Bruciare gli idoli
L'animazione militante di *Totem* (1970) nel lungo Sessantotto

Christian Uva*

ABSTRACT

Il saggio analizza *Totem* (1970) di Giancarlo Buonfino, opera militante a tecnica mista che riarticola in forma parodistica le tappe del materialismo storico. Intrecciando animazione, riprese dal vero, fotomontaggio e *found footage*, il film sottopone a critica i feticci del capitalismo e configura la forma animata come dispositivo teorico di disvelamento del potere simbolico.
Parole-chiave. Cinema militante; Cinema d'animazione; Cinema italiano; Controinformazione; Giancarlo Buonfino

This essay examines Giancarlo Buonfino's *Totem* (1970), a militant mixed-technique work that parodically rearticulates the stages of historical materialism. Interweaving animation, live action, photomontage and found footage, the film subjects the fetishes of capitalism to critique and configures the animated form as a theoretical device for unmasking symbolic power.
Keywords. Militant cinema; Animation cinema; Italian cinema; Counter-information; Giancarlo Buonfino

* Christian Uva, Università degli Studi Roma Tre, christian.uva@uniroma3.it.

Il cinema militante italiano tra animazione e controinformazione

Nel panorama italiano che si delinea tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta il cinema e, più in generale, l'immagine in movimento si configurano come luoghi di una profonda ridefinizione politica. Le pratiche audiovisive emergono come forme di intervento sociale che interrogano tanto la realtà quanto le modalità della sua rappresentazione, in un'epoca attraversata da conflitti (studenteschi, operai, urbani) che rendono necessaria una nuova consapevolezza del visivo come dispositivo di potere[1]. Non è un caso che proprio in questi anni, a partire dal dibattito sviluppatosi oltralpe, si intensifichi la riflessione sul carattere intrinsecamente ideologico degli apparati filmici. La macchina da presa non è più pensata come strumento neutro di registrazione del reale, ma come dispositivo storicamente e ideologicamente determinato, capace di produrre – e al tempo stesso naturalizzare – specifici regimi di visibilità e gerarchie di senso[2].

Parallelamente, si assiste alla progressiva diffusione dei formati ridotti e, successivamente, delle prime tecnologie video portatili che consentono l'accesso alla produzione audiovisiva a soggetti fino ad allora esclusi dai circuiti ufficiali. Tale democratizzazione tecnica non genera soltanto un ampliamento quantitativo delle opere, ma promuove anche un vero mutamento di paradigma. La cinepresa e poi la telecamera diventano strumenti di controinformazione, mezzi di autorappresentazione e, soprattutto, occasione per elaborare nuove forme di comunità politica[3]. L'immagine, in movimento ma anche fissa, assume così la fisionomia di una pratica processuale, non necessariamente compiuta, spesso 'imperfetta' e proprio per questo capace di restituire la frizione con il reale e la dimensione conflittuale del presente. In questa prospettiva l'efficacia delle immagini non dipende

[1] Sul nesso tra visivo e potere cfr. in particolare M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976; Id., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977.

[2] Cfr. J.-L. Comolli, J. Narboni, *Cinéma/Idéologie/Critique*, in «Cahiers du Cinéma», n. 216, 1969; J.-L. Comolli, *Tecnica e ideologia,* Pratiche, Parma 1982; Id., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006. Sul nesso ideologia/cinema nel dibattito italiano cfr. C. Tiso, *Cinema poetico-politico*, Parmisan, Roma 1972; «Bianco e Nero», n. 7-8, 1973; *Tecnica e ideologia*, a cura di A. Bertini, Filmcritica-Bulzoni, Roma 1980; *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, a cura di G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa, Mimesis, Milano 2013.

[3] Cfr. C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

più dalla loro finitezza compositiva, quanto dalla loro capacità di attivare forme di cooperazione interpretativa, aprendo uno spazio in cui chi guarda è chiamato a prendere posizione.

In tale quadro la politicità dell'immagine non si esaurisce tuttavia nel solo dominio del cinema dal vero poiché un'altra forma audiovisiva, in quegli stessi anni, sta rivelando tutto il proprio potenziale espressivo e critico. Il riferimento va all'animazione che, tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, attraversa la fase conclusiva della sua '*golden age*', un ventennio (1957-1977) in cui questo linguaggio si è posto al crocevia tra innovazione tecnica, sperimentazione estetica e trasformazione sociale[4]. È il momento in cui l'animazione, lungi dal costituire un territorio ingenuamente 'infantile', si afferma come osservatorio privilegiato sull'Italia che cambia, capace di fondere satira, allegoria e riflessione culturale in forme audiovisive immediatamente accessibili ma tutt'altro che semplici. In questo orizzonte si collocano esperienze diversissime ma convergenti, da Bruno Bozzetto ai fratelli Gavioli, da Osvaldo Cavandoli a Pino Zac, da Gianini e Luzzati a Cioni Carpi, passando per lo 'studio system' rappresentato da realtà produttive come la Corona Cinematografica e la Gamma Film, tutte operanti sotto il segno del fenomeno trainante – anche sul piano industriale – di *Carosello* (Programma Nazionale, 1957-1977), vero motore creativo e tecnologico di quegli anni. L'animazione italiana si confronta così con i temi più urgenti del presente, vale a dire la famiglia e i consumi, il lavoro e le nevrosi urbane, il ruolo della donna, l'immaginario infantile, l'eros, il rapporto con la tecnologia e la frattura tra tradizione e modernità, elaborando una grammatica visiva capace di tradurre i conflitti sociali in figure, ritmi e metafore e di esercitare una sottile, pervasiva funzione critica sull'immaginario collettivo.

