



Fig 1. Silvestre Loconsolo, *Funerali dello studente Roberto Franceschi*, 1973, © Archivio del Lavoro, Sesto San Giovanni

Attorno al monumento in ricordo di Roberto Franceschi. Metafora, invenzione strutturale e funzionalità nel dibattito della cultura militante di metà anni Settanta

Andrea Capriolo

All'interno di un clima culturale fortemente ideologizzato, dove i partiti egemonizzavano il dibattito politico e le piazze cittadine¹, il 23 gennaio del 1973 lo studente bocconiano Roberto Franceschi veniva colpito a morte da un proiettile sparato dalle forze dell'ordine (fig. 1). Il decesso del ragazzo avvenne durante una manifestazione di protesta indetta per contestare la decisione del rettore della Bocconi Giordano Dall'Amore che impediva, a chi non fosse studente dell'ateneo, di poter partecipare alle assemblee dell'istituto².

Nei giorni successivi alla morte del giovane, sul luogo della tragedia – la strada perimetrale che conduceva all'ingresso dell'università (fig. 2) – venne posizionata una semplice targa commemorativa la quale, tuttavia, venne infranta più volte da persone di orientamento politico opposto a quello di Franceschi, militante del Movimento Studentesco³. All'ennesimo sfregio, alcuni studenti della Bocconi decisero di chiedere consiglio ad Alik Cavaliere su come potersi comportare, e su come poter agire, per evitare altrettanti “insulti” alla memoria del loro amico. La scelta del collettivo politico di affidarsi a Cavaliere, artista innegabilmente impegnato nella causa “democratica”, come per la lotta in aiuto degli esuli cileni e delle lotte operaie, fu dettata non solo dal fatto che lo studio dell'artista distava solo poche centinaia di metri dalla facoltà frequentata da France-

sci, ma anche dal fatto che alcuni allievi dello scultore, docente a Brera, erano partecipi delle campagne politiche del Movimento Studentesco. In un primo momento a Cavaliere fu chiesto di rifare una nuova lapide in luogo di quella esistente: pur mostrandosi incline alle richieste studentesche, lo scultore decise al contempo di promuovere un dibattito fra gli artisti milanesi, per ampliare “democraticamente” la platea di idee.

Il 28 gennaio del 1974 – a un anno esatto dalla morte del ragazzo – fu pertanto organizzata un'assemblea di artisti, ma al tempo stesso aperta a tutta la cittadinanza, al Club Turati. In questa occasione si formò il *Comitato promotore per il monumento a Roberto Franceschi e ai caduti nella Nuova Resistenza dal '45 ad oggi*, la cui presidenza venne assunta da Cavaliere stesso, coadiuvato da Mino Ceretti, Gianfranco Pardi, Mauro Staccioli e Tino Vaglieri⁴. Poche settimane dopo questa prima assemblea, intorno alla metà di febbraio, venne diffuso un breve comunicato, pubblicato “ufficialmente” nell'autunno dell'anno successivo sul quinto numero della rivista “Lavoro Liberato”, che fu curato da Enzo Mari, dedicato alla *Discussione e proposta per il Monumento a Franceschi nella università di Milano*. All'interno del breve fascicolo, si riportavano le proposte avanzate dal Comitato l'anno precedente tra le quali spiccava quella di indire un concorso di idee per la realizzazione di un nuovo monumento: i progetti inviati entro il 31 marzo alla sede del club Turati sarebbero stati esposti in una mostra da inaugurarsi il 25 aprile (data, ovviamente, non casuale per la memorialistica “democratica”).

Nel comunicato stampa che annunciava il concorso, il Comitato promotore dell'iniziativa avanzava determinate richieste “politiche”⁵ in merito alle caratteristiche che il monumento avrebbe dovuto avere. Oltre a dover ricordare la morte di Franceschi e tut-



Fig 2. Uliano Lucas, *Luogo della morte dello studente Roberto Franceschi*, 1973, © Uliano Lucas – Fondo Agenzia Grazia Neri, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo

te le forme di “resistenza” del secondo dopoguerra, il comitato precisava che il monumento avrebbe dovuto essere realizzato “senza alcuna compromissione con quelle forze politiche ed economiche che sono le vere responsabili di queste morti”, ossia avrebbe dovuto essere promosso “in modo unitario dalle forze di base, cioè senza strumentalizzazioni unilaterali da parte di organizzazioni politiche”⁶. Allo stesso tempo, va sottolineato, il documento enunciava delle “ferme” volontà 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, ancora di tipo idealistico, continua a mantenere contrapposte e separate identificando 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”⁷.

Questo, secondo il Comitato, avrebbe portato, da un lato, al rinnovarsi continuo delle analisi di mero stampo ideologico – quindi al loro consumo come merce, o alla loro immutabilità quale portato di idee “astoriche” utili solo alla strumentalizzazione politica; dall’altro avrebbe condotto all’adozione di un linguaggio attardato ancora legato al “realismo” artistico, inteso non come momento specifico della storia culturale occidentale, ma in quanto unica e possibile posizione estetica “di classe” con la quale si sarebbe po-

tuto portare avanti il dibattito politico sul monumento:

“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.”⁸

Per questo, i membri del Comitato si chiedevano se fosse corretto testimoniare la morte e le lotte di Franceschi e dei morti della Resistenza attraverso un monumento, per due ragioni: la prima era che questa forma artistica era utilizzata dal potere istituzionale per autocelebrare i propri valori, la seconda motivazione, più pregnante, era di non voler praticare una semplice commemorazione “militante” di un “compagno” scomparso, poiché il momento di “lotta” non avrebbe dovuto essere fissato in una celebrazione asfittica “concludibile all’interno del processo rivoluzionario”⁹.

In tale senso, allora, fu deciso di lavorare in due direzioni opposte: la creazione di un monumento che fosse al tempo stesso rappresentazione della lotta rivoluzionaria e incitamento alla stessa, e che, contem-

poraneamente, si contrapponesse alle opere di mero carattere celebrativo. In questo dibattito, tuttavia, interveniva a “gamba tesa” anche Raffaele De Grada, protagonista dell’apparato culturale del Movimento Studentesco. In un breve articolo pubblicato su “Fronte Popolare” – rivista ufficiale del Movimento Studentesco – il critico analizzava le istanze di fondo sottese al monumento. De Grada, approvando l’idea di non voler erigere una scultura “celebrativa” in stile ottocentesco – anche se gli articoli di De Grada e della redazione di “Fronte Popolare” riguardavano essenzialmente il realismo otto-novecentesco, Guttuso, il Neorealismo cinematografico, Corrente¹⁰ –, criticava la rinuncia a qualsiasi proposta “artistica” in favore di una decisione da lui definita “comportamentistica”. Indicando con tale termine “il 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”, De Grada stigmatizzava tale proponimento, in quanto “il monumento non è un ‘gesto’, è un ricordo, una costruzione storica nel tempo”¹¹. Fu forse recependo queste ultime indicazioni, che contemporaneamente alla progettazione del monumento bocconiano due artisti membri del Comitato – Cavaliere e Giuseppe Spagnolo – erano impegnati, volontariamente e gratuitamente, nella realizzazione del portale della tomba di Roberto Franceschi nel cimitero di Dorga¹², “ripudiando” molti degli “indizi” proposti nella *Discussione*. In questo caso, infatti, i battenti sono esplicitamente un manufatto celebrativo e furono composti senza una discussione critica e progettuale: le due ante recano la stilizzazione della figura del sole – chiaro il riferimento al “sol dell’avvenire” – mentre sorge squarciando la calotta terrestre, con

Fig. 3
Giuseppe Spagnulo e
Alik Cavaliere, *Tomba di
Roberto Franceschi* (dettaglio),
1974, Dorga, cimitero.
© Cesare Lopopolo.
Fondazione Roberto
Franceschi Onlus



sotto, incise nel bronzo, la citazione maoi-
sta “Le montagne sono alte ma non pos-
sono diventare ancora più alte; ad ogni
colpo di zappa esse diventeranno più
basse”¹³ e l’ultima frase pronunciata dal
ragazzo alla madre Lydia prima di uscire
di casa la sera della morte: “Se mi dovesse
capitare qualcosa tu devi continuare nella
mia lotta”¹⁴ (fig. 3).

