

Nonostante il grande movimento di massa dei lavoratori e degli studenti, che si era sviluppato in modo eccezionale nel 1968 e nel 1969, e forse in reazione al timore di una avanzata delle sinistre, le prime elezioni regionali della storia repubblicana, quelle del giugno del 1970, videro una sostanziale tenuta delle forze di centro e di destra e dovettero registrare, specialmente nel Mezzogiorno, una crescita del Msi.

Nelle elezioni presidenziali del 1971, col voto determinante del Msi, fu eletto presidente della Repubblica il democristiano Giovanni Leone.

Parte consistente della Dc, dopo l'introduzione, nel 1970, della legge che istituiva il divorzio, decise di muoversi alla riconquista dell'egemonia sulla destra e quindi allo scontro diretto con la sinistra organizzando un referendum per abolire la nuova legge. Si faceva strada, nel gruppo dirigente democristiano, la convinzione che solo una decisa politica di reazione avrebbe

potuto al tempo stesso impedire la crescita della sinistra e far recuperare alla Dc l'egemonia sulla destra, messa in discussione dall'iniziativa missina, particolarmente forte nel Meridione, come dimostrarono l'insurrezione fascista di Reggio Calabria, il moltiplicarsi in tutta Italia delle aggressioni contro la sinistra, l'organizzazione di veri e propri movimenti di massa come la "maggioranza silenziosa" e infine l'ambizioso progetto di Almirante tendente a trasformare il Msi in Destra nazionale al fine di dar vita a un forte partito reazionario che, pur mantenendo intatta la sostanza politica, superasse il ghetto in cui era stato circoscritto il neofascismo.

Il governo Andreotti I nacque il 17 febbraio 1971 come monocolore democristiano che seppelliva il centro-sinistra per favorire una svolta a destra e portò alle elezioni politiche anticipate del 7-8 maggio 1972, le prime della storia repubblicana.

Il loro risultato vide la sinistra segnare il passo e un rafforzamento del centro-destra. Andreotti diede così vita a un governo coi liberali di Malagodi (Andreotti II, 26 giugno 1972 - 12 giugno 1973), il primo governo di centro-destra dopo il governo Tambroni.

Le forze oscure, già all'opera dall'epoca della strage di piazza Fontana, si organizzarono e attivarono ulteriormente, precludendo alla stagione terribile delle stragi indiscriminate.

Sui monti della Valtellina, si muoveva il Mar, il Movimento armato rivoluzionario in cui avrebbe militato la cellula fascista eversiva poi sterminata a Pian del Rascinio.

Nelle caserme nasceva la struttura golpista eversiva della Rosa dei venti.

La caratteristica dell'epoca era una forte attività dei servizi segreti "deviati" (le vicende dei generali Miceli e Maletti e le loro responsabilità sarebbero venute alla luce solo più tardi).

Nel marzo 1972, sotto un traliccio di Segrate, fu trovato morto Giangiacomo Feltrinelli. Il 17 maggio fu assassinato il commissario Calabresi.

In questo scenario inquietante il governo Andreotti, varata la legge sul fermo di polizia, lanciò una campagna di ordine pubblico che ebbe tra i primi obiettivi il Movimento studentesco.

Le forze governative non potevano tollerare che nel centro di Milano si fosse costituita un'isola di opposizione permanente e irriducibile. Il Movimento studentesco dell'Università Statale, dopo piazza Fontana, era stato il centro propulsore della mobilitazione di massa contro la repressione e la montatura nei confronti di

Valpreda, contro la teoria degli opposti estremismi, contro quella che veniva ormai definita la "strage di stato".[\(nota 8\)](#) Esisteva poi un altro motivo di fondo dell'attacco al Movimento: la sua caratteristica di essere il punto in cui il movimento di massa degli studenti e il mondo della cultura si saldavano politicamente col movimento dei lavoratori.

Il governo vedeva il pericolo che le università divenissero il centro di propagazione e di organizzazione di una cultura sempre più legata al movimento dei lavoratori, orientata in una direzione non recuperabile nel quadro politico tradizionale. D'altro canto la presenza di massa del Movimento studentesco nelle università e nelle scuole suscitava preoccupazione anche nel gruppo dirigente del Pci.

Il Movimento studentesco era infatti del tutto autonomo dal partito e dalle sue organizzazioni giovanili, che vedevano ridursi sempre di più la loro presa sui giovani, criticava continuamente la linea del gruppo dirigente berlingueriano, che si stava orientando verso il compromesso storico, e seguiva un'ipotesi politica alternativa, quella dell'abbattimento del regime democristiano, che trovava seguito non solamente fra i giovani.[\(nota 9\)](#)

Il 16 giugno 1972 oltre tremila poliziotti in assetto di guerra dettero l'assalto all'Università Statale e la occuparono militarmente.

Centinaia di studenti furono in quell'occasione fermati, identificati e denunciati con un'operazione repressiva che non aveva precedenti. La Statale fu poi serrata e la polizia vi si stabilì per impedire ogni attività o riunione di tipo politico.[\(nota 10\)](#)

Intanto i partiti dell'arco costituzionale avevano formato il cosiddetto "Comitatone" per decidere regole "democratiche" da imporre agli studenti, riportando in vita il sistema dei parlamentini studenteschi spazzati via dall'ondata di democrazia diretta che aveva caratterizzato il movimento del '68.

Tuttavia neppure l'inedita convergenza fra le forze governative e il Pci riuscì ad aver ragione del movimento di massa degli studenti e dei settori di sinistra, in alcuni casi interni allo stesso Pci, che si opponevano sia al centro-destra sia al compromesso storico.

Il governo approfittò della politica del gruppo dirigente del Pci per adottare una linea repressiva intesa a colpire tutti quei momenti di vita politica e culturale che non si riconoscessero nei partiti tradizionali, cioè tutti i movimenti e gruppi extraparlamentari. Ciò causò in tutta Italia, e a Milano in particolare, una tensione notevolissima, poiché l'operazione non poteva certo essere

indolore.

Il 12 dicembre 1972 la Questura di Milano vietò tutte le manifestazioni studentesche in ricordo di piazza Fontana e dell'omicidio di Saltarelli, ucciso dalla polizia il 12 dicembre 1970 in occasione della manifestazione milanese in ricorrenza della strage.

Gli studenti reagirono organizzando numerosi cortei in varie zone della città e riuscirono comunque a manifestare, beffando l'imponente apparato repressivo. Di conseguenza le autorità decisero di inasprire ulteriormente la repressione, stabilendo il divieto di riunione per gli studenti in tutte le scuole di Milano. Una circolare ministeriale del 15 dicembre 1972 limitò l'agibilità politica anche nelle università, vietando in particolare l'accesso alle riunioni tenute negli atenei di studenti o lavoratori esterni alle facoltà.

Nel gennaio 1973 bastava che un gruppetto di ragazzi si radunasse dentro o fuori una scuola o un'università per discutere o manifestare perché la polizia intervenisse a scioglierlo o caricasse. Ciò causò numerosi incidenti e non poteva che essere così, dal momento che veniva negato uno dei diritti fondamentali garantiti dalla Costituzione, quello che stabilisce che i cittadini possano riunirsi e manifestare liberamente.

Talvolta gli studenti si scioglievano e accettavano di andarsene, talaltra reagivano e scoppiavano incidenti. Le forze dell'ordine erano esasperate per il superlavoro cui erano sottoposte e al tempo stesso per il fatto di non riuscire comunque a impedire le iniziative di protesta e di lotta.

La sera del 23 gennaio 1973 era in programma un'assemblea del Movimento studentesco presso l'Università Bocconi.

Assemblee di questo tipo erano state fino ad allora autorizzate normalmente e non avevano mai dato adito ad alcun incidente e, nel caso specifico, si trattava dell'aggiornamento di un'assemblea già iniziata alcuni giorni prima; ma il rettore dell'università Giordano Dell'Amore quella sera ordinò che potessero accedere solo studenti della Bocconi con il libretto universitario di riconoscimento, escludendo lavoratori o studenti di altre scuole o università. Ciò significava vietare l'assemblea e il rettore, ben consapevole di ciò, informò la polizia, che intervenne, con un reparto della Celere, intenzionata a far applicare il divieto con la forza.

Ne nacque un breve scontro con gli studenti e i lavoratori e,

mentre questi si allontanavano, poliziotti e funzionari spararono vari colpi di arma da fuoco ad altezza d'uomo. Lo studente Franceschi fu raggiunto al capo, l'operaio Roberto Piacentini alla schiena. Entrambi caddero colpiti alle spalle.

La notizia della sparatoria si diffuse in un attimo: il giorno dopo, a Milano, come in tutta Italia decine di migliaia di studenti scendevano in piazza, determinati alla lotta. Non ci furono incidenti: la polizia non poté vietare questa ondata di sdegno e di rabbia immensa e gli studenti recuperarono in un solo giorno quel diritto a manifestare che da un anno il governo si sforzava di conculcare. Franceschi nel frattempo restava sospeso fra la vita e la morte.

Di fronte alla ribellione della coscienza civile, alle critiche estesissime e a una mobilitazione di massa sterminata, le forze politiche tradizionali, che pure avevano dato manforte nel reprimere il Movimento studentesco si sbandarono. Il governo cercava di minimizzare i fatti, di attenuare la protesta.

Cominciò la vergognosa farsa di diverse versioni giornalistiche dell'accaduto. Si voleva negare la responsabilità della polizia nella sparatoria: gli studenti e lo stesso ferito Roberto Piacentini furono denunciati.

Vari giudici che avevano iniziato le indagini e che non potevano non constatare la verità furono sostituiti con altri e così di seguito. Alcune prove scomparvero, in particolare il rullino di un fotografo presente ai fatti che aveva probabilmente ripreso la scena. Poi, dopo giorni di agonia, tenuto in vita con ogni mezzo ma senza speranza di ripresa, Franceschi spirò. La sua morte sollevò uno sdegno immenso e forgiò l'identità e la coscienza di una generazione.

La politica repressiva del centro-destra venne considerata intollerabile e fallì e la caduta del governo Andreotti fu solo questione di tempo.

Ai funerali di Franceschi partecipò una folla enorme - fra le cento e le duecentomila persone, secondo i giornali del tempo - nel silenzio più totale, nella determinazione e nell'impegno a scoprire la verità sulla sua morte, una verità che la magistratura italiana non è stata in grado di appurare.

Dopo vent'anni di processi, con un plotone di agenti di polizia testimone del fatto, la giustizia non ha potuto sapere quale poliziotto o funzionario abbia sparato alla nuca di Roberto Franceschi e alla schiena di Roberto Piacentini.