In conseguenza di ciò, scaduti i termini di
consegna, tra l’aprile e il giugno del 1974
i progetti presentati furono esposti in una
mostra itinerante presso il Circolo Turati,
alla Palazzina Liberty, alla Camera del La-
voro e al Festival del Movimento Studen-
tesco al parco Ravizza: le proposte furono
numerose, circa una quarantina, e – co-

me ricordava Paola Mattioli in un arti-
colo su “NAC – Notiziario Arte Con-
temporanea” – si suddividevano in tre
nuclei: “opere tradizionali”, di contesta-
zione del concetto stesso di monumento
e, infine, di ripensamento dello spazio
urbano. Nel primo gruppo rientrava la
struttura di ferro delineata da due ban-
diere rosse che Spagnulo propose di col-
locare ai bordi del marciapiede dove
Franceschi trovò la morte, o la piramide
rossa rovesciata e sostenuta da cavi pre-
sentata da Pardi. Nel secondo, Mattioli
citava il lavoro di Valentina Berardinone,
che aveva progettato di affiggere a ca-
denza regolare sui muri di Milano un
manifesto con disegnati dei proiettili, e

quello di Staccioli, che voleva inscrivere sul marciapiede dinnanzi alla Bocconi i nomi dei caduti dalla Liberazione al 1973, mentre Cavaliere avrebbe voluto realizzare lo stesso intervento sulla facciata dell'università. Per la terza tipologia Mattioli non menzionava autori specifici, ma ricordava come molti artisti avevano proposto progetti che si indirizzavano “verso un uso alternativo dello spazio da dedicare ad attività politiche o culturali e organizzabile attraverso strutture di vario tipo”¹⁵: tra questi probabilmente rientrava il gruppo composto da Pardi, Ceretti, Staccioli e Alberto Ghinzani, che avevano proposto di erigere una copia del “podio di Lenin” di El Lissitskij, oppure Fernando De Filippi, che avrebbe voluto scavare una buca sul cui fondo sarebbe stata posta una lapide con la dicitura “compagno, il più bel monumento è la fossa scavata per l'ultimo capitalista rovesciato”. Ma, nonostante l'analisi tipologica proposta da Mattioli rilevasse la maggiore attualità di queste scelte, incombente era la “voce esterna” del Movimento Studentesco, che “spingeva” – anche tramite Raffaele De Grada – verso soluzioni “neorealiste”¹⁶, quale richiesta “di un dato concreto, di un monumento in carne ed ossa.”¹⁷

In questo momento, tuttavia, il Comitato organizzatore incominciò a focalizzare la propria attenzione sui materiali industriali. I membri, infatti, in un primo momento avevano avallato il progetto di Lino Marzulli, Fabrizio Merisi e Vitale Petrus di porre sul luogo della morte di Franceschi un monumentale crogiolo di ghisa proveniente dalla Breda, all'interno del quale, a inizio secolo, era morto un operaio. Come ricordato da Marzulli, infatti,

“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.”¹⁸

Fu alla fine del processo di selezione delle opere che all'interno della “schiera” di artisti che si erano impegnati nel Comitato si creò una prima frattura; si erano evidenziate, di fatto, tre differenti anime: quella rappresentata dagli “artisti-artisti”, quella dei “tecnici”, e quella sostenuta dal Movimento Studentesco, che richiedeva un monumento in linea con il “realismo” figurativo¹⁹. Fu lo stesso Cavaliere, tra i primi a impegnarsi per ricordare Franceschi, a rammentare questo dissenso nei suoi taccuini:

“Siamo contestati [noi artisti] come organizzatori del monumento a Franceschi per le scelte fin qui compiute: 1) comitato unitario e gestione autonoma (cioè il non avere affidato ad una forza politica organizzata la gestione) 2) le proposte iniziali (cioè non aver subito dato una base scientifica al progetto); 3) l'aver fatto una mostra alla Camera del Lavoro; 4) l'aver richiesto una commissione per il progetto unico, fin da questa fase.”²⁰

Come ricordato nell'ultimo punto specificato da Cavaliere, nella difficoltà di poter scegliere l'opera adatta, e di fronte ai “campanilismi” dei singoli artisti, nel gennaio del 1975 si decise di nominare una commissione ristretta che avrebbe avuto lo scopo di esaminare le varie proposte e di sondare in modo progettuale la possibilità di realizzare il monumento. Tale commissione venne composta da Mari, Petrus e Paolo Gallerani. Essa, di fatto, proseguì con le indicazioni proposte nel prospetto elaborato l'anno precedente (che nel novembre del 1975 verrà poi pubblicato sulla rivista “Lavoro Liberato”). Nel documento *Valutazione delle*

ipotesi di intervento presentato in marzo – al quale pose la propria adesione anche l’ADI (l’Associazione per il Disegno Industriale) – sarebbero state vagliate le seguenti varietà di proposte, che risentivano delle differenti tipologie artistiche “novecentesche”:

“monumenti di tipo convenzionale, in cui l’artista propone 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”;

“proposte diverse”;

“proposte di utilizzare grandi opere o progetti esistenti elaborati in altre occasioni di lotta o di celebrazione”;

“monumenti da approvare a da rifiutare per l’interpretazione che parti politiche danno del loro grado di recepimento da parte della base popolare”²¹.

Una serie di proposte che non lasciarono definitivamente entusiaste tutte le anime partecipanti all’“avventura” della ricerca del manufatto: ancora Cavaliere, nei suoi taccuini, ricordava come non tutti erano stati inclini ad approvare questa seconda commissione: “da un lato Pardi e altri che volevano la giuria popolare, dall’altra tutti coloro che vedono nella commissione per l’unificazione dei bozzetti la castrazione.”²² Del resto, fin dai primi giorni della sua formazione, Mari sembrava sempre più prendere il sopravvento all’interno della “giuria”, e questo fatto portò malumori soprattutto fra gli “artisti-artisti” come, appunto, Cavaliere, tanto che quest’ultimo, sempre più in aperta

discussione con Mari, arrivò a definire la ricerca del monumento “una follia”²³:

“La ricerca, fine a sé stessa, astratta o pseudo astratta rispetto alla pratica o alla realtà, non rientra nella mia mentalità”²⁴,

in quanto, come osserva poco dopo l’artista, sempre nei suoi taccuini:

“non dovevamo fare, ma piuttosto prima raggiungere una certezza scientifica del prodotto, innestata su una certezza politica.”²⁵

Da tali discussioni, il “comitato ristretto” pervenne a quella che fu definita come “Ipotesi progettuale collettiva” che avrebbe dovuto definire e precisare il significato politico dell’intervento (dunque, non solo cosa posizionare, ma anche dove, e con quale dedica), nonché sodare quali forze politiche e sociali avrebbero dovuto intervenire nell’ideazione dell’opera. Il dibattito, dunque, si poneva nell’indagare se si sarebbero dovute porre delle relazioni con le autorità comunali o meno, nonché sugli aspetti economici e tecnici. Soprattutto, l’“Ipotesi progettuale” avrebbe dovuto tuttavia definire “la tipologia formale”, “la valutazione della qualità politica” e la

“pregnanza simbolica (cioè il grado di recepimento effettivo da parte della base popolare o secondo l’interpretazione data dalla linea culturale di parti politiche)”²⁶.

Per questo, il nuovo comitato creò tre differenti modalità d’intervento: di minima, intermedia e di massima.

Quello di minima prevedeva di realizzare un monumento convenzionale, che fosse ispirazione di un singolo artista, ridotto alle sue componenti tipologiche elementari, pur non rinunciando agli aspetti quantomeno convenzionali e formali, come un simbolo del socialismo, “un o-



Fig. 4. Beppe De Nardin, *Inaugurazione del monumento a Roberto Franceschi*, 1977,
© Beppe de Nardin – Fondazione Roberto Franceschi Onlus

maggio al sacrificio”. Quello intermedio sarebbe consistito nello sviluppo di un lavoro preparatorio all’intervento di massima ma che fosse, già di per sé stesso, formalizzato e utile a una larga diffusione sia dei significati politici che di quelli inerenti al dibattito culturale. Infine, quello di massima veniva riassunto nella seguente definizione:

“[il monumento] mentre implica il rifiuto all’utilizzazione di un linguaggio astorico e di una simbologia ovvia e obsoleta, deve contenere elementi (sia dal punto di vista formale e simbolico sia da quello del significato) utili alla sua crescita nel tempo”.

Tale significato, sottolineavano i redattori dell’intervento, avrebbe dovuto essere dato

“non dalla simbologia del momento di lotta e di morte, ma da quella delle ragioni che portano a queste lotte e a queste morti”²⁷.

Esso, inoltre, sul piano operativo avrebbe implicato la partecipazione attiva, in tutte le fasi, di artisti, studenti e operai. Agli artisti era demandata la specifica del rifiuto di delega a un singolo operatore artistico ma l’obbligo di lavorare in collettivo quale momento di crescita del dibattito culturale. Per quanto riguardava studenti e operai, invece, per far sì che la ricerca dell’opera non cadesse in un mero idealismo, avrebbero anche loro dovuto partecipare alla costruzione formale dell’idea politica dell’opera d’arte: in particolare, contributo specifico era demandato ai “compagni operai” i quali avrebbero potuto contribuire

“non come forza-lavoro a progetto ultimato ma partecipare direttamente,

con la loro consapevolezza tecnica, alla definizione del progetto stesso”²⁸.

Da queste proposte si può comprendere come il naturale “percorso” dell’idea del prospetto fu inserito da Enrico Crispolti come uno dei progetti cardine della sezione *Documentazione aperta*²⁹ della mostra *Ambiente come sociale* alla Biennale veneziana del 1976; non prima che, tuttavia, il monumento venisse selezionato secondo la modalità d’intervento di “massima”: venne infatti ipotizzato, tra maggio e giugno, grazie anche a incontri effettuati con il Sindacato Unitario dei Metalmeccanici (Flm) di Sesto San Giovanni e con i consigli di fabbrica di Breda Siderurgica, Breda Fucine, Breda Termomeccanica, Magneti Marelli, Ercole Marelli, Italtrafo e Falk Unione, di poter proporre come monumento in memoria di Franceschi un maglio industriale (fig. 4) di cinquanta tonnellate fabbricato in Germania nel 1941 e impiegato in diversi paesi e industrie europei. Nella mentalità collettiva dai partecipanti al Comitato, avrebbe dovuto sia simboleggiare la “partecipazione operaia” all’edificazione del socialismo, sia rappresentare – per le sue “proporzioni architettoniche di grande monolito, sia per il fatto, ricordava Mari, che simbolicamente è un martello gigante, il simbolo primario del lavoro, da gran tempo intrinseco all’araldica della sinistra” – la partecipazione collettiva alla costruzione culturale della società.

“La tensione a riappropriarsi della qualità formale dell’opera umana”, ricordava ancora l’artista, “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.”³⁰

Del resto, lo stesso Crispolti, nella presentazione alla mostra veneziana, ricordava come l'ottica implicita delle esperienze che si sarebbero potute vedere alla sezione *Documentazione aperta* della Biennale era quella di sollecitare incontri e dibattiti, per portare entro il contesto della Biennale problemi ed esperienze al momento nel vivo del loro dibattersi "in modo da permettere alla Biennale stessa di farsi strumento di reale creativa presenza nel dibattito socioculturale attuale"³¹, e di posizionare "l'operatore culturale" all'interno di una visione dove esso sarebbe diventato "co-operatore" dell'ideazione artistica, e non creatore solitario. Questo lo avrebbe guidato a mettere in gioco i suoi privilegi specifici di artista, per agire non più unilateralmente ma in modo "dialogico" e partecipativo. Solo in questo modo avrebbe potuto diventare un "sollecitatore culturale" disposto tanto a dare quanto a ricevere, "in un'esperienza che diviene comune, bilaterale" e in una compartecipazione che lo avrebbe condotto ad accettare le proposte creative di coloro i quali di fronte a lui non erano più visti come "semplici fruitori di emissioni unilaterali"³². La progettazione estetica, e artistica, doveva per Crispolti divenire una ricerca non di puro linguaggio, ma di rapporti, e avrebbe dovuto orientarsi recuperando una corretta strategia di risposta comunicativa a una domanda di massa:

"non si tratta di surrogare con ragioni puramente di natura sociologica di azione politica, come neppure puramente antropologica, l'operazione visiva tradizionale [...], ma di rappresentare in senso documentario esauriente, e in un tentativo molto attuale e per la prima volta proposto con tale ampiezza [...] il quadro fenomenologico di queste proiezioni dell'operatore culturale, e visivo in particolare, nel contesto sociale, in una esperienza cioè al di fuori dei

termini canonici del consumo dell'arte: artisti – oggetto estetico – galleria d'arte privata o museo – fruitore-collezionista"³³, ricordava ancora il critico d'arte.

Anche Mari, del resto, vedeva di buon occhio le proposte di Crispolti. In un messaggio in risposta a Carlo Ripa di Meana³⁴ – che si era premurato di invitare Mari e i responsabili del Comitato alla Biennale – il designer milanese dichiarava di aver aderito all'iniziativa lagunare per una serie di motivi, che vale la pena indagare. Mari vedeva nell'impostazione data da Crispolti una soluzione non definitiva, ma appunto "aperta", delle problematiche legate all'arte nel sociale. Questo rendeva ottimale una discussione dove anche il Monumento a Franceschi avrebbe potuto dare il suo contributo, di contro, ricordava il designer, ad alcuni artisti che lavoravano "attorno" al monumento: questi ultimi, al fine di essere "coerenti" con la loro "militanza", per Mari perseguivano un'idea di arte demagogica e populista. A confutare quest'ultima tesi, Mari dichiarava nella lettera a Ripa di Meana: "la nostra ricerca ci ha confermato, nelle sue diverse fasi, che l'apporto di uno specifico intellettuale è significativo nei termini della lotta di classe solo a condizione di essere svolto al suo più alto livello tecnico"³⁵. Ancora, Mari confessava che la Biennale sarebbe stata il posto ideale per esporre le idee alla base del monumento in quanto, da come Crispolti stava tentando di crearla, la mostra non sarebbe diventata una semplice esposizione dove accogliere le opere "artistiche", ma luogo atto al dibattito aperto alla collettività. Il maglio, difatti, si sarebbe posto alla realtà sociale milanese secondo quanto Crispolti stesso aveva teorizzato sotto l'ipotesi di "una presenza urbana conflittuale", ossia si sarebbe posto come una documentazione consapevole e "attiva nel

sociale urbano” di una realtà “antagonista”, quale

“momento di forte impatto emotivo, nella frizione che lo stacco e la contrapposizione creano, un momento di ‘avvertimento’ ideologico, di memoria, che raccoglie passato e presente, e che intendo appunto proporre al sociale urbano una sollecitazione rivelatoria, operando una frattura, rompendo dunque un equilibrio fittizio [...] in una prospettiva problematica diversa: suggerisce emotivamente [...] un diverso ordine di ragioni, una diversa consapevolezza della realtà della condizione sociale urbana”³⁶.

Nonostante tutto, e nonostante che il maglio fosse ormai stato scelto, le incomprendimenti all’interno del Comitato continuarono a permanere: Cavaliere, difatti, giudicava il monumento come uno “sgradevole equivoco [...] retorico, avanguardistico, politicamente equivoco.”³⁷

Nel tentativo di sollecitare la Commissione, il Movimento Studentesco decise di incaricare un proprio rappresentante, Ezio Rovida, quale referente per le relazioni con il Comitato per la scelta del monumento. Fu anche grazie alla mediazione di quest’ultimo che si arrivò alla definitiva scelta del maglio e si pervenne alla pubblicazione dell’iniziativa per una serie di eventi – una “esposizione metodologica dei risultati”³⁸, si ricordava nel catalogo della Biennale – che si sarebbero tenuti (dal 22 al 31 agosto) alla rassegna lagunare. Durante tali eventi si sarebbero esposti i risultati attraverso un dibattito promosso da un comitato composto da politici ed esponenti della cultura democratica e partigiana italiana: Sandro Pertini, Davide Turoldo, Giorgio Benvenuto, Giuseppe Alberganti, Riccardo Lombardi, Lelio Basso, Giulio Carlo Argan, Guido Quazza, Giovanni Pesce, A-

rialdo Banfi, Giuseppe Branca, Umberto Terracini e Ferruccio Parri. Non va del resto dimenticato che, accanto a Crispolti, come Commissario delegato per il Padiglione Italia vi era Raffaele De Grada, “capo” della sezione culturale del Movimento Studentesco. Fu con ogni probabilità quest’ultimo a sollecitare Crispolti a portare a Venezia l’esperienza del monumento a Franceschi. Interessante, in questo contesto, quanto ricordava il critico del Movimento Studentesco sul catalogo della mostra in relazione al concetto di “Ambiente”. Constatando che esso si era trasformato grazie alla funzione esercitata dalla volontà di rivalse sociale delle masse popolari – che erano state in grado di occupare case, di richiedere l’accesso al tempo libero e al riposo, e di autoridursi le tariffe – De Grada osservava che in un contesto di creatività “sociale” e di ricerca estetica diffusa come quello di metà anni Settanta, le opere pubbliche a carattere commemorativo erano chiamate a creare nuove connessioni tra socialità e produzione artistica. “Questo tipo di intervento estetico – ricordava – di nascita spontanea e popolare, è ben diverso dall’‘intervento’ estetico dell’artista che intende reagire all’ambiente storico inserendo per esempio una scultura moderna in una piazza, accanto a un monumento. E non ha nulla a che vedere con la piatta analisi sociologica dell’ambiente, che registra una eventuale trasformazione senza farsene elemento di trasformazione”³⁹.