Quei funerali silenziosi, grandiosi e terribili, sancirono, in un certo qual modo, la fine del '68. Segnarono il passaggio definitivo, nella coscienza di migliaia e migliaia di giovani, dall'epoca della speranza in un rivolgimento positivo e imminente che trasformasse finalmente l'Italia in un paese diverso e felice, alla terribile consapevolezza di vivere in un'epoca di violenza e di ingiustizia, di lotta senza quartiere contro un potere spietato, contro trame oscure e terribili, per la difesa dei principi più elementari della democrazia, minacciati da quella che veniva allora definita la "fascistizzazione dello stato".

Franceschi divenne il simbolo della lotta per la democrazia, del rivoluzionario coerente con i propri ideali fino al sacrificio cosciente della vita.[\(nota 11\)](#)

Fu in questo clima che nacque l'idea del monumento, ma la sua progettazione e la sua esecuzione richiesero circa quattro anni e quanto avvenne in quel periodo trova una sua corrispondenza con la storia del dibattito e con i contenuti stessi dell'opera.[\(nota 12\)](#)

Nel settembre 1973 in Cile avvenne il golpe di Pinochet contro il governo di Unidad popular di Allende e sembrò svanire il sogno che la sinistra potesse arrivare al potere per via pacifica, attraverso la vittoria elettorale. Enrico Berlinguer, segretario del Pci, lanciò in quell'occasione la politica del compromesso storico. Ciò influenzò in maniera determinante l'evoluzione politica italiana: con la strage di Brescia si inaugurava una nuova stagione del terrorismo nero, voci di golpe imminente turbavano in modo ricorrente la vita politica, lo scontro di strada fra fascisti armati e sinistra arrivava a livelli di grande pericolosità.

Emergevano le responsabilità fasciste e degli apparati dello stato nelle stragi e nei tentativi golpisti, d'altro canto parte della sinistra extraparlamentare considerò il compromesso storico un tradimento definitivo della causa rivoluzionaria da parte del Pci ed era sempre più tentata dalla propaganda dei gruppi che propugnavano la lotta armata.[\(nota 13\)](#)

In questo quadro terribile l'idea della Nuova Resistenza, nata nel dibattito sulla morte di Franceschi, riuscì per anni a costituire una discriminante nella sinistra, a concentrare uno sforzo unitario nella difesa della democrazia isolando, nel movimento di massa degli studenti e in quella che veniva definita la sinistra extraparlamentare, coloro che intendevano perseguire la strada del terrorismo, che in effetti non furono mai altro che gruppi di consistenza assai limitata rispetto alla vastità del movimento

sociale e politico di protesta di quegli anni.[\(nota 14\)](#)

Poi, con la traduzione pratica del compromesso storico nei governi dell'astensione e quindi in quello dell'unità nazionale, col terrorismo, col consociativismo vincente che contraddistinse i primi anni Ottanta, il movimento di massa venne meno e fu sconfitto.

Dopo circa vent'anni è lecito domandarsi se il prezzo di quella sconfitta non fu la perdita della tensione ideale e morale, se proprio da essa non derivarono l'incapacità di trovare una strada collettiva al bene comune, il culto dell'egoismo, del denaro, il materialismo volgare, insomma gli elementi portanti di quella crisi, apparentemente senza sbocco, della società civile italiana, in cui oggi ci avvolgiamo.

Certo, il grande movimento di massa che allora sperava di trasformare l'Italia fu vittima di una fede nel comunismo tanto forte quanto schematica, si legò a modelli ideologici e organizzativi che l'evoluzione storica e politica, nazionale e internazionale, avrebbe presto superato.

Per questo fu incapace di sviluppare in modo propositivo e organico quei fermenti di libertà e di modernità, quelle aspirazioni a una democrazia partecipata direttamente, quella rivoluzione nella cultura e nel costume che pure erano stati la motivazione e il contenuto fondante della sua nascita e del suo sviluppo, ma le pulsioni che l'ispirarono, le speranze e gli ideali che l'animarono costituiscono ancora oggi un momento di riflessione, un punto fermo, una forza vitale su cui riprendere a costruire.

Il monumento a Franceschi, risultato di un travaglio politico, culturale e artistico durato dal 1974 al 1977, fornisce un concentrato di quanto di meglio quegli anni produssero, con la loro ingenuità e la loro passione, ne tramanda quei valori positivi su cui meditare non è inutile.

Iniziai a occuparmi del problema del monumento per Roberto Franceschi nell'inverno del 1975-76, in un momento di grave dissidio fra il gruppo degli artisti del Comitato promotore per il monumento e il Movimento studentesco, l'organizzazione di cui Roberto era stato militante e che rappresentava la "committenza" dell'opera.

Gli artisti infatti avevano optato per un monumento costituito essenzialmente da un "reperto industriale", ma s'erano scontrati con l'opposizione del Movimento studentesco, o meglio dei suoi rappresentanti che, in conformità a motivazioni ideologiche e di

linea politica, preferivano una soluzione di tipo "realista".(nota 15)
Questi si ispiravano a Raffaele De Grada, che allora dirigeva il settore artistico del Movimento, e rifiutavano categoricamente ogni ipotesi non figurativa, sostenendo che l'idea del "reperto industriale" costituiva un'operazione alla Duchamp, inammissibile dal punto di vista teorico e qualitativamente ed esteticamente riprovevole.(nota 16)

Nel frattempo essi premevano perché il Movimento studentesco, in modo unilaterale, scegliesse per il monumento uno dei loro bozzetti e liquidasse così tutto il lavoro del Comitato degli artisti, accusato di essere politicamente infido.

Nel Comitato degli artisti ciò portava all'emergere di posizioni polemiche che avrebbero voluto escludere o comunque limitare di molto il ruolo del Movimento studentesco.

In questo quadro anche la situazione della famiglia Franceschi era difficile, perché era oggetto delle pressioni, più o meno discrete, delle parti interessate.

Lo scontro divenne tanto acuto che tutta l'operazione rischiava di naufragare in una rissa estetico-ideologica, come era tipico di quel tempo, in cui si oscillava tra fedeltà ideologiche di tipo schematico e l'apertura al nuovo. La faccenda era divenuta una questione di stato e fu oggetto di una relazione molto preoccupata nella Direzione del Movimento studentesco, di cui facevo parte.

Io intervenni, perché avevo avuto occasione di conoscere alcuni degli artisti impegnati nel Comitato alcuni anni prima, in occasione dell'attività dell'Atelier Populaire e ritenevo assurdo un conflitto così lacerante.

La parola d'ordine del Movimento studentesco era allora quella del "fronte unito", cioè del coinvolgimento a fianco dei lavoratori dei movimenti di massa degli studenti e degli intellettuali, e suonava veramente stridente il fatto che non si riuscisse a intraprendere un'azione unitaria neppure nel ricordo di Franceschi. Fu Salvatore Toscano, il leader del Movimento studentesco, a proporre di darmi l'incarico di risolvere la situazione. Non fu una scelta molto gradita da coloro che dirigevano il settore culturale del Movimento, che interpretarono il mio intervento e l'incarico affidatomi come un attacco nei loro confronti o, nel migliore dei casi, come un'interferenza indebita.

Era chiaro che il mio sarebbe stato l'estremo tentativo di intervento prima della rottura e sapevo bene che molti avrebbero preferito un nulla di fatto piuttosto di dover rinunciare alle proprie

posizioni ideologiche.

Nel Movimento studentesco di allora era sempre più evidente la necessità di compiere uno sforzo per dar vita a una nuova linea politica. La vecchia concezione del movimento di massa degli studenti si era esaurita e il Movimento perseguiva una nuova identità, che avrebbe individuato nella sua trasformazione in Movimento dei lavoratori per il socialismo.

Erano allora identificabili in esso tendenze diverse e contraddittorie.

Una intendeva collocare l'organizzazione nel solco della tradizione comunista, in una direzione che, dopo la morte di Toscano, sarebbe prevalsa e avrebbe portato all'assorbimento del MIs nel Pdup.

Un'altra manteneva una profonda diffidenza verso il Pci e l'Urss, era più ricollegabile al pensiero socialista di sinistra (Toscano stesso proveniva da quella parte minoritaria del Psi, prima morandiana, poi lombardiana, che aveva in seguito costituito il Psiup, ma non aveva accettato la confluenza di questo partito nel Pci) e intendeva mantenere un ruolo autonomo nella corrente dei grandi movimenti di trasformazione culturale e politica allora in corso.

Il Ms-MIs da una parte era un'organizzazione dottrinarica, fondata sul centralismo democratico, ma al tempo stesso si batteva sul tema delle libertà, dei diritti civili, si apriva alla rivoluzione femminista, inaugurava la battaglia antinucleare.

In effetti la mia concezione della politica culturale, che poteva manifestarsi per gli incarichi che avevo in Direzione e per l'accordo di Toscano, era articolata in modo diverso da quella della Commissione culturale del Movimento,^(nota 17) e ciò riguardava anche il problema dell'arte: avevo sempre rifuggito la retorica dell'operaio muscoloso e del fiero combattente proletario, che rende talvolta indistinguibili le opere del realismo socialista da quelle dell'arte fascista o nazista, ed ero convinto, con Lukács, che realismo fosse la capacità di rapportarsi al reale, non di riprodurre il visibile o, peggio ancora, di essere arte didascalico-celebrativa.

Dovendo occuparmi del monumento a Franceschi, decisi di farmi subito un'idea delle proposte dei "realisti" e visionari i bozzetti che avevano preparato. Mi resi immediatamente conto che con loro le Muse erano state avare.

Erano bruttini, generici e celebrativi. Erano dedicati a Roberto ma

avrebbero potuto figurare benissimo come monumenti alla Resistenza o ai caduti di qualsiasi guerra, in una piazza come in un cimitero.

Certo, erano "realisti", ma l'idea di rompere il Comitato promotore degli artisti solo in difesa di un principio tanto male applicato m'apparve inopportuna sul piano politico e improponibile su quello estetico.

Decisi così di seguire la sola via possibile, anche se difficile da percorrere: agire in stretto contatto con la famiglia Franceschi, approfondire il progetto con il Comitato promotore e arrivare alla fine alla stretta conclusiva nella direzione del Movimento con una soluzione pronta e tanto aderente allo scopo che il monumento si prefiggeva da superare eventuali opposizioni.

Per vari motivi l'idea iniziale di alcuni artisti, quella del crogiolo della Breda, appariva impraticabile: era troppo legata al tema del lavoro in quanto tale e al tempo stesso rappresentava una scelta precedente, che avrebbe causato resistenze fortissime sia fra gli artisti che nel Movimento. Andavano però tutelati il contenuto della ricerca unitaria svolta dagli artisti e la loro prospettiva progettuale.