In tale occasione, sia per raccogliere fondi destinati all’acquisto del maglio, sia per propagandare le idee sottese alla realizzazione dell’opera, venne concepito un manifesto murale (fig. 5) presentato a Palazzo Grassi il 14 settembre, durante uno degli eventi programmati nei giorni della Biennale⁴⁰. Al suo interno vi sono importanti passaggi che consentono di ricostruire l’immaginario collettivo – politico e sociale – che caratterizzava le diverse anime

UN MONUMENTO A ROBERTO FRANCESCHI E A TUTTI I CADUTI DELLE LOTTE POPOLARI DAL '45 AD OGGI

Dal 1945 a oggi sono stati uccisi in Italia più di 170 proletari durante manifestazioni politiche e sindacali. La Resistenza contro il fascismo e le forze politiche ed economiche che lo sostengono non è finita. I compagni caduti nei momenti di lotta dal '45 a oggi devono essere ricordati come nuovi partigiani. Gli studenti di Milano hanno chiesto a un largo gruppo di artisti di affermare questi valori sociali, realizzando un monumento al loro compagno Roberto Franceschi, ucciso dalla polizia davanti all'Università Bicconi, il 23 gennaio 1973, durante una manifestazione per ottenere l'uso di un'aula per un'assemblea unitaria di operai e studenti. Il comitato degli artisti, nel corso di due anni di lavoro, sviluppa il dibattito politico con assemblee e mostre in cui vengono esaminate diverse decine di progetti. Giunge alla votazione unanime della seguente linea politica e progettuale: Franceschi — e tutti i compagni caduti — sono morti in difesa dei valori della classe operaia, per la libertà, la democrazia, la giustizia sociale e in sostanza per affermare che i mezzi di produzione sono gli strumenti del lavoro umano e devono appartenere a chi li usa. Quindi, un simbolo degli strumenti di lavoro espropriati, sia nei suoi aspetti positivi che negativi, è particolarmente significativo per ricordare — in modo continuativo ed effettivo — le ragioni di questi momenti di lotta fuori dai temi usuali di tipo celebrativo.

Questo simbolo viene realizzato senza compromissioni con le forze politiche ed economiche che sono le vere responsabili di queste morti.

Questo simbolo viene realizzato da parte degli artisti con un lavoro di analisi e verifica collettiva che è garante della qualità complessiva dei contenuti politici e della loro forma. L'oggetto concreto, scelto tra quelli più rappresentativi del lavoro, un maglio di sette metri di altezza e del peso di cinquanta tonnellate, sarà collocato davanti all'Università Bicconi, nel corso di una manifestazione di massa. Il grande oggetto scelto accuratamente in funzione della sua pregnanza formale sarà disposto in funzione dell'immagine complessiva: contratto violento e inusuale tra l'oggetto concreto — simbolo del lavoro, oggi alienato — e l'edificio dell'Università — simbolo della cultura, oggi separata —.

Il monumento richiederà la seguente scritta:
**A ROBERTO FRANCESCHI
E A TUTTI I COLORI CHE NELLA
NUOVA RESISTENZA DAL '45 AD OGGI
CADERO NELLA LOTTA PER AFFERMARE
CHE I MEZZI DI PRODUZIONE
DEVONO APPARTENERE AL PROLETARIATO.**
Si lancia un appello alla classe operaia perché essa sia protagonista di questa iniziativa che testimonia la sua presenza e la volontà di continuare la lotta dei suoi caduti. Si chiede agli studenti, agli intellettuali e a tutti i democratici di contribuire politicamente all'iniziativa e di sostenerla.

23-1-76

Gli artisti del Comitato Promotore

Pin Bagnara, Aldo Bonifazi, Umberto Bressan,...

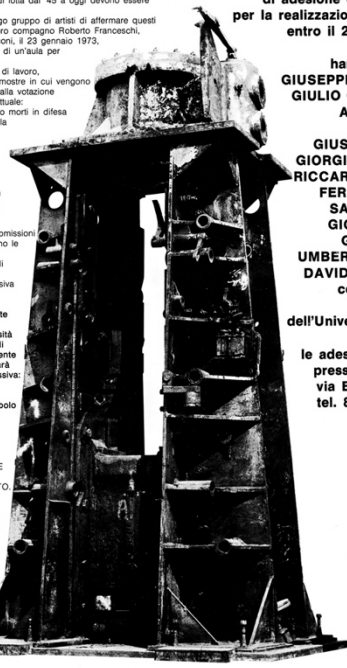
Enzo Cacciari, Franco Carlini, Enzo Cuccia,...

Roberto Cuccia, Roberto Franceschi,...

Antonio Ghirelli, Giancarlo Pirelli,...

Luigi Preti,...

...



**con questo manifesto
si apre la campagna
di adesione e sottoscrizione
per la realizzazione del progetto
entro il 23 gennaio 1977**

**hanno già aderito:
GIUSEPPE ALBERGANTI
GIULIO CARLO ARGAN
ARIALDO BANFI
LELIO BASSO
GIUSEPPE BRANCA
GIORGIO BENVENUTO
RICCARDO LOMBARDI
FERRUCCIO PARRI
SANDRO PERTINI
GIOVANNI PESCE
GUIDO QUAZZA
UMBERTO TERRACINI
DAVIDE M. TUROLDI
collettivo unitario
degli studenti
dell'Università L. Bocconi**

**le adesioni si ricevono
presso il Club Turati
via Brera 18, Milano
tel. 877873 - 877903**

A cura di
LABIENNAE
Bureau del Manifesto - 1976

Fig. 5
Manifesto di presentazione
del monumento a Roberto
Franceschi alla Biennale di
Venezia del 1976,
© Fondazione Roberto
Franceschi Onlus

dei promotori del monumento. Nel manifesto si ricordava come Franceschi e tutti i “compagni caduti” erano morti in difesa dei valori della classe operaia, per la libertà, la democrazia, la giustizia sociale e per “affermare che i mezzi di produzione sono gli strumenti del lavoro umano e devono appartenere a chi li usa”. Di conseguenza, il maglio si classificava per essere “un simbolo degli strumenti di lavoro espropriati, sia negli aspetti positivi che negativi” nonché un oggetto significativo

“per ricordare — in modo continuativo ed effettivo — le ragioni di questi momenti di lotta fuori dai temi usuali di tipo celebrativo.”⁴¹ Ancora, nel manifesto si ricordavano le ideologie sottese alla ricerca politica del monumento:

“Questo simbolo viene realizzato senza compromissioni con le forze politiche ed economiche che sono le vere responsabili di queste morti. Questo simbolo viene realizzato da parte degli artisti con un

lavoro di analisi e verifica collettiva che è garante della qualità complessiva dei contenuti politici e dalla loro forma.”⁴²

Infine, veniva esplicitato il carattere formale della ricerca artistica:

“il grande oggetto scelto accuratamente in funzione della sua pregnanza formale sarà disposto in funzione dell’immagine complessiva: contrasto violento e inusuale fra l’oggetto concreto – simbolo del lavoro, oggi alienato – e l’edificio dell’Università – simbolo della cultura, oggi separata”⁴³.

Oltre alla presentazione del manifesto, nel medesimo giorno venne organizzata una conferenza stampa il cui parziale resoconto fu pubblicato sulla rivista “Fronte Popolare”. In particolare, venne ospitato l’intervento di Franco Russoli, che sottolineava come il monumento esprimeva – “nel modo più semplice e diretto” – l’indissolubile legame tra ricerca, progetto ed esecuzione in ogni stadio del lavoro, “per una finalità di beneficio collettivo e per un vero progresso civile”⁴⁴, non tanto perché il maglio rispondeva a motivi di gusto e di tendenze formali, ma perché la sua definizione formale stessa nasceva dalla fusione di invenzione strutturale e funzionalità⁴⁵.

Sempre nell’ottica di ricerca dei finanziamenti per l’erezione del monumento, il Comitato Promotore decise di portare l’iniziativa in diverse città italiane e in diversi contesti politici: il 3 dicembre 1976 venne indetta una manifestazione alla Cavallerizza di Brescia dove parlò Manlio Milani⁴⁶, per connettere la morte di Franceschi con la strage di piazza Della Loggia. Successivamente, presso la Galleria Milano di Carla Pellegrini, dal 15 al 24 ottobre venne organizzata una mostra – della quale si è ritrovato l’invito presso gli archivi della Fondazione Roberto

Franceschi – dove vennero esposte delle opere per racimolare soldi per l’acquisto e il trasporto del monumento⁴⁷; ad esporre, tutta un serie di artisti che già in prima istanza avevano partecipato al dibattito sulla scelta dell’opera da porre sul luogo della scomparsa del ragazzo: tra gli altri, Vittorio Basaglia, Gabriele Amadori, Vitale Petrus, Dimitri Plescan, Arnaldo Pomodoro, Enzo Mari, Agostino Bonalumi, Mauro Staccioli, Tino Vaglieri, Nanni Valentini, Grazia Varisco e Giovanni Rubino⁴⁸. Anche in questa occasione, intervenne Russoli, ricordando come il maglio, nella sua formulazione basilare, esprimeva ed esplicitava che “ricerca, progetto ed esecuzione” erano “indissolubilmente e organicamente congiunti a ogni stadio del lavoro, per una finalità di beneficio collettivo e per un vero progresso civile”⁴⁹. Per di più, Russoli recuperava la ricerca intellettuale così come proposta da Mari, immettendola tuttavia all’interno di un processo culturale popolare che facesse del monumento non solo un lavoro di analisi formale, ma un processo di socializzazione e collettivizzazione delle idee:

“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."⁵⁰

Considerazioni analoghe vennero riproposte anche nel *Documento degli artisti*, un breve comunicato scritto il 1° marzo del 1977 e pubblicato sulla rivista "Fronte Popolare", dove in particolare veniva posta attenzione riguardo al legame del monumento con la sede 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 quale segno della cultura separata e del potere economico che la esprime". Senza questo legame, infatti, per i firmatari del comunicato, il monumento sarebbe stato "mutilato" nella sua impostazione "ideologica" al punto tale da riacquistare le connotazioni "reazionarie proprie dei monumenti espressi dal Potere"⁵¹. Un legame del resto sottolineato anche nella lettera di risposta della madre di Roberto, Lydia, la quale chiedeva l'immediata posa del maglio nel luogo della morte del figlio – e non al parco Ravizza, adiacente alla Bocconi, come chiedevano le forze politiche per non meglio precisati motivi, forse di "sicurezza"⁵² – altrimenti avrebbe preferito che esso fosse posto provvisoriamente davanti all'entrata della Biennale di Venezia per consentire un maggior dibattito all'interno dell'opinione pubblica e per contestualizzare il monumento come atto di denuncia del dissenso dei cittadini dell'ovest europeo nei confronti dei loro governi.⁵³ Parallelamente, anche

il Comitato ricordava come fuori da quella specifica situazione il monumento avrebbe assunto una connotazione reazionaria e propria dei "monumenti espressi dal potere"⁵⁴.

Fu in questo contesto, dove ogni dettaglio era curato nei suoi più minimi particolari, che alla base del maglio, il giorno della sua posa⁵⁵ – il 16 aprile 1977, giorno della morte, nel 1975, dei militanti Giannino Zibecchi e Claudio Varalli⁵⁶ – venne posta una targa sulla quale venne inciso "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." Mentre in una prima versione dell'iscrizione, al posto del termine "proletariato" figurava la forma "a chi li usa"⁵⁷ meno ideologica e più omnicomprensiva: un messaggio, come recentemente ricordato da Rovida, che sottolineava come "solo chi possiede i mezzi di produzione con cui opera e lavora è libero, in caso contrario resta pura forza lavoro soggetta allo sfruttamento."⁵⁸ Una dicitura, quella infine scelta, che accontentava non solo le prese di posizione del Movimento Studentesco, ma anche lo stesso Mari il quale, come ricordava Cavaliere, voleva che la frase scelta per l'iscrizione potesse "essere giusta fra quarant'anni"⁵⁹.

Può risultare utile un paragone con il monumento dedicato a Zibecchi e Varalli in piazza Santo Stefano, luogo dove il Movimento Studentesco aveva la propria sede "istituzionale". Come Franceschi i due giovani uccisi appartenevano alla "galassia" della Nuova sinistra milanese⁶⁰, ma al contrario che per il monumento eretto davanti alla Bocconi, questo dedicato a Zibecchi e Varalli non subì un processo di verifica e revisione altrettanto elaborato. Venne invece commissionato direttamente all'artista genovese Nicola Neonato dal Coordinamento dei



comitati antifascisti milanesi: il suo posizionamento al centro della piazza – come testimoniano anche una serie di fotografie di Carla Cerati e un cortometraggio della commissione Cinema del Movimento Studentesco milanese che riprendeva i momenti della posa della stele⁶¹ – avvenne il 1° maggio 1976, solo un anno dopo la morte dei ragazzi, senza chiedere alcuna autorizzazione al Comune⁶².

Neonato, capo-brigata partigiana durante la Seconda Guerra Mondiale con il nome di Pollaiolo – chiaro il riferimento all'artista rinascimentale fiorentino – al momento della posa della scultura aveva 64 anni e teneva studio in via Solferino a Milano: la sua cultura figurativa affondava le radici nella tradizione tardo-simbolista italiana, avendo studiato dal 1936 con Felice Carena a Firenze. Il suo impegno civico non venne mai meno, tanto che più volte nella sua carriera venne chiamato, tra Liguria e l'Alessandrino, a comporre tele e monumenti per ricordare i morti della Resistenza e della lotta partigiana: la sua commissione più importante fu, forse, l'affresco per la cappella votiva nel campo di concentramento di Dachau nel 1963⁶³. Fu sicuramente a “causa” di questo suo impegno civile che al momento della morte dei due giovani immediatamente il Movimento Studentesco pensò di commissionare all'artista ligure una scultura a loro dedicata⁶⁴.

L'opera, intitolata *Ora e sempre resistenza* (fig. 6), si radica all'interno della cultura realista, tipica di certa produzione scultorea degli anni Trenta e Quaranta – si può pensare, a titolo d'esempio, ai membri del gruppo milanese Corrente o a certi rilievi di Sironi – e tipica, del resto, di tutta l'esperienza artistica di Neonato: si può accostare il monumento di piazza Santo Stefano con l'altorilievo dedicato dall'artista ligure ai “martiri”



pagina a fronte:
Fig. 6. Nicola Neonato, *Ora e sempre resistenza. Monumento a Giannino Zibecchi e Claudio Varalli*, 1977



Fig. 7. Nicola Neonato, *Monumento ai "martiri" della battaglia partigiana di Cantalupo*, 1945, da *Neonato: l'arte nella Resistenza*, (Ovada, Chiostro Santa Maria di Castello, 25 aprile - 6 maggio 1978), a c. di Comitato permanente antifascista di Lavagna in collaborazione con l'amministrazione comunale, Rapallo, Officine grafiche Canessa, 1978



Figg. 8 e 9. Nicola Neonato, *Particolari del monumento a Giannino Zibecchi e Claudio Varalli: Zibecchi riverso a terra, Corteo operai e studenti*, 1977

della battaglia partigiana di Cantalupo (fig. 7). Il monumento milanese reca nella parte superiore i ritratti dei due giovani con al centro la scritta “16-17 aprile 1975”; al di sotto, il corpo martoriato di Zibecchi, con il cranio fracassato a causa di un autocarro dei carabinieri che lo schiacciò, è affiancato dalla scritta “Caduti partigiani della / nuova resistenza” (fig. 8), mentre nella parte inferiore della “stele” sono raffigurati scene di scontri – con baricate e il clangore delle bombe stordenti – e un corteo di operai e studenti i quali imbracciano cartelli con le scritte “No allo / stato / della / violenza” e “Pagherete / caro / pagherete / tutto” e uno striscione con la scritta “No al fascismo” (fig. 9). Interessante per comprendere la distanza rispetto alle modalità collettive di progettazione del monumento a Franceschi è vedere quanto affermato dallo stesso artista riguardo all’esecuzione di quest’opera: “Per fare il ritratto di Zibecchi mi hanno dato una fotografia. Per Varalli avevo una foto di quando faceva il campanaro nella chiesa del suo paese”⁶⁵. Difatti, il rilievo plastico che mostra Zibecchi riverso a terra era una libera interpretazione dalle fotografie scattate da Aldo Bonasia⁶⁶ e da Uliano Lucas del cadavere del giovane accasciato sul manto stradale⁶⁷ (fig. 10).