Iniziammo così la ricerca di un oggetto che fornisse la massima sintesi di contenuti estetici e simbolici, procedendo non più teoricamente, ma andando nei depositi di macchinari industriali dismessi alla ricerca di una forma significativa e pregnante.

Fu così che il dibattito prese un indirizzo nuovo. Quei cimiteri di macchine, spesso gigantesche, erano luoghi della fantasia e le forme, sia pur nate per una funzione specifica, fornivano continuamente suggestioni estetiche e simboliche molto forti.

La ricerca si protrasse per alcuni giorni, ma quando vedemmo per la prima volta un maglio, che risultò poi troppo grande per essere utilizzato (era alto 15 metri e pesava 200 tonnellate), scoprimmo immediatamente che la forma ideale era stata identificata.

Per la prima volta eravamo tutti concordi e riuscimmo in brevissimo tempo a reperire l'oggetto che fu poi utilizzato per il monumento, un monolito di metallo alto sette metri e pesante cinquanta tonnellate.

Era arrivato il momento della decisione e l'ostacolo da superare era l'opposizione dei "realisti". Fu convocata la Direzione del Movimento. Eravamo tutti seduti attorno a un grande tavolo quadrato. Io stavo a un angolo e di fianco era seduto Toscano. Esposi la situazione e si aprì il dibattito: i primi interventi criticavano il progetto, lo ritenevano assurdo o perlomeno

inadeguato.

Avevo dalla mia parte un progetto ormai a buon punto e ben chiaro, mentre precedentemente ogni altro era naufragato già in embrione; ero inoltre riuscito a instaurare un buon rapporto di collaborazione con gli artisti e a ripristinare un rapporto di fiducia con la famiglia Franceschi, ma nella Direzione ero il solo a credere nella validità del monumento.

Mi ricordai allora di una discussione con Mari, avvenuta quando si trattava di "dare significato" al "reperto" attraverso una targa o l'eventuale aggiunta d'oggetti simbolici, atti a far meglio digerire la scelta del maglio al Mls.

Mari m'aveva formulato, mediante rapidi schizzi, ipotesi di magli corredati di pugni chiusi, di bandiere rosse o di fucili mitragliatori, e io mi ero domandato se mi stesse prendendo in giro mettendomi sotto il naso quella paccottiglia kitsch.

In quel momento capii che la provocazione di Mari poteva avere un valore didascalico illuminante, presi un foglio di carta e cominciai a schizzare le varie ipotesi di monumento "realista", di maglio con aggiunte, o del maglio da solo. Vidi che Toscano, che non aveva ancora parlato, ogni tanto, come distrattamente, osservava i miei schizzi con la coda dell'occhio.

Infine intervenne in modo breve e quasi icastico, sostenendo che quella che avevo prospettato era l'unica soluzione esistente e quindi l'unica possibile; gli oppositori ammutolirono.

Più tardi, ebbi occasione di comprendere il motivo per cui eravamo entrati in sintonia. Egli si rendeva conto che il Movimento studentesco, utilizzando in modo schematico l'armamentario ideologico, si era infilato in un culo di sacco, non riusciva più a interpretare le trasformazioni in corso. Egli anche in quel caso, come in altri campi, stava trasformando la politica del Movimento imprimendole nuova vitalità.

Ma Toscano era destinato a morire poche settimane più tardi, subito dopo la trasformazione del Movimento studentesco in Movimento dei lavoratori per il socialismo. Con lui scomparve la mente pensante e critica dell'organizzazione e il processo di sclerotizzazione e di assorbimento del Mls nell'alveo della sinistra tradizionale fu solo questione di tempo.

Comunque continuai a lavorare al monumento anche dopo la morte di Toscano. Il mio ruolo e la mia possibilità d'iniziativa erano molto più limitati nel nuovo assetto politico del Movimento, ma ormai il processo instaurato per la realizzazione del monumento

era inarrestabile.

Con Lydia e con gli artisti decidemmo di dar vita a un Comitato promotore politico formato da personaggi come Pertini, Lombardi, Parri, Terracini e, con l'aiuto di Mari che mise a disposizione il suo spazio, presentammo il progetto di monumento alla Biennale di Venezia, con una conferenza stampa alla quale partecipò l'allora presidente Ripa di Meana. Lanciammo la campagna di pubblicizzazione e di adesione all'iniziativa mediante assemblee e conferenze in molte città italiane, in particolare a Brescia, dove furono presenti i familiari delle vittime di piazza della Loggia. I consensi furono numerosissimi e in un dibattito così esteso non si levò mai una voce per criticare la scelta estetica, anzi, fu presto chiarissimo che era compresa e condivisa.

Tutti gli artisti, anche quelli che non avevano partecipato all'ultima fase della ricerca, donarono un'opera per finanziare la costruzione del monumento. Con queste e con l'auspicio del sovrintendente ai Beni culturali e storici della Lombardia, Franco Russoli, che presentò l'iniziativa, fu realizzata una mostra alla Galleria Milano, gentilmente concessa da Carla Pellegrini.^(nota 18) Al successo dell'iniziativa contribuì anche Alberto Sandretti, un collezionista d'arte che già ci aveva aiutati nella ricerca del maglio. Il largo consenso ottenuto da importanti personalità democratiche, artistiche e culturali permise di portare l'opera a compimento. Nell'inverno del 1976 il maglio fu acquistato e preparato per la sua seconda vita; la scritta della legenda fu progettata e fusa in bronzo.^(nota 19)

Tutto era pronto, restava la difficoltà di posare davanti alla Bocconi quel monumento che, vista la sua funzione di testimone di lotta e di opposizione, mai avrebbe potuto avere il placet ufficiale.

Esistevano due ordini di problemi: quelli tecnici e quelli politici. Bisognava trasportare il maglio con un enorme autoarticolato e la posa poteva essere compiuta solo da una gigantesca gru mobile. Era inoltre necessario appurare lo stato del terreno su cui sarebbe stato posato il maglio: bisognava sapere se ci fossero nel sottosuolo canaline elettriche, telefoniche, del gas o di scolo. Soprattutto bisognava sapere come avrebbero reagito le autorità cittadine alla posa del monumento.

Con Lydia Franceschi e alcuni artisti e partigiani, andammo dal sindaco Tognoli e gli esponemmo l'intenzione di posare il monumento di fronte alla Bocconi. Il sindaco rispose che era da escludersi ogni partecipazione ufficiale all'iniziativa. Questo era

scontato, in effetti il vero problema era se ci sarebbe stata opposizione concreta alla posa. Dalle sue parole capimmo che da parte del Comune non ci sarebbe stata.

Per questo, il pomeriggio del 22 gennaio 1977 (il giorno dopo era programmata una manifestazione per l'anniversario della morte di Roberto), alcuni studenti arrivarono là dove c'era una lapide a ricordo dell'omicidio e recintarono il terreno con una palizzata da cantiere. A una pattuglia mobile dei vigili urbani, che chiedevano cosa si facesse, fu risposto che il sindaco era al corrente. Essi chiamarono via radio qualcuno, poi s'allontanarono.

Il 23 gennaio venne così posta ufficialmente una simbolica prima pietra del monumento. Nessuno intervenne a rimuovere la recinzione. Nel frattempo gli ultimi critici del monumento nel Movimento non trovavano di meglio che sostenere che non sarebbe mai rimasto in piedi: il suo peso l'avrebbe fatto sprofondare nel terreno e alla fine sarebbe caduto su un fianco. Avevamo visto magli molto più grossi stare ben ritti su qualunque terreno, ma era necessario averne certezza. Ci rivolgemmo a un progettista edile, con notevole esperienza di direzione lavori che, con pochi calcoli, dimostrò che la portanza del terreno permetteva di agire in piena sicurezza e ci suggerì di fare uno scavo di circa 70 centimetri sull'area della posa riempiendolo di pietrisco, in modo da drenare il terreno ed equilibrare un eventuale assestamento. Così fu fatto.

Si decise di posare il monumento in occasione del secondo anniversario della morte di Claudio Varalli e Giannino Zibecchi, il 16 aprile 1977, per evidenziare il significato della dedica del monumento a tutti i caduti della Nuova Resistenza, organizzando per quel giorno uno sciopero generale e una manifestazione degli studenti.

La posa fu un problema complesso che richiedeva tempi ben precisi. I cortei dovevano affluire alla Bocconi, nel luogo della posa. La presenza di massa era l'unica vera garanzia dell'effettività dell'operazione e aveva un significato simbolico e politico fondamentale, ma certo non era possibile erigere il maglio fra la folla per evidenti motivi di sicurezza. [\(nota 20\)](#)

I cortei sarebbero partiti verso le 8,30 ed era presumibile che entro le 9-9,30 i primi avrebbero raggiunto la Bocconi. A quell'ora il maglio avrebbe dovuto essere già al suo posto.

Il trasporto speciale doveva percorrere la tangenziale Ovest e via Ripamonti e, vista la sua dimensione, doveva partire prestissimo,

verso le 5, per essere sul luogo della posa verso le 7. Qui l'avrebbe atteso la gigantesca autogrù, pronta a sollevare il maglio e a posarlo. Era una macchina organizzativa complessa e difficile da coordinare, ma funzionò. Alle 6 un gruppo di studenti arrivò a presidiare il luogo in cui sarebbe stato posato il monumento, poco dopo arrivò la gru, il trasporto era già in atto.

Ero piuttosto teso perché c'era ancora un'incognita: sarebbe stata una giornata pacifica?

Un imprevisto o un divieto all'ultimo momento era sempre possibile.

Quando vidi che la polizia non aveva alcuna intenzione di intervenire, capii che il gran lavoro di costruzione di consenso politico e culturale attorno al monumento per Roberto aveva avuto successo e che ogni rischio s'era ormai dissolto.

Il maglio sospeso in aria scendeva lentamente verso terra.

I cortei cominciarono ad affluire.

Poi il grande monolito fu a posto e finalmente potemmo vedere quello che fino ad allora avevamo immaginato.

L'effetto ci stupì: non era soltanto il *ready-made*, l'operazione dissacratoria, anzi!

Il maglio acquistava di momento in momento una sua specificità espressiva e contenutistica, diveniva la testimonianza di un'idea, il simbolo di una lotta che, sia pure in forme e modi diversi, continua sempre.

Ancora oggi, dopo quasi vent'anni, non mi è possibile passare accanto al monumento senza emozione. Sul marciapiede della Bocconi, come abbandonato da un gigante, il maglio perdura, diritto, non scalfito dalle intemperie e dal tempo.

Ha la qualità arcana del dolmen e del menhir, fa sentire una presenza altra, la forza di un'idea per cui vale la pena di lottare e di vivere.

torna all'inizio



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

Storia del monumento:

Cronologia

23 gennaio 1973. Roberto Franceschi viene ucciso dalla polizia davanti all'Università Bocconi. Sul luogo della sua morte gli amici pongono una lapide.

Inverno 1973. L'idea del monumento nasce da un primo contatto degli studenti della Bocconi con Alik Cavaliere al quale viene richiesto di fare una nuova lapide, in luogo di quella esistente, ripetutamente infranta da vandalismi fascisti. Alik Cavaliere si fa carico di promuovere un dibattito fra gli artisti di Milano.

28 gennaio 1974. Assemblea degli artisti al Club Turati. Si forma il Comitato promotore per il monumento a Roberto Franceschi e ai caduti nella Nuova Resistenza dal '45 a oggi.

Fanno parte della segreteria del Comitato: Cavaliere, Ceretti, Pardi, Staccioli, Vaglieri.

Fanno parte del Comitato o aderiscono all'iniziativa:

Albertini, Amadori, Balderi, Baratella, Barbaro, Belotti, Berardinone, Berti, Bonalumi, Bonora, Boriani, Campese, Canu, Carmi, Carrino, Casaroli, Cascella, Cego, Collettivo Cusano Milanino, Collettivo studenti di Brera, Colombo, Corona, Crociani, De Filippi, Denti, Deodato, De Vecchi, Di Bello, Dova, Esposito, Fabbri, Forgioli, Fornai, Gallerani, Gasparini, Ghinzani, Giannotti, Isgrò, Maino, Marcheggiani, Marchese, Mari, E. Mariani, U. Mariani, Marzulli, Mazzucchelli, Merisi, Migneco, Naj, Ortelli, Pescador, Petrus, Pietrogrande, Pinelli, Plescan, A. Pomodoro, G. Pomodoro, Ramous, Ricatto, Rubino, Scalas, Schiavocampo, Sernaglia, Sicari, Simone, Somaini, Sormani, Spadari, Spagnulo, Spinoccia, Tadini, Trazzi, Volpi, Zappaterra.

12 febbraio 1974. Il Comitato decide di indire un concorso di idee fra gli artisti e di mandare una comunicazione a tutti gli interessati perché inviino proposte e bozzetti per il monumento al Club Turati,

entro il 31 marzo 1974.

Aprile-giugno 1974. Presentano modelli e progetti i seguenti artisti: Amadori, Barbaro, Belotti, Berardinone, Berti, Campese, Carrino, Casaroli, Cavaliere, Ceretti, Collettivo Cusano Milanino, Collettivo studenti di Brera, Corona, De Filippi, Denti, Esposito, Gallerani, Giannotti, Marcheggiani, Mariani, Marzulli, Mazzucchelli, Merisi, Pardi, Petrus, Rubino, Scalas, Sicari, Simone, Somaini, Spadari, Spagnulo, Staccioli, Trazzi, Vaglieri, Volpi.

I progetti vengono presentati ed esposti al Circolo Turati, alla Palazzina Liberty, alla Camera del lavoro, al Festival del Movimento studentesco al parco Ravizza (vedi descrizione dei progetti in appendice).

Fra questi c'è la proposta di mettere sul luogo della morte di Franceschi un grande crogiolo della Breda in cui trovò la morte un operaio.

Gennaio 1975. Poiché nessuno dei progetti presentati ha incontrato nel Comitato un consenso sufficientemente ampio, la discussione pare arenata. Dopo un lungo e confuso dibattito viene costituita una nuova commissione per riformulare il progetto, formata da Enzo Mari, Vitale Petrus e Paolo Gallerani.

Marzo 1975. La commissione presenta all'assemblea degli artisti, che l'approva, la griglia progettuale. Aderisce all'iniziativa l'Adi.

Maggio-giugno 1975. Vengono presi contatti e fatti incontri con il sindacato unitario dei metalmeccanici (Flm) di Sesto S. Giovanni e con i consigli di fabbrica di Breda Siderurgica, Breda Fucine, Breda Termomeccanica, Magneti Marelli, Ercole Marelli, Italtrafo e Falk Unione: nasce l'idea del reperto industriale.

Autunno-inverno 1975. L'ipotesi della macchina incontra difficoltà: scontro con alcuni artisti e con la Commissione artistica del Movimento studentesco sul realismo. Il progetto si arena. Mari pubblica i risultati raggiunti su "Lavoro Liberato".

Primavera 1976. Il Movimento studentesco indica un membro della propria Direzione, Ezio Rovida, come referente per la realizzazione del monumento. Viene ristabilito il rapporto di collaborazione con gli artisti che procedono all'identificazione della forma del monumento. Viene scelto il maglio e si decide la scritta. La Direzione del Movimento studentesco accetta il progetto. Viene

sviluppata l'iniziativa di pubblicizzazione e di dibattito formando un comitato promotore di esponenti della politica e della cultura costituito da Pertini, Turolfo, Benvenuto, Alberganti, Lombardi, Basso, Argan, Quazza, Pesce, Banfi, Branca e Ferruccio Parri.

Settembre 1976. Presentazione del progetto alla Biennale di Venezia con il presidente Ripa di Meana. Manifesto della Biennale sul monumento a Franceschi.

15-24 ottobre 1976. Mostra collettiva alla Galleria Milano, messa gentilmente a disposizione da Carla Pellegrini, delle opere donate dagli artisti per finanziare la realizzazione del monumento.

Vengono esposte opere di Albertini, Amadori, Basaglia, Berardinone, Bonora, Boriani, Calderara, Canu, Carmi, Carrino, Castellani, Ceretti, Crociani, Dadamaino, De Filippi, Esposito, Forgioli, Gallerani, Gasparini, Ghinzani, Giannotti, Mari, Bonalumi, Mariani, Marzulli, Mazzucchelli, Merisi, Migheco, Petrus, Plescan, A. Pomodoro, Rubino, Scanavino, Schiavocampo, Somaini, Somarè, Spagnulo, Spinoccia, Staccioli, Trazzi, Vaglieri, Nanni Valentini, Varisco, Veronesi, Volpi.

La presentazione della mostra è di Franco Russoli, sovrintendente ai Beni culturali e storici della Lombardia.

Il maglio viene acquistato e preparato per la posa.

22-23 gennaio 1977. Un gruppo di studenti del Movimento recinta il luogo in cui sarebbe stato collocato il monumento.

16 aprile 1977. Nel secondo anniversario della morte di Claudio Varalli e di Giannino Zibecchi, il maglio viene posato sul luogo in cui cadde Roberto Franceschi nel corso di una grande manifestazione degli studenti di Milano.

torna all'inizio



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

Storia del monumento:

Note

[nota 1](#) Contro l'indifferenza dell'opinione pubblica e le falsità della stampa Lydia e Mario Franceschi si impegnarono personalmente con questa lettera inviata ai direttori del "Corriere della Sera", "Il Giorno", "L'Unità", "Avanti!", "Avvenire", "Paese Sera", "Lotta Continua", "La Stampa", "Il Manifesto" il 13 febbraio 1973:

"Egregio direttore, la rabbia è un sentimento al quale il dolore non lascia molto spazio. Ma essa si accresce col passare dei giorni e accompagna il nostro disperato sforzo di dare ancora un senso a questa vita.

"Dopo la severa e commovente partecipazione di tanti giovani al funerale di Roberto, preceduta e seguita da continue manifestazioni di affetto e di conforto verso di noi, abbiamo sentito che potevamo accettare con qualche serenità i giorni che ci restano, solo coltivando nella coscienza e nel cuore gli ideali cui Roberto aveva scelto di dedicare la sua vita, solo vedendoli riflessi nella vita di nostra figlia e di migliaia di altri giovani, solo offrendo alla sua memoria la nostra volontà di farla rispettare.

"La notizia che un altro magistrato della Procura della Repubblica è stato, in così breve tempo, esautorato dall'inchiesta giudiziaria, fa crescere in noi la rabbia e l'angoscia di non poter neppure contribuire con la nostra presenza, con la partecipazione al giudizio, a rendergli in qualche modo giustizia.

"Noi parliamo di ideali, Roberto avrebbe detto lotta di classe. Vorremmo poter dire che abbiamo ragione anche noi, che una società democratica si distingue per gli ideali o i principi che persegue e realizza nell'interesse di tutti malgrado il conflitto delle classi. Uno di essi è la giustizia. Tragica giustizia, per noi, ma essenzialmente per la società e i giovani che crescono in essa.

"Quello che accade negli uffici della magistratura ci smentisce, ci dà torto. La classe di governo si regge sulle forze di polizia, ne è protetta e le appoggia, offre loro l'impunità e viola le regole del gioco, anche le più elementari, per non mancare alla promessa.

"Il dolore è nostro, ma la verità appartiene a tutti. Perciò le

scriviamo, egregio direttore, nella speranza che le nostre parole e il suo impegno civile, servano a far capire a ogni persona che l'indifferenza di fronte a queste manovre equivarrebbe alla rinuncia e al tradimento."

Riportiamo la risposta di Luigi Pintor, comparsa sul "Manifesto" col titolo di *Chi li ascolta?*

"Credo che molta gente sentirà, nel leggere questa lettera dei genitori di Roberto Franceschi, una profonda vergogna. È raro che chi ha subito un profondo dolore personale, che supera le vicende della politica com'è intesa comunemente, abbia l'animo di impegnarsi in una battaglia pubblica. Se lo fa, vuol dire che avverte una ingiustizia così bruciante da non poterla sopportare. Vuol dire che tocca con mano intorno a sé qualcosa di così marcio che non può fare a meno di ribellarsi.

"I primi a sentire vergogna leggendo questa lettera, se ne fosserocapaci, dovrebbero essere gli uomini che incarnano nel nostro paese l'ordine costituito, le istituzioni dello stato, i valori della società codificata. Costoro sono stati capaci di uccidere, con la violenza di polizia, un ragazzo di fronte a una scuola: un bravo ragazzo, hanno scritto, benché animato da coscienza di classe e ideali comunisti, com'è delle generazioni più giovani. Ma il loro delitto non è solo questo, è quello ancora più ignobile di avere mentito senza pudore attorno a questo episodio, di avere intralciato anche quella parvenza di indagine giudiziaria, di avere cinicamente rovesciato le responsabilità. Prima si è ucciso uno studente, poi è agli studenti - a tutti gli studenti - che si è data la caccia. E ai governanti attuali nessuno più ricorda che nel loro lusinghiero bilancio c'è anche un ragazzo assassinato.

"Ma chi potrebbe ricordarglielo? I grandi giornali, che mettono il lutto solo per vendere qualche copia in più? I retori democristiani che dialogano a sinistra parlando della sacralità della famiglia, dell'intangibilità della vita umana, dei valori della persona, della democrazia da restaurare contro l'estremismo, mentre da sempre alimentano, teorizzano e praticano la violenza di stato? I tutori della legge che non fanno i processi, che manomettono le prove, che intimidiscono o esautorano i pochi giudici onesti?