Paragonando i due monumenti emergono chiaramente due differenti impostazioni “ideologiche”: da una parte, la “metaforizzazione” contenutistica propugnata da Mari per il monumento posto di fronte alla Bocconi, dall’altra, l’appiattimento sulla cultura realista voluta dal Movimento Studentesco e dai Comitati antifascisti milanesi. Del resto, Raffaele De Grada faceva di questo genere di realismo un proprio principio vigorosamente sostenuto sulle pagine della rivista “Realismo” da lui diretta. Interessante vedere tuttavia come l’impostazione più politicizzata della Nuova sinistra – ossia quella legata al Movimento Studentesco – propugnava la let-

tura della morte dei giovani militanti sotto la medesima impostazione culturale: su “Fronte Popolare” venivano ricordati come “partigiani della nuova resistenza”⁶⁸. A questo proposito, andrebbe anche riletto quanto scritto da Alik Cavaliere – che si poneva in una situazione mediana tra la frangia culturale guidata da Mari e quella di De Grada – nel catalogo della mostra *Tra rivolta e rivoluzione* organizzata a Bologna nel 1972. Ricordando come il proprio discorso si poneva come “reazionario”, ma utile come metro di confronto per verificare la consistenza dei discorsi “rivoluzionari”, muoveva una velata critica a questi ultimi (e pare di vedere in sottotraccia una critica a Mari e ai “progettisti”). Per Cavaliere, infatti, il “fare rivoluzionario” si era posto all’opinione pubblica come un mestiere, ristretto a compiere operazioni formali e, perlopiù, “sciocche e gratuite” nonché “violente”, che non si sarebbero curate del contesto in cui avrebbero trovato natalità. A questo atteggiamento Cavaliere opponeva gli artisti che avevano maturato un reale e proficuo rapporto con la realtà circostante, che potessero inserire il gesto artistico in un contesto di pensiero più ampio; per questo, ricordava, a proposito del proprio lavoro:

“nel mio caso [...] ho solo cercato di stabilire un rapporto (più limitato, ma più preciso), contraddittorio, con le strutture artistiche, che subisco quotidianamente, come momento dello sviluppo storico che vivo ‘professionalmente’ in presa diretta. [...] personalmente sono convinto che non esistano tempi e momenti alternativi di impegno politico “fuori” da quello che è il nostro lavoro, il modo con il quale viene prodotto, viene propinato al pubblico, viene venduto e mitizzato. [...] l’impegno politico è sempre individuale, deve essere più possibile totale, ed è valido solo se avviene all’interno dell’ambiente sociale nel quale ognuno di noi opera.

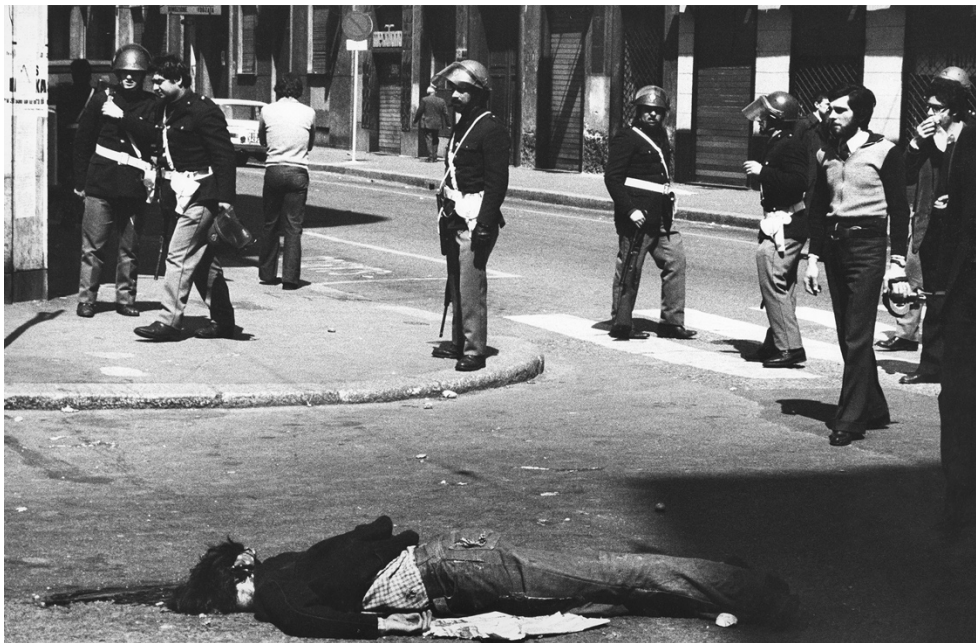


Fig. 10. Uliano Lucas, *Il corpo di Giannino Zibecchi a terra investito da un camion dei carabinieri*, 1975.
 © Uliano Lucas. Fondo Agenzia Grazia Neri, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo

Ed oggi è costituito dal risultato di una serie di piccole azioni assolutamente non clamorose, forse modeste, costantemente verificate, senza quelle roboanti teorizzazioni che così spesso ricordano la montagna che partorisce un topolino⁶⁹.

Chissà se in questa “montagna” Cavaliere vedesse le “roboanti teorizzazioni” di Mari. Lo scultore, concludeva, tuttavia, aprendo quantomeno minimamente alle volontà “socializzanti”, ricordando come l’impegno individuale e attivo avrebbe in ogni caso dovuto trovare sfogo in un discorso corale, collettivo, di circolazione di idee e di confronto dialettico con la realtà⁷⁰.

Il monumento a Franceschi, in questo senso, si poneva, e si pone ancora, non tanto come “ricordo”, ma diventa un ve-

ro a proprio ammonimento per la collettività, lo Stato e i cittadini. Anche la sua dimensione estetica di vero e proprio ready-made, quale nei fatti è, viene a decadere, in quanto riallaccia significati che ne spostano lo statuto da quello di oggetto “già fatto”, legato alla cultura artistica delle avanguardie, a emblema della cultura materiale della società degli anni Settanta. Come ricordava alcuni anni dopo Enzo Mari, il monumento a Franceschi porta con sé il messaggio e l’idea “della riappropriazione politica e culturale del sapere e del fare.”⁷¹ Il Comitato che portò a compimento il processo di scelta del maglio si mostrò desideroso di rivolgersi alla cittadinanza, affinché potesse ricordare come il potere fosse stato utilizzato in modo inappropriato permettendo che sfociasse in momenti di violenza.

1. Un testo su tutti può essere preso a riferimento per studiare questi temi: Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, SugarCo, 1988.
2. Per leggere i fatti che portarono alla morte di Roberto Franceschi è necessario riferirsi al volume Francesco Poli, Ezio Roviida, *Che cos'è un monumento. Storia del monumento a Roberto Franceschi*, Milano, Mazzotta, 1995.
3. Si intende in questo contesto l'organizzazione studentesca di estrema sinistra nata all'Università Statale di Milano in concomitanza al movimento del Sessantotto, e che vedeva il gruppo dirigente composto da alcune decine di militanti, fra i quali si ricordano le figure di Mario Capanna, Salvatore Toscano, Luca Cafiero, Giuseppe Liverani e Fabio Guzzini.
4. Gli artisti che fecero parte del comitato, o che quantomeno aderirono formalmente all'iniziativa, erano più di settanta; questi sono i nomi ricordati in Francesco Poli, Ezio Roviida, *op. cit.*, p. 95: Gianni Dova, Bruno Di Bello, Gabriele Amadori, Vittorio Basaglia, Agostino Bonalumi, Gustavo Bonora, Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Giovanni Canu, Eugenio Carmi, Nicola Carrino, Enrico Castellani, Mino Ceretti, Nino Crociani, Fernando De Filippi, Salvatore Esposito, Attilio Forgioli, Giansisto Gasparini, Alberto Ghinzani, Maurizio Giannotti, Umberto Mariani, Franco Mazzucchelli, Giuseppe Migneco, Vitale Petrus, Dimitri Plescan, Arnaldo Pomodoro, Giovanni Rubino, Emilio Scanavino, Paolo Schiavocampo, Francesco Somaini, Pippo Spinoccia, Alberto Trazzi, Luigi Volpi.
5. *Discussione e proposta per il Monumento a Franceschi nelle università di Milano*, "Lavoro Liberato", (5), novembre 1975, p. 3.
6. *Ibidem*.
7. *Ibidem*.
8. *Ivi*, p. 4.
9. *Ibidem*.
10. Tra gli articoli di De Grada ospitati su "Fronte Popolare" si possono ricordare *L'ora di Guttuso* (30 marzo 1973), *La nascita della rivista "Corrente"* (20 aprile 1975), *Il movimento di Corrente* (agosto 1975), *Ricordo di Carlo Levi* (9 febbraio 1975), *Agli artisti e agli intellettuali democratici* (4 maggio 1975).
11. Raffaele De Grada, *Sul monumento a Roberto Franceschi*, "Fronte Popolare", (10), 16 marzo 1975, p. 11.
12. La famiglia Franceschi era di fatti solita

passare le vacanze estive in questo paesino bergamasco.

13. Il passo è ripreso da *La leggenda di Yu Kong* scritta da Lie Yukou, contenuta nel *Lieh Tzu*, un testo altrimenti conosciuto con il nome di *Trattato del Vuoto Perfetto*. Mao Zedong lo riprese nel discorso di chiusura del VII Congresso nazionale del Partito Comunista Cinese, l'11 giugno 1945, a sottolineare la tenacità delle volontà umane.
14. Le medesime considerazioni si possono fare anche per altri interventi artistici fatti in ricordo di Franceschi. Ad esempio, il murale eseguito da alcuni militanti del Movimento Studentesco nell'aula IV dell'Università degli Studi di Urbino in stile "neocostruttivista". L'opera in questione si divide in due momenti: il primo, figurativo, ha come tema fondamentale la rappresentazione della lotta di classe. Sono, infatti, raffigurate le masse popolari che salgono con impeto le scale che portano al "potere" della società distruggendo una idealizzata borghesia (rappresentata dai simboli che le sono propri: militari, denaro, magistrati). La seconda parte è formata dal nome di Franceschi ripetuto circa 200 volte a dimostrare come "nella lotta e nella morte del ragazzo si sintetizza la lotta e la morte degli operai e dei giovani partigiani". *Intitolata a R. Franceschi l'aula principale dell'Università*, "Fronte popolare", (19), 18 maggio 1975, p. 21. Altro intervento che si può ricordare a tal proposito è il murale fatto sempre da alcuni studenti del Movimento Studentesco sulla facciata principale dell'Istituto Franceschi di Gallarate: anche in questo caso, il mosaico, in stile "maoista", raffigura in primo piano un corteo di studenti e operai, mentre in secondo piano, a fare da sfondo al corteo, il volto del ragazzo con la sua data di morte a fianco.
15. Paola Mattioli, *30 idee per un anti-monumento*, "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", (6/7), giugno-luglio 1974, p. 3. Mattioli, in particolare, si riferisce ai progetti presentati alla Palazzina Liberty.
16. Alcuni di questi progetti sono ricordati nell'articolo *Per non metterci una pietra sopra*, "Panorama", 16 maggio 1974, pp. 118-119.
17. Paola Mattioli, *op. cit.*, p. 3.
18. Francesco Poli, Ezio Roviida, *op. cit.*, p. 57.
19. Presso la Fondazione Roberto Franceschi è conservato un manifesto del Movimento

Studentesco impaginato nel secondo anno della morte del ragazzo: secondo l'impostazione "militante" tipica della cultura del partito, mostra, con una raffigurazione realista, dietro un popolo giovanile in festa con pugni chiusi alzati e una bandiera rossa, il volto di Roberto Franceschi.

20. Taccuini privati di Alik Cavaliere conservati presso il Centro Artistico Alik Cavaliere, visionati in scansione digitale.
21. *Valutazione delle ipotesi di intervento*, "Lavoro Liberato", (5), novembre 1975, p. 6.
22. Taccuini privati di Alik Cavaliere conservati presso il Centro Artistico Alik Cavaliere, visionati in scansione digitale.
23. *Ibidem*.
24. *Ibidem*.
25. *Ibidem*.
26. *Valutazione delle ipotesi di intervento*, cit., p. 7.
27. *Ibidem*.
28. *Ibidem*.
29. "Documentazione aperta", nei progetti di Crispolti, avrebbe dovuto esplicitarsi come una serie di iniziative atte a offrire un'apertura al dialogo sui problemi dell'attualità integrando la documentazione, proposta nelle altre sezioni, sui differenti metodi di operatività sociale. *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, a c. di Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, 1979, p. 221.
30. Francesco Poli, Ezio Roviada, *op. cit.*, p. 21.
31. Enrico Crispolti, *Padiglione Italia*, in *B76. La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura*, vol. 1, (Venezia, Padiglione Italia ai Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), a c. di Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, Venezia, Edizioni della Biennale di Venezia, 1976, p. 109. Vedi anche Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale del 1976*, Bari, De Donato, 1977, pp. 309-310.
32. Enrico Crispolti, *Padiglione Italia*, cit., p. 106. Vedi anche Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale del 1976*, cit., pp. 295 - 296.
33. Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, cit., pp. 293-294.
34. Allora direttore della manifestazione lagunare. Per una biografia culturale di Ripa di Meana vedere: *Carlo Ripa di Meana. Le mie Biennali 1974-1978*, a c. di Lucrezia Lante della Rovere, Andrea

- Ripa di Meana Cardella, Lorenzo Capellini, Milano, Skira, 2018.
35. Enzo Mari, *L'esperienza del Monumento a Roberto Franceschi*, ASAC - Archivio storico delle arti contemporanee, serie b. 249, fascicolo 1, Enzo Mari.
 36. Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, cit., p. 299.
 37. Taccuini privati di Alik Cavaliere conservati presso il Centro Artistico Alik Cavaliere, visionati in scansione digitale.
 38. *Documentazione aperta. Padiglione Italia*, in *B76. La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura*, vol. 1, (Venezia, Padiglione Italia ai Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), a c. di Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, Venezia, Edizioni della Biennale di Venezia, 1976, p. 113.
 39. Raffaele De Grada, *Per una mostra dell'«ambiente»*, in *B76. La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura*, vol. 1, (Venezia, Padiglione Italia ai Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), a c. di Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, Venezia, Edizioni della Biennale di Venezia, 1976, p. 109.
 40. *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 225.
 41. *Un monumento a Roberto Franceschi e a tutti i caduti delle lotte popolari dal '45 ad oggi*, manifesto murale, La Biennale, 1976.
 42. *Ibidem*.
 43. *Ibidem*.
 44. *Il monumento a Roberto Franceschi verso la realizzazione*, "Fronte Popolare", (81), 26 settembre 1976, p. 24.
 45. *Ibidem*.
 46. Presidente dell'Associazione familiari dei caduti di Piazza Loggia.
 47. In merito a tale fatto si veda una breve lettera di invito datata 15 agosto 1976 dove si ricordava che i membri del Comitato Promotore si sarebbero impegnati a donare "un'opera significativa per la raccolta dei fondi necessari per la realizzazione" del monumento. Documento conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi. Menzioni della mostra alla Galleria Milano sono ricordate anche in un articolo di Paolo Calcagno in un giornale ancora non identificato, dal titolo *È un gigantesco maglio il monumento a Franceschi*.
 48. Nomi ricordati in *La storia del monumento*, in *1966-1976. Milano e gli anni della grande speranza*, (Milano, Università Commerciale Luigi Bocconi, 23 gennaio-10

aprile 2013), a c. di Francesco Poli, Francesco Radino, Milano, Dalai Editore, 2013, p. 94.

49. Franco Russoli, testo presente nell'invito alla mostra della Galleria Milano conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi Onlus.

50. *Ibidem*.

51. *Il documento degli artisti*, "Fronte Popolare", (110), 17 aprile 1977, p. 5.

52. Lydia Franceschi, *Agli artisti del comitato promotore per "un monumento a Franceschi e a tutti i caduti delle lotte popolari dal '45 ad oggi"*, 23 febbraio 1977, documento conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi Onlus.

53. *Tutto è pronto per la collocazione del monumento*, "Fronte Popolare", (110), 17 aprile 1977, p. 5.