"No, tutti costoro è escluso che sentano anche un minimo di vergogna. E perché dovrebbero, quando accade che anche tanta parte delle forze più democratiche della nostra società abbiano perso il senso delle proporzioni? Quasi inavvertitamente, anche

queste forze hanno rapidamente dimenticato la morte di Roberto Franceschi e la trama di omertà che subito vi è stata intessuta attorno. Anche per queste forze, è diventato mille volte più importante speculare sugli errori di questo o quel leader giovanile in questa o quella università. E l'attacco, l'invettiva, il linciaggio in questa direzione sono diventati gli alibi che i burocrati della sinistra offrono alla repressione di polizia o, più insidiosamente, alla `restaurazione democratica'. Quale restaurazione? Quella che vede non questo o quel governo, non questo o quel leader al potere, ma tutti i poteri pubblici e tutte le strutture dello stato liquidare ogni giorno e passo passo nella scuola, nella fabbrica, nella società, anche gli elementari ideali in cui creono o almeno credevano i genitori di Franceschi e altri milioni come loro? "Poiché hanno avuto in sorte di esserne direttamente colpiti, i genitori di Franceschi hanno capito qual è la violenza e l'ingiustizia insita nello stato e nella classe di governo che abbiamo, e lo hanno capito meglio di quanto non riescano a fare per via politica tante forze che pure si dicono illuminate o di avanguardia, meglio di quanto noi stessi non riusciamo per astrattezza a dire o a comunicare.

"Il loro è un appello a un `impegno civile' intorno a una esigenza di giustizia di valore generale, a una discriminante di principio, per la quale un impegno civile purtroppo non basta: sono nodi che reclamano una lotta di opposizione ininterrotta e intransigente, qualcosa di molto diverso dai compromessi squallidi che di nuovo inquinano la politica ufficiale. Tuttavia, sono lettere come questa che ci persuadono, malgrado tutto, che quei compromessi non passeranno nella coscienza di grandi masse, e che chi ci si avventurerà finirà col rompersi il collo."

[nota 2](#) Fra le adesioni dei politici, particolarmente significativa è questa lettera di Riccardo Lombardi, scritta in occasione della posa del monumento.

"Cara Lydia, voglio scriverti alcune cose che ti avrei detto e che, ove da altri non espresse, avrei espresso io in occasione della prevista tavola rotonda.

"Ti avrei detto che non devi considerare questa manifestazione come chiusura della vicenda di Roberto, come l'apposizione rinnovata di una pietra tombale, ma come una tappa dolorosa certo ma necessaria per tenere vive e presenti esperienze e memorie, necessarie alla lotta che permanentemente qualifica

una democrazia, la lotta contro il potere e le sue prevaricazioni. "Ti avrei detto perciò che se avessi dovuto suggerire io una epigrafe per il monumento a ricordo di Roberto, avrei preferito farlo con lo stesso animo e con la stessa intenzione con cui i compagni di Franco Serantini suggellarono la sua tomba nel cimitero di Pisa: `Franco Serantini anarchico ventenne, colpito a morte dalla polizia mentre si opponeva a un comizio fascista.' "Per Roberto si sarebbe detto: `Roberto Franceschi studente rivoluzionario ucciso dalla polizia per responsabilità di un potere prevaricante e impunito.' E non sarebbe stato, no, oltraggio né incitamento all'odio per la polizia, ma al contrario richiamo e incoraggiamento a tutto ciò che anche in seno alla polizia e alle forze armate sta insorgendo di spinta democratica.

"Ti avrei detto ancora quanto sia stato colpito e ammirato dalla preoccupazione che mi esprimevi a voce pochi giorni fa che nella inevitabile ufficiosità della manifestazione e del suo patronato si potesse sbiadire o addirittura cancellare la specificità dell'ideale che tuo figlio ha perseguito e per cui è morto, diluendolo nell'indistinto generico di un antifascismo stipato di troppi consensi perché siano genuini.

"Tu mi dicevi: `Non vorrei che si finisse per far passare Roberto come qualche cosa come, per esempio, un socialdemocratico.'

"E io concordo con te perché di ogni combattente vivo o morto bisogna prima di tutto rispettare la integralità del suo pensiero e della sua azione senza appropriazioni e confische non soltanto di carattere, come dici tu, socialdemocratico, di qualunque carattere. Ricordo ancora con sdegno quel luglio del 1945 quando, nel Duomo di Milano onorandosi le salme dei fucilati di Fossoli, udii il cardinale Schuster affermare che essi erano morti per la fede cristiana (e c'erano lì resti di socialisti, di comunisti, di anarchici, di israeliti, di atei, e c'erano lì, fra gli altri, i resti di due miei compagni di combattimento, Poldo Gasparotti e Brenno Cavallari).

"Il diritto al rispetto per l'integrità delle proprie convinzioni non finisce con la vita. Troppe volte, del resto, il rispetto è stato postumo, a surrogare la sufficienza dei giudizi che si diedero in vita su un presunto avventurismo di tanti giovani che hanno affrontato rischi spesso mortali al di fuori della tutela delle forze politiche tradizionali per reagire a certe inerzie e opacità che così hanno aiutato a superare. A quei giovani furono rivolti sguardi diffidenti e infastiditi che oggi, resa dal sangue la loro testimonianza, esaltiamo!

"Cara Lydia, tu puoi avere l'orgoglio di essere la madre di uno di questi giovani che hanno saputo assumersi la responsabilità dell'iniziativa del combattimento ed è a giusta ragione che si è riconosciuta a Roberto in seno all'Anpi la qualifica di partigiano, partigiano della Nuova Resistenza."

nota 3 Documento del Comitato degli artisti sui presupposti di partenza per la realizzazione del monumento.

"Si precisano le seguenti premesse politiche. Il monumento deve essere dedicato non solo a Roberto Franceschi ma a tutte le vittime della repressione dal 1945 a oggi. Il monumento deve essere realizzato senza alcuna compromissione con quelle forze politiche ed economiche che sono le vere responsabili di queste morti.

"Il monumento deve essere promosso in modo unitario dalle forze di base, cioè senza strumentalizzazioni unilaterali da parte di organizzazioni politiche.

"Si precisano le seguenti scelte culturali. Gli artisti ritengono che la qualità politica della loro partecipazione si attua se contemporaneamente alla progettazione del monumento si sviluppa il dibattito culturale sul rapporto fra ricerca artistica al più alto livello e classe.

"Rapporto altrimenti impedito dalla diversità di linguaggio e tendenza di ricerca artistica che una critica, di tipo ancora idealistico, continua a mantenere contrapposte e separate identificandone le ragioni e la qualità non anche nello specifico materiale di ciascun settore di ricerca ma solo nell'appartenenza o meno a una determinata tendenza di ricerca.

"Ciò porta da un lato al rinnovarsi continuo delle ricerche dal punto di vista ideologico e quindi al loro consumo con valore di merce e porta, dall'altro lato, al riconoscere una determinata tendenza come depositaria di valori ideali immutabili (cioè storici) utili alla sua strumentalizzazione politica (che, intesa in tempi brevi, può essere accettata come funzionale, ma è sicuramente di freno nella prospettiva dello sviluppo dell'autodeterminazione, anche in senso culturale, della classe).

"Ciò è da intendere non come rifiuto della tendenza chiamata 'realismo' in quanto momento specifico di ricerca (alcuni artisti del Comitato sviluppano positivamente il loro lavoro in questa direzione) ma come rifiuto in quanto solo momento, contrapposto a tutti gli altri, con cui sia possibile affrontare e risolvere qualsiasi ipotesi di lavoro o necessità della classe.

"La stessa tensione politica che coinvolge gli artisti consente loro di superare l'antagonismo dato dall'appartenenza a diverse tendenze di ricerca e di affrontare il lavoro intorno a questo monumento come momento per una ricerca comune. Questa ricerca può essere l'occasione per sperimentare un superamento della loro separatezza e gli artisti ritengono che tale superamento possa essere tentato se si attua una progettazione di tipo unitario ed effettivamente collettiva, in cui cioè sia presente l'esperienza di lavoro di tutti i partecipanti. È utile qui precisare che s'intende con esperienza di lavoro non riduttivamente la sola capacità tecnico-manuale (che come tale è funzionalizzata alla separatezza di ricerca) ma la capacità critica e progettuale (unico termine qualificante dell'attività intellettuale) intesa come momento liberatorio in quanto non dipendente strettamente dal proprio prodotto-merce.

"Viene a lungo dibattuto se la testimonianza a Franceschi e a tutti i morti della Resistenza debba concretizzarsi in un `monumento'. L'oggetto monumento è infatti, da un lato, sempre usato dal potere per celebrare i propri valori; dall'altro, questa sua funzione celebrativa, appunto, appare riduttiva se riferita a un momento di lotta che sappiamo non conclusa nei suoi attuali obiettivi e non concludibile nel divenire del processo rivoluzionario. Una testimonianza di questo tipo, se realizzata, deve essere un punto di riferimento nel tempo per la crescita del dibattito sulle ragioni di queste morti e non solo un supporto per i rituali degli anniversari. Viene deciso di lavorare nelle due direzioni: è significativo che la classe occupi simbolicamente la città espropriata con un monumento in opposizione a quelli del potere; si cercherà inoltre di realizzare una testimonianza che superi il momento unicamente celebrativo.

"All'obiezione che non è possibile elaborare una ricerca significativa dato l'incalzare della lotta e quindi è preferibile una realizzazione rapida e spontanea, di valore solo politico e indipendente da quello formale, viene riaffermato che proprio l'impegnarsi al più alto livello dello specifico di ricerca è significativo dal punto di vista politico e giustifica l'intervento degli artisti in quanto tali. Tanto più che una testimonianza, spontanea e continuativa, di fiori, scritte, immagini, delimita già il luogo dove il compagno è caduto e che è stato prescelto per il monumento.

"Su tali presupposti politici e culturali si sviluppa la ricerca progettuale. In una prima fase s'invitano gli artisti a elaborare,

singolarmente o in piccoli gruppi, progetti d'intervento come punto di riferimento per una discussione successiva."

nota 4 *Griglia di valutazione del Comitato degli artisti per l'analisi dei progetti presentati.*

"Valutazioni delle ipotesi d'intervento:

- monumenti di tipo convenzionale, in cui l'artista utilizza il proprio linguaggio formale;
- interventi in cui l'artista propone un linguaggio diverso ritenendo il proprio inadatto;
- monumenti o interventi in cui si cerca di condizionare fisicamente il pubblico obbligandolo a passare attraverso barriere o altro;
- proposte di spazi utilizzabili in permanenza dagli studenti come luogo d'incontro utile alla crescita politica (tali tipi di proposte, molto stimolanti, vengono scartate perché l'università stessa, nel cui ambito tale spazio dovrebbe essere collocato, è già questo luogo d'incontro);
- proposte diverse (come, ad esempio, una serie di manifesti, oppure un film);
- proposte di utilizzare grandi opere o progetti esistenti elaborati in altre occasioni di lotta o di celebrazione;
- monumenti da approvare o da rifiutare per l'interpretazione che parti politiche danno del loro grado di recepimento da parte della base popolare."

nota 5 *L'ipotesi progettuale collettiva.*

"Schema di riferimento degli ambiti progettuali:

- precisazione del significato politico del monumento e quindi del suo luogo di collocazione e della sua dedica;
- tipo di lavoro nelle diverse fasi di progettazione e realizzazione (cioè prevalentemente individuale o collettivo limitato agli artisti o collettivo aperto alle forze di base);
- tipo di lotta per l'occupazione dello spazio (con o senza compromessi con le autorità);
- tipo di gestione organizzativa (con le organizzazioni politiche verticali interessate oppure con le organizzazioni di base interessate);
- tipologia formale (simbolo-monumento o luogo utilizzabile in permanenza o altri);
- pregnanza simbolica (cioè il grado di recepimento effettivo da parte della base popolare o secondo l'interpretazione data dalla linea culturale di parti politiche);

- aspetti di tipo tecnico ed economico (per quanto concerne il costo e i tempi di realizzazione);
- problemi di durata (sia nel senso della durata fisica dell'oggetto che in quello della difesa dello spazio occupato);
- grado di realizzabilità (sia per le forze presenti nel collettivo, e il tempo e il costo di realizzazione, che per il tipo di repressione prevedibile);
- valutazioni sulla qualità del lavoro collettivo e sul grado di coinvolgimento del dibattito culturale sviluppato dagli artisti;
- valutazione della qualità formale (al momento dell'inaugurazione e nella previsione di alcuni anni dopo);
- valutazione della qualità politica (al momento dell'inaugurazione e nella previsione di alcuni anni dopo).

"Con la sintesi delle precedenti valutazioni la commissione ipotizza tre modalità d'intervento: di massima, di minima, intermedio.

"Intervento di massima. Implica la partecipazione attiva, nelle successive fasi di progettazione e di realizzazione, di tutte le componenti coinvolte e coinvolgibili: artisti, studenti e operai.

"Per quanto riguarda gli artisti: rifiuto di delegare un singolo autore (come è di consuetudine) ma volontà di partecipazione corale come momento di crescita del loro dibattito culturale.

"Per quanto riguarda gli studenti e gli operai: non solo come riferimento per il dibattito politico ma anche per quello culturale. E poiché, a meno che non si accetti riduttivamente di sviluppare tale dibattito solo dal punto di vista idealistico, questo non può avvenire tra specifici diversi senza praticare o seguire da vicino la stessa esperienza di ricerca, s'intende che è chiesta la partecipazione degli operai e degli studenti allo sviluppo stesso della ricerca formale (tanto più che, ovviamente, si tratta della ricerca per la forma di un significato politico). Questo non significa che gli artisti riducono la qualità del loro lavoro ma, anzi, ricercano un salto di qualità col confrontare con i compagni le loro scelte formali nel divenire stesso della progettazione.

"Infine i compagni operai potranno contribuire non come forza-lavoro a progetto ultimato (come avviene nella fabbrica) ma partecipare direttamente, con la loro consapevolezza tecnica, alla definizione del progetto stesso.

"L'intervento di massima, mentre implica il rifiuto all'utilizzazione di un linguaggio storico e di una simbologia ovvia e obsoleta, deve contenere elementi (sia dal punto di vista formale e simbolico che

del significato) utili alla sua crescita nel tempo. Tale significato può essere dato, ad esempio, non dalla simbologia del momento di lotta e di morte, ma da quella delle ragioni che portano a queste lotte e a queste morti.

"Intervento di minima. Nel caso ove non fosse possibile sviluppare l'intervento di massima per la difficoltà di articolare un lavoro effettivamente collettivo, l'ipotesi alternativa più corretta è forse quella più semplice: realizzare un monumento convenzionale ridotto alle sue componenti tipologiche elementari (una base, una scritta, un simbolo del socialismo, un simbolo di omaggio al sacrificio). Tale ipotesi, appunto perché riduttiva, deve almeno avere una sicura, cioè convenzionale, qualità formale. Per questo si propone di delegare un solo artista per il progetto e la realizzazione, senza, per quanto concerne il linguaggio formale, alcun dibattito successivo a quello inerente la scelta dell'artista stesso.

"Intervento intermedio. Consiste nello sviluppo di un lavoro preparatorio all'intervento di massima ma, già di per se stesso, formalizzato e utile a una larga diffusione sia dei significati politici che di quelli inerenti il dibattito culturale. Come ad esempio l'articolazione di un concorso internazionale o la pubblicazione di un libro bianco."

[nota 6](#) *Il libro bianco dei caduti della Nuova Resistenza*, preparato dal Comitato per il monumento è un elenco, largamente incompleto, come in esso stesso si afferma, "dei proletari uccisi in momenti di lotta consapevole" dal 1946 al 1977.

Gli artisti rilevavano che "la maggior parte di questi episodi sono passati rapidamente sotto silenzio e quasi sempre se n'è impedito l'istruttoria e il processo. L'occasione del monumento a Franceschi può essere un punto di riferimento per lo sviluppo di una coscienza popolare anche sulla base della revisione di questi casi e che sappia trovare il collegamento fra quanto è avvenuto in Italia e quanto sta avvenendo - anche in questi giorni - in tutto il mondo, là dove i popoli stanno lottando per la loro liberazione".

L'elenco comprende circa centottanta militanti uccisi. Di ogni episodio viene data una breve descrizione. È significativo che i fatti di sangue siano concentrati nei periodi di acutizzazione della lotta politica, quelli in cui si decisero le sorti della Repubblica e della democrazia.

Circa novanta sono i morti fra il 1946 e il 1950; sono nomi di braccianti e contadini poveri che lottavano per la terra e il lavoro,

sono i manifestanti uccisi dal bandito Giuliano a Portella delle Ginestre, ma per la maggior parte (circa ottanta) sono lavoratori uccisi dalla polizia.

Si noti che i casi citati non sono mai quelli di episodi legati agli strascichi del conflitto, a certe lotte della post-Resistenza ricollegabili al periodo bellico, ma di militanti caduti nella lotta per il lavoro o per la difesa di libertà sindacali e democratiche. La repressione esplode al Sud, ma presto si generalizza al Nord per culminare nel 1950 con la strage di Modena in cui polizia e carabinieri aprono il fuoco sugli operai delle fonderie Orsi uccidendone sei. È l'epoca dello scontro elettorale del 18 aprile 1948, dell'attentato a Togliatti, dell'assestamento del regime democristiano.

Poi si assiste, fra il 1954 e il 1957, ad altre 15 morti, vittime della repressione dei tempi di Scelba.

Un picco della violenza della repressione poliziesca si nota nel 1960, con dodici morti che dimostrano il prezzo pagato per la lotta a quel governo Tambroni che era stato eletto col voto determinante del Msi.

Fra il 1960 e il 1967, ai tempi del centro-sinistra, la polizia non uccide più, se si eccettua il caso dello studente Ardizzone, schiacciato da una camionetta della Celere a Milano; in compenso si diffondono gli assassinii mafiosi contro sindacalisti e politici della sinistra e riprende lo squadristico fascista, come nel caso di Paolo Rossi, morto nel corso dell'assalto fascista all'Università di Roma.

Con la crisi del centro-sinistra, alle soglie del '68, la tragica catena delle uccisioni riprende coi morti di Avola e di Battipaglia: la Celere spara sui braccianti meridionali, ma presto ci sono vittime anche fra gli studenti: il caso di Pardini a Pisa annuncia la grande stagione repressiva del '69 culminata con la strage di piazza Fontana e la morte di Pinelli.

Il periodo successivo è caratterizzato da due tipi di uccisioni, da una parte quelle delle forze di polizia, come nel caso di Saltarelli, Franceschi, Zibecchi, dall'altra quelle imputabili all'azione dello squadristico e del terrorismo fascista, come nei casi di Varalli, Amoroso e Brasili, a Milano, o dei lavoratori uccisi in piazza della Loggia a Brescia.

Si tratta di circa quaranta persone uccise, il 40% di esse è vittima della polizia, il 60% della violenza fascista.

Il libro bianco si ferma al 1977, del resto non è possibile studiare i

fatti successivi usando gli stessi parametri. Le morti derivanti dalle azioni armate e omicide dei gruppi terroristici e dalla conseguente repressione poliziesca non sono paragonabili a quelle delle lotte sindacali e democratiche per cui caddero i militanti citati nel libro bianco.

Allo stesso modo non sono comparabili i dati delle numerose vittime innocenti delle stragi "nere", o di quelle ascrivibili ai "servizi deviati", compiute sulla folla indifferenziata.

nota 7 Riportiamo il documento del Comitato degli artisti per la consegna del monumento.

"Gli artisti del Comitato promotore hanno concluso il loro impegno realizzando l'oggetto che è pronto per la definitiva collocazione nel luogo prescelto, dove cadde lo studente Roberto Franceschi. Essi consegnano il risultato del loro lavoro alla madre di Roberto, in qualità di rappresentante ideale dei parenti di tutti coloro che nella Nuova Resistenza, dal '45 a oggi, sono caduti; al Movimento degli studenti, in particolare dell'Università Bocconi; alle forze democratiche e antifasciste milanesi. Nel consegnare il loro lavoro sottolineano che:

- a) La realizzazione è stata condotta da un gruppo di artisti sulla base del contributo di idee dato dai 35 progetti iniziali, nell'ambito di un lavoro di progettazione collettiva.
- b) Il significato artistico-culturale del monumento si concretizza nel suo rapportarsi strettamente con l'edificio dell'Università Bocconi. Questo rapporto assume valore in quanto determina la contraddizione tra la concretezza della macchina, assunta come simbolo del lavoro e la concretezza dell'edificio dell'università quale segno della cultura separata e del potere economico che la esprime.
- c) Fuori da questo specifico contesto il monumento verrebbe a essere mutilato e stravolto al punto da riacquistare le connotazioni reazionarie proprie dei monumenti espressi dal Potere, subirebbe quindi una violenza irreparabile.