54. Comitato Promotore, *Il monumento a Roberto Franceschi e a tutti i caduti delle lotte popolari dal '45 ad oggi è pronto*, 1° marzo 1977, documento conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi Onlus.

55. In relazione alla posa del monumento esiste un breve filmato girato da Ranuccio Sodi che mostra la manifestazione per il funerale di Franceschi. A seguire, l'allestimento del monumento in sua memoria: dapprima si vede Mari scegliere il maglio, poi il suo caricamento sull'autoarticolato per il trasporto, la successiva installazione e la manifestazione per ricordare il ragazzo ucciso, poco dopo la definitiva posa dell'opera. Ranuccio Sodi, *Monumento a Franceschi, 6'15"*, muto, Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, 1977.

56. Zibecchi, in realtà, morì il 17 febbraio 1975. Alla posa del maglio vi furono numerosi comizi, da quello di Lydia Franceschi, a quello di Giuseppe Alberganti, presidente del Movimento Lavoratori per il Socialismo, ad alcuni operai di ditte milanesi, fino al Raimondo Varalli, padre di Claudio. *Partigiani della nuova resistenza*, "Fronte Popolare", (111), 24 aprile 1977, p. 3.

57. *Discussione e proposta per il Monumento a Franceschi nelle università di Milano*, cit., p.

11. Per l'occasione, il Comitato Promotore pubblicò anche un breve libello, intitolato *Vittime delle lotte popolari dal 1946 al '76*, nel quale si dava un elenco dei morti causati dalle forze dell'ordine e dai militanti fascisti. Opuscolo conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi Onlus.

58. Ezio Rovida, *Artisti, studenti, lavoratori fra impegno e utopia, in 1966-1976. Milano e gli anni della grande speranza*, (Milano, Università Commerciale Luigi Bocconi, 23 gennaio-10 aprile 2013), a c. di Francesco Poli, Francesco Radino, Milano, Dalai Editore, 2013, p. 14.

59. Taccuini privati di Alik Cavaliere conservati presso il Centro Artistico Alik Cavaliere, visionati in scansione digitale.

60. Zibecchi faceva parte del Coordinamento dei comitati antifascisti della zona Ticinese mentre Varalli militava nel Movimento Studentesco.

61. Commissione Cinema del Movimento Studentesco Milanese, *Monumento a Zibecchi*, 6.51', Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, 1976. La parte finale del filmato si riferisce invece alla manifestazione in ricordo di Gaetano Amoroso, morto il 30 aprile 1976 dopo un accoltellamento da parte di alcuni militanti del Movimento Sociale Italiano. Relativo ai momenti della morte di Varalli e di Zibecchi, ma maggiormente inerente agli scontri di piazza a margine degli eventi, si può vedere anche *Pagherete caro, pagherete tutto* filmato del 1975 del Collettivo Cinema Militante. Il titolo del filmato, difatti, di per sé esplicita il contenuto del documentario: giorno per giorno, quasi ora per ora vengono documentati alcuni fatti sociali accaduti a Milano; dall'uccisione dello studente Varalli, alla grande mobilitazione del 17 aprile che vide il tentativo di assalto alla sede del MSI e la morte di Zibecchi nelle cariche di Corso XXII Marzo; dai funerali al grande sciopero operaio del 22 aprile; dagli interventi operai alla famosa intervista di Scelba sulla "cavalleria motorizzata" della celere, fino al corteo del 25 aprile con una grandissima partecipazione di soldati.

62. Pierluigi Zavaroni, *Caduti e memoria nella lotta politica. Le morti violente della stagione dei movimenti*, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 71.

63. Una breve nota biografica di Neonato compare in *Neonato: l'arte nella Resistenza*, (Ovada, Chiostro Santa Maria di Castello, 25 aprile - 6 maggio 1978), a c. di Comitato permanente antifascista di Lavagna in collaborazione con l'amministrazione comunale, Rapallo, Officine grafiche Canessa, 1978.

64. La scelta dell'artista forse fu dettata anche dal fatto che uno dei protagonisti dei

Comitati antifascisti (Enzo Gentile) era nipote di Neonato.

65. Intervista a Nicola Neonato, <http://www.pernondimenticare.net/documenti/interviste/301-intervista-a-nicola-neonato-aprile-2000>, consultato il 18/01/2023.

66. Fotografie molto popolari al tempo, che furono pubblicate su numerose riviste della sinistra "antagonista". Inoltre, la foto di Zibecchi riverso sul terreno venne anche pubblica in Aldo Bonasia, *Vivere a Milano*, Suisio (BG), Centro studi di arte plastica programmata, 1976.

67. Relativi ai momenti della posa del monumento esiste solo un breve filmato girato dal Collettivo Cinema Militante di Milano che mostra alcuni militanti scavare la fossa per il posizionamento della lapide. Nel filmato, tuttavia, non vengono mostrati i momenti del concerto tenuto da Alberto Camerini ed Eugenio Finardi poco dopo l'innalzamento della stele.

68. *Claudio, Giannino e Roberto sono i partigiani della nuova Resistenza*, "Fronte Popolare", (62), 18 aprile 1976, p. 18.

69. Alik Cavaliere, in *Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto*, (Bologna, Museo civico di Palazzo Accursio, Palazzo dei Notai, Galleria Galvani, Quartieri del comune, novembre 1972-gennaio 1973), a c. di Ente bolognese manifestazioni artistiche, Bologna, Edizioni d'arte, 1972, pp. 706-707.

70. *Ibidem*.

71. *La qualità formale dell'opera. Intervista a Enzo Mari*, in *Che cos'è un monumento*, cit., p. 76.



Autore | *Author*: Capriolo, A. (2023). <https://orcid.org/0000-0002-4257-9706>

Titolo: Attorno al monumento in ricordo di Roberto Franceschi. Metafora, invenzione strutturale e funzionalità nel dibattito della cultura militante di metà anni Settanta.

Title: The Roberto Franceschi Memorial. Metaphor, structural invention and function in the mid-1970s militant culture debate.

L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, 20(21), 70–91.

ISSN 2974-6620.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/19857>
https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.v20n21_2023_pp70-91

Parole chiave | *Keywords*: Enzo Mari; Alik Cavaliere; Roberto Franceschi; Biennale di Venezia; Nicola Neonato; Raffaele De Grada; Venice Biennial of Art;

Abstract EN: This contribution aims to analyse the events that led to the choice of an industrial hammer as a monument in memory of Roberto Franceschi, a militant student of Bocconi University who was killed during a demonstration in 1973. In the debate surrounding the choice of the object, contrasting cultural perspectives emerged: on one side, members of the Movimento Studentesco (Student Movement) – supported by a group of artists including Alik Cavaliere – who wanted to remember Franceschi with a realistic-inspired sculpture; on the other side, the “designers”, led by Enzo Mari, who wanted to commemorate the young student through a metaphorical representation of the values cherished by the communist and student culture of the mid-1970s: labor and education. The distance of the memorial dedicated to Franceschi from the traditional attributes of a realist-style sculpture is evident when compared with another monument dedicated in the same years to two “martyrs” of the Nuova Sinistra (New Left), the bronze stele dedicated to Giannino Zibecchi and Claudio Varalli by the sculptor Nicola Neonato.

Abstract IT: Il presente contributo si propone di analizzare gli eventi che portarono alla scelta di un maglio industriale quale monumento in ricordo di Roberto Franceschi, studente bocconiano militante del Movimento Studentesco ucciso durante una manifestazione nel 1973. Nel dibattito sorto attorno alla scelta dell'oggetto si confrontarono prospettive culturali antitetiche: da una parte i membri del Movimento Studentesco - supportati anche da una serie di artisti, come Alik Cavaliere - che avrebbero voluto ricordare Franceschi con una scultura di ispirazione realista, dall'altra i "progettisti", tra cui spiccava Enzo Mari, che avrebbero voluto commemorare il giovane attraverso una metaforizzazione dei contenuti cari alla cultura comunista e studentesca di metà anni Settanta: il lavoro e lo studio. Il distacco del monumento dedicato a Franceschi rispetto ai classici attributi di una scultura di stampo realista risulta evidente dal confronto con un altro monumento dedicato negli stessi anni a due "martiri" della Nuova Sinistra, la stele bronzea dedicata a Giannino Zibecchi e Claudio Varalli dallo scultore Nicola Neonato.

Copyright © 2023 Andrea Capriolo



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)