"A tale proposito gli artisti del Comitato promotore riaffermano che solo nella collocazione indicata dal progetto riconoscono il significato della loro opera. Con questo atto ritengono concluso il mandato di progettazione e realizzazione assunto di fronte a tutto il Movimento degli studenti dell'Università Bocconi e alla madre di Roberto. Non ritengono concluso, però, il loro impegno politico e culturale e considerano aperto il momento della necessaria

verifica critica, che si impegnano a promuovere, ma che potrà essere effettivamente attuata nel momento in cui l'oggetto sarà collocato dalle forze che in esso si riconoscono unitariamente. "Il significato politico del monumento potrà essere quindi arricchito anche dalle motivazioni del loro operare: momento di rifiuto alla cultura elitaria in una modalità di lavoro strettamente connesso alla lotta antifascista espressa dalle forze popolari della città in difesa della democrazia. Gli artisti del Comitato promotore, Milano, 1 marzo 1977."

[nota 8](#) Val la pena di ricordare che dopo la strage di piazza Fontana a Milano venne proibita ogni manifestazione pubblica. Il 22 dicembre 1969 il Movimento studentesco e tutte le forze della sinistra tentarono di indire una manifestazione con concentramento all'Università Statale, contro la montatura che attribuiva alla sinistra, e agli anarchici in particolare, la responsabilità della strage. Pinelli era morto in Questura e Valpreda era presentato come il mostro autore della strage su tutta la stampa nazionale.

La manifestazione fu vietata e un migliaio di manifestanti furono accerchiati dalla polizia e costretti a sciogliersi.

Il 10 gennaio 1970 fu indetta una nuova manifestazione, che fu nuovamente vietata e venne rinviata al 21 gennaio. Aderirono il Comitato dei giornalisti democratici e tutte le forze democratiche di Milano, ma la manifestazione fu di nuovo proibita.

La polizia caricò i manifestanti che reagirono costruendo barricate attorno all'università. Si svilupparono scontri in tutto il centro della città, ma un grosso corteo riuscì ugualmente a manifestare.

Un'ulteriore manifestazione fu poi indetta per il 31 gennaio 1970, fu la cosiddetta manifestazione dei cinquantamila: una massa straordinaria di persone si mobilitò e la polizia fu costretta a recedere dal divieto e fu così riconquistato il diritto a manifestare contro quella che venne definita la "strage di stato".

Anche successivamente ci furono tentativi di repressione culminati con gli scontri del 18 aprile 1970 e la grande manifestazione antifascista del 25 aprile 1970 in piazzale Loreto in cui parlarono, oltre ai leader del Movimento studentesco, Paolo Pescetti e Giuseppe Alberganti.

Queste manifestazioni posero le basi del ripristino delle libertà democratiche a Milano e costituirono un forte esempio per tutte le iniziative analoghe nel resto d'Italia.

[nota 9](#) Il Movimento studentesco milanese era profondamente diverso dai gruppi che allora si collocavano alla sinistra del Pci. Questi si proponevano di essere partiti alternativi che si candidavano alla guida del movimento operaio. Il Movimento studentesco invece si considerava un movimento di massa col compito di portare sotto l'egemonia del movimento dei lavoratori gli studenti e i settori della piccola e media borghesia.

Il Movimento studentesco si opponeva alla concezione, allora diffusa nella sinistra extraparlamentare, del rifiuto dello studio e del fatto che lo studente si dovesse trasformare in agitatore politico davanti alle fabbriche. Al contrario sosteneva che compito specifico degli studenti fosse quello di appropriarsi della scuola e dell'università, di sviluppare quella cultura che l'insegnamento dei docenti e la pratica degli intellettuali borghesi mortificavano, mettendola "al servizio delle masse popolari".

Per questi motivi il Movimento studentesco milanese non solo non abbandonava l'università e le scuole, come invece tendevano a fare i gruppi extraparlamentari, ma organizzava in esse gli studenti, facendone centri di agitazione e di mobilitazione permanente sia sul terreno politico sia su quello culturale. La sua prospettiva era quella di un allargamento del fronte della sinistra (o "fronte unito") che rendesse possibile l'abbattimento del potere democristiano e la realizzazione di una prospettiva di sinistra. Questa battaglia veniva sviluppata mediante le iniziative di lotta ma anche attraverso il confronto con i sindacati e con i partiti tradizionali della sinistra, che il Movimento studentesco considerava propri interlocutori diretti.

[nota 10](#) L'intervento poliziesco avvenne mentre in Statale circa tremila persone, studenti, lavoratori, partigiani, partecipavano a un'assemblea "popolare" tenuta in concomitanza di un comizio missino nel centro di Milano. L'assemblea non era vietata dalle autorità e da parte degli studenti non ci fu alcuna provocazione contro le forze dell'ordine, schierate massicciamente all'esterno dell'università. La polizia attaccò improvvisamente, in modo preordinato, senza alcun pretesto.

Si noti che l'assemblea era presieduta, oltre che da Ezio Roviada per il Movimento studentesco, dalla Medaglia d'oro della Resistenza Giovanni Pesce.

Mentre gli studenti venivano brutalmente sgomberati, si formò una nuova assemblea di solidarietà, presso la Camera del lavoro di Milano; molte personalità democratiche e sindacali intervennero

presso le autorità per cercare di impedire quella che appariva un'operazione repressiva senza precedenti. Rovida, che era riuscito a uscire dall'università, con un altro dirigente studentesco, si recò in via Volturno, alla Federazione del Pci, per chiedere a Claudio Petruccioli un intervento immediato presso le autorità a favore degli studenti. Questi rispose che era necessario consultare tutti i partiti dell'arco costituzionale per vedere quali iniziative prendere per riportare la dialettica democratica nell'università.

nota 11 Roberto Franceschi era uno dei dirigenti del Collettivo studentesco della Bocconi: la richiesta per l'assemblea del 23 gennaio porta la sua firma.

Si batté in particolare per garantire l'accesso all'università agli studenti che non provenivano dai licei. Per esempio guidò la contestazione all'esame di analisi matematica, ma non per abolire la disciplina o ridurne la portata, visto che la considerava fondamentale per affrontare scientificamente le problematiche economiche: egli richiese che fossero attivati i corsi necessari per mettere in grado di sostenere l'esame quegli studenti che non avevano avuto, nel loro curriculum delle medie superiori, la specifica preparazione richiesta dall'esame universitario.

Un ritratto di Franceschi che si risolvesse nell'agiografia del militante sarebbe però falso: Roberto era allegro e vitale, pronto allo scherzo e alla battuta di spirito. Il suo rapporto con gli altri studenti della Bocconi non si limitava alla politica e allo studio: era piacere di stare assieme, divertimento, scoperta dei viaggi, degli amori. Erano insomma la sua apertura alla vita, la sua fiducia nell'avvenire, a portarlo a battersi contro l'ingiustizia.

nota 12 Nel corso del governo Andreotti II, il 17 maggio 1973, avvenne la strage della Questura di Milano, per la bomba lanciata da Bertoli in occasione della commemorazione dell'anniversario della morte di Calabresi. Bertoli, sedicente anarchico, fu fin d'allora indicato dalla sinistra extraparlamentare come collegato ai servizi segreti, come l'inchiesta del giudice Salvini (1995) sembra oggi convalidare. È da notare che l'obiettivo dichiarato di Bertoli era Mariano Rumor, allora ministro dell'Interno, che fu poi il successore di Andreotti al governo. I governi che seguirono furono infatti quelli di Mariano Rumor (Rumor IV, 7 luglio 1973 - 2 marzo 1974 e Rumor V, 14 marzo 1974 - 3 ottobre 1974) e in essi si assistette a una fase confusa di scontro politico, caratterizzato

dall'ondata di violenza fascista e dalle stragi "nere". Fu un periodo di incertezza e di trapasso politico che avrebbe portato alla riedizione organica del centro-sinistra con i successivi governi Moro IV e Moro V. Moro sviluppò una politica di apertura alla sinistra e in particolare al Pci, coadiuvato dal segretario del Psi De Martino, che premeva per un allargamento della maggioranza a sinistra (politica degli "equilibri più avanzati").

nota 13 Le elezioni del giugno 1976 videro l'avanzata del Pci, la tenuta della Dc e un risultato deludente del Psi.

La conseguenza fu la resurrezione politica di Andreotti (governo Andreotti III, luglio 1976 -gennaio 1978) alla guida di un monocolore democristiano presentato come "governo di garanzia" con la "non sfiducia" del Pci e degli altri partiti dell'arco costituzionale.

Il compromesso storico sembrava realizzarsi e si accentuava l'aspetto di avvicinamento all'area di governo del Pci. Nello stesso tempo si estremizzavano e acutizzavano le proteste di frange estreme della sinistra che, coordinate nell'Autonomia operaia, avrebbero dato vita al cosiddetto Movimento del '77. Il terrorismo di organizzazioni come Prima linea e Brigate rosse esplose e inaugurò una nuova sanguinosa stagione nel tentativo disperato di "colpire al cuore lo stato" e di contrastare l'eventuale ingresso del Pci al governo. La lotta al terrorismo divenne una delle motivazioni forti per la nascita del governo Andreotti IV (marzo 1978 -gennaio 1979), un nuovo monocolore democristiano, questa volta col sostegno di tutti i partiti dell'arco costituzionale ivi compreso il Pci che per la prima volta nella sua storia entrava nell'area di governo. Proprio il giorno del voto della fiducia al governo Andreotti, il 16 marzo 1978, le Brigate rosse rapirono Moro, dopo averne trucidato la scorta. L'ipotesi di allargamento della maggioranza al Pci si sarebbe poi rivelata effimera.

nota 14 Il dibattito sulla natura e il significato della morte di Franceschi portò a un importante insieme di riflessioni, che è possibile definire teoria della Nuova Resistenza. Questa trae certamente ispirazione dall'idea della Resistenza come rivoluzione incompiuta, per cui, a causa della restaurazione di un regime oppressivo, quello democristiano, infiltrato pesantemente dalla presenza di elementi legati al vecchio regime fascista, era considerata necessaria la continuazione, nell'ambito del sistema e dei metodi democratici, della lotta di resistenza, al

fine di garantire il progresso sociale e la difesa delle libertà costituzionali.

La democrazia venne così concepita come il risultato della continua vigilanza democratica e della lotta popolare e lo stato divenne controparte, per dirla con Marx, strumento del dominio di classe che solo con la lotta si può piegare in senso propriamente democratico.

A dimostrazione di ciò si analizzò e si ristudiò la storia della Repubblica, constatando che essa è costellata di lotte e di vittime cadute nella battaglia per la democrazia e la giustizia sociale. Ciò risulta evidente dall'elenco delle vittime (libro bianco) in cui si può facilmente notare l'addensarsi di momenti di duro scontro sociale e di repressione proprio nei momenti culminanti della vita della Repubblica, in quei momenti in cui era più in gioco la democrazia, come negli anni dal 1947 al '48, fino all'attentato a Togliatti, poi durante la repressione di Scelba, e poi ancora contro il tentativo di centro-destra di Tambroni nel 1960.

La democrazia venne così compresa come valore da difendere nella lotta, come garanzia della possibilità di lottare per affermare il principio superiore dell'uguaglianza degli uomini e in particolare che i mezzi di produzione appartengono a coloro che li usano. Questa battaglia non appartiene al singolo, ma alla collettività e risiede in primo luogo nelle coscienze. È pertanto destinata a durare nel tempo, costituisce una costante della vita e del progresso sociale e, per affermarsi, necessita del più vasto consenso, dell'accettazione consapevole del popolo.

Per questo la Nuova Resistenza si pose lo scopo della lotta cosciente e consapevole delle masse, escludendo l'ideologia della lotta armata di pochi, e in particolare le concezioni di tipo terroristico, che venivano allora considerate tipiche della destra fascista e dei corpi deviati dello stato.

[nota 15](#) In precedenza aveva seguito con cura e passione tutto il dibattito degli artisti e aveva organizzato con loro la mostra dei bozzetti Giorgio Politi che allora faceva parte della Commissione culturale del Movimento studentesco. Il responsabile della Commissione cultura era Luca Cafiero.

[nota 16](#) Mi sembra opportuno riportare la posizione originale di Raffaele De Grada, espressa nell'articolo *Contro il comportamentismo* su "Fronte Popolare" del 16 maggio 1975.

"Da più di un anno una commissione di artisti, di studenti e di politici, tra i quali alcuni operai, sta dibattendo la necessità e la possibilità di erigere, davanti all'Università Bocconi, cioè nel punto stesso dove il compagno fu colpito da una scarica a fuoco della polizia, un monumento a Roberto Franceschi. La commissione è molto ampia, quindi varia, arriva a tutte le forze politiche e culturali che toccano, attraverso il Partito comunista, perfino la Democrazia cristiana.

"Suo intento è stato quello di stabilire rapporti, a ogni costo, con i consigli di fabbrica e i sindacati perché l'assassinio di Franceschi non è un affare privato del Movimento studentesco ma riguarda tutto il movimento operaio nel suo assieme.

"Nella Commissione prima lo scultore Alik Cavaliere, poi Enzo Mari, confortati dall'appoggio della Federazione degli artisti Cgil rappresentata dalle presenze di Petrus e Gallerani, hanno portato avanti una linea che si riassume in questo semplice enunciato: poiché oggi non è possibile costruire un monumento che abbia le caratteristiche celebrative dell'Ottocento e del Novecento, deve essere `creato' un gesto che indichi il contributo della classe operaia in unità con gli studenti alla affermazione del contributo delle lotte in cui è rimasto vittima Franceschi per l'avvenire socialista, democratico del paese.

"Questa tesi è politicamente, all'apparenza, assolutamente giusta. Chi può negare che il ricordo di Franceschi deve essere disgiunto da tutti quegli orpelli retorici con cui si vuol soffocare la effettiva esistenza di valori democratici e rivoluzionari nel periodo che stiamo vivendo? Giusto quindi il distacco da ogni aspetto di celebrazione ufficiale.

"Nel corso della discussione è però emersa una tesi: rinunciamo a qualsiasi proposta `artistica' e manifestiamo l'adesione operaia attraverso un intervento che dovrebbe consistere nel trasporto di una pressa di cinquanta tonnellate davanti alla Bocconi. La macchina `operaia' sarebbe la dimostrazione dell'adesione della classe alla causa sostenuta da Franceschi, per la quale Franceschi è morto. Come essere d'accordo con questa tesi?

"Essa presenta due aspetti:

- a) rinvia qualunque scelta circa il significato `artistico' di un apporto della classe operaia a una decisione circa un monumento a un eroe che ha combattuto per la classe e per il socialismo;
- b) indica un disprezzo per qualsiasi soluzione `artistica', del monumento, come se oggi non esistessero gli artisti capaci di

rappresentare simbolicamente, anche con simboli di immediata comprensione, il sacrificio dei giovani per l'affermazione della democrazia e del socialismo.

"Prevale, tra le avanguardie artistiche, il concetto che l'arte nel senso tradizionale è morta; l'ha sostituita un `gesto', un qualcosa che vive come comportamento. Il `comportamentismo' è l'etica-estetica del tempo.

"Dimostrare che non si può erigere un monumento a Franceschi, ma che si può solo fare un `gesto' che significhi adesione è, per alcuni, un fatto politico-culturale di grande rilievo. Non vogliamo prefigurare una soluzione precisa per il monumento a Roberto Franceschi, che sarà demandata a una commissione; vogliamo però dire che fin da questo momento, dalla base, sta crescendo l'esigenza perché il ricordo sia durevole e non condizionato a un `gesto'.

"Il `comportamentismo', cioè l'atteggiamento di chi vuol sostituire a una elaborazione studiata e pensata un puro `gesto' che colloca l'esecutore nel limbo delle cose perdute, non ha cittadinanza per un fatto importante come il monumento a Franceschi. Il monumento non è un `gesto', è un ricordo, una costruzione storica nel tempo."

nota 17 Anche nel campo musicale avveniva la stessa cosa: il Movimento aveva avuto la capacità di contrastare i modelli della musica di consumo, spesso accettati acriticamente da altre formazioni della sinistra, ma spesso la sua iniziativa culturale si inesteriliva in un dibattito ideologico.

Anche in questo campo sostenevo una diversa pratica culturale. Così mentre le commissioni musicali bollavano come eretico Stockhausen e sembravano rivolte unicamente al *repêchage* della musica popolare, ci furono altre iniziative, come la rivalutazione del jazz italiano e internazionale. Sergio Veschi, l'editore musicale della RED Records, organizzò per il Movimento concerti di Gaslini e dei giovani jazzisti italiani. Con Veschi organizzai importanti concerti jazz, nell'aula magna dell'Università Statale di Milano, che videro l'afflusso di migliaia di giovani. Lo stesso feci per la musica rock "progressiva", per esempio utilizzando la struttura e l'appoggio logistico del Movimento per organizzare una lunghissima tournée in tutta Italia per lanciare la musica di Demetrio Stratos e degli Area.

nota 18 Scritto di Franco Russoli, sovrintendente per i Beni

culturali e storici della Lombardia, a presentazione della mostra, tenuta presso la Galleria Milano dal 15 al 24 ottobre 1976 delle opere donate dagli artisti per la realizzazione del monumento.

"La ragione di un monumento a chi, con piena coscienza, si è impegnato nella lotta per la giustizia sociale, lasciandovi la vita, consiste nell'essere un momento di sviluppo della stessa lotta. Non soltanto simbolo, ma atto politico di continuità.

"I valori estetici, morali, ideali, devono trovare sintesi ed espressione nel fondamentale significato di azione coerente a quella condotta dal caduto. La proposta per il monumento a Roberto Franceschi e a tutti i caduti nelle lotte dal '45 a oggi, vuol rispondere a tale esigenza fondamentale mostrando, a chi vuole la separazione e la gerarchia tra i diversi settori di attività dei lavoratori, per far sopravvivere un sistema di profitti ingiusti ed egoistici, che la coscienza di una necessaria e naturale programmazione e conduzione unitaria del lavoro è un traguardo raggiunto. Così il monumento diviene un momento esemplare di attività culturale veramente nuova.

"Nella sua formulazione esprime, nel modo più semplice e diretto ricerca, progetto ed esecuzione sono indissolubilmente e organicamente congiunti a ogni stadio del lavoro, per una finalità di beneficio collettivo e per un vero progresso civile. Tutte le scelte, compiute in un lungo e approfondito dibattito collettivo, rispondono a tale principio.

"L'oggetto monumentale, il maglio, ha valore estetico non perché risponde a motivi di gusto e tendenza formali, ma perché la sua definizione formale nasce appunto dalla fusione di invenzione strutturale e funzionalità. La collocazione non è stata proposta soltanto in base a motivi di armonia spaziale, ma perché mette a fuoco l'unità dei luoghi del lavoro, fabbrica e scuola. Il processo formativo del monumento ha coinvolto il contributo degli artisti e quello degli altri lavoratori, in una verifica dialettica delle proprie competenze ed esigenze a ogni livello.

"Il concetto di cultura interdisciplinare trova conferma alla propria validità nell'essere azione politica unitaria. Il monumento diviene così atto di riflessione e di stimolo per una globale coscienza culturale rivoluzionaria, strumento di lotta. Non celebrativo, ma problematico e attivo, rifiuta le convenzioni consolatorie e alienanti. Tiene fede all'impegno che Franceschi, secondo la testimonianza di sua madre, chiedeva ai compagni: portate avanti la nostra lotta."

[nota 19](#) Nella dedica, originariamente, non era prevista la definizione "gli strumenti di produzione devono appartenere al proletariato" ma quella "devono appartenere a chi li usa" meno ideologica e più complessiva. Tuttavia in sede di decisione politica si scelse il termine proletariato, più rispondente al linguaggio allora dominante, che oggi certamente risulta assai datato.

[nota 20](#) La tensione era dovuta anche alla situazione politica, che stava precipitando in una fase di acuto scontro e di violenza. Era l'epoca del governo Andreotti in cui Cossiga era ministro dell'Interno e da una parte si sviluppava il Movimento del '77, dall'altra erano già in azione le forze terroristiche. In quel mese d'aprile costellato di morti e di violenze, la pacifica manifestazione per il monumento a Franceschi spiccò per la sua civiltà e tranquillità.

Oggi, dopo tanti anni, si può dire che quel monumento effettivamente rappresenta tutta l'epoca che si era aperta con la nascita della Repubblica, che era continuata con le grandi lotte democratiche e sociali culminate con i movimenti di massa del '68 studentesco e del '69 operaio.

La fase successiva appartiene a un altro tempo e a un'altra storia.

[torna all'inizio](#)



[torna all'indice](#)

Che cos'è un monumento

Storia del monumento a Roberto Franceschi

Storia del monumento:

Le foto

- **copertina: Fernand Léger, "I costruttori", 1950**
- **La partecipazione della folla al funerale di Roberto Franceschi il 3 febbraio 1973**(foto De Bellis)
- **Il monumento a Roberto Franceschi, di fronte all'ingresso dell'Università Bocconi**(foto Hammacher)
- **Scheda tecnica del maglio: la sua carta d'identità**
- **Il 22 gennaio 1977 viene recintato il luogo in cui sarà posato il monumento** (foto Mattioli)
- **Viene preparato il fondo per la posa del maglio**(foto Mattioli)
- **Il maglio viene posato la mattina del 16 aprile 1977**(foto Mari)
- **Ultimi lavori per la sistemazione del maglio**(foto Mari)
- **Il monumento a Roberto Franceschi**(foto Hammacher)