In questa stessa direzione si sviluppa una più profonda consapevolezza delle potenzialità formali del medium animato, la cui forza deriva dalla capacità di elaborare un linguaggio altamente sintetico fondato sulla stilizzazione grafica, sulla metafora e sulla compressione narrativa. Il fatto di non aderire al reale ma di reinventarlo e trasfigurarlo di continuo rende infatti la forma animata particolarmente adatta a intervenire in chiave sovversiva sulla realtà sociale, offrendo un

[4] Cfr. *La "golden age" dell'animazione italiana. Dal boom economico agli anni di piombo (1957-1977)*, a cura di S. Parigi, G. Ravesi, C. Uva, Marsilio, Venezia 2025.

repertorio iconico di sorprendente densità simbolica. L'elasticità dei registri figurativi e la possibilità di condensare processi complessi in immagini-segno consentono all'animazione di mettere in crisi codici rappresentativi e abitudini percettive consolidate, forzando gerarchie di gusto e di discorso attraverso deformazione, inversione e mescolanza. Secondo Kelly L. Richardson questa tensione verso il rovesciamento e lo sconfinamento può essere letta in termini bachtiniani come una dimensione 'carnevalesca' che porta l'animazione a sovvertire ruoli e convenzioni e a produrre forme, anche umoristiche, capaci di funzionare come critica culturale[5]. Ne deriva una vocazione antinormativa e 'rivoluzionaria' radicata, prima ancora che nei contenuti, nella forma stessa laddove il medium animato instaura un regime di visibilità non mimetico nel quale è possibile infrangere continuità spazio-temporali, identità e corpi, trasformando l'animazione in un dispositivo di disvelamento dei meccanismi del potere simbolico e mediale.

È proprio in questo spazio all'incrocio tra istanze politiche, animazione e satira che si colloca *Totem* (1970) di Giancarlo Buonfino, prima e unica opera italiana a tecnica mista, di carattere strettamente militante, a occuparsi «della nascita e dell'evoluzione del Capitalismo in occidente, spiegandolo con un'analisi semplice e coinvolgente»[6].

Un grafico contro il Sistema

Prima di entrare nel vivo dell'opera è tuttavia necessario soffermarsi sulla figura del suo autore, la cui traiettoria biografica e intellettuale costituisce la necessaria chiave d'accesso alla radicalità del film.

Figura anomala e per molti versi eccentrica nel panorama delle pratiche militanti italiane, Giancarlo Buonfino incarna in modo esemplare quella convergenza tra ricerca linguistica, tensione etica e attivismo politico che caratterizza le esperienze più radicali del lungo Sessantotto. La sua opera nasce da una scelta netta: mettere il proprio talento grafico e il proprio bagaglio culturale al servizio di un

[5] Cfr. K.L. Richardson, *Introduction. Humorous Subversions: Animation as Cultural Critique*, in «Studies in American Humor», n. 17, 2008, p. 9.

[6] *Totem (1970)*, in buonfino.net, <https://www.buonfino.net/#film> (ultima consultazione: 25 marzo 2026).

progetto di trasformazione sociale, rinunciando consapevolmente a percorsi professionali più remunerativi o istituzionalizzabili.

Prima di arrivare all'animazione Buonfino realizza la striscia quotidiana *Ventisette*, pubblicata tra il 1967 e il 1969 su «Il Giorno» e poi su «l'Unità». Ventisette – realizzato nella sua prima versione con cartoncini colorati e legatura di clip metalliche avvitate – rappresenta emblematicamente l'uomo qualunque del ceto medio. È una figura sospesa tra conformismo e disincanto, «un timido ed un aggressivo, un sottomesso ed un ribelle […] è un groviglio di azioni e di pensieri uguali e contrari che tendono ad elidersi vicendevolmente»[7] (insomma, una sorta di antesignano del personaggio di Fantozzi, creato solo pochi anni dopo sulla pagina scritta, per essere poi portato sul grande schermo, da Paolo Villaggio). Tali fumetti convergeranno nel volume *L'Alibi di scorta*, uscito presso l'editore Lerici all'interno della collana Marcalibri (n. 7), curata dal pioniere dell'animazione sperimentale Magdalo Mussio. Il libro si apre con una prefazione di Roberto Giammanco il quale ne offre la chiave interpretativa più lucida definendolo una «satira concreta» non limitata alla battuta o alla caricatura, bensì capace di analizzare sistematicamente le strutture del dominio culturale e politico, rivelandone le incrinature attraverso un uso spiazzante dei frammenti del linguaggio quotidiano, registrando il modo di stare nel mondo di una generazione che non separa l'estetica dall'etica né l'ironia dall'impegno[8].

Questa attitudine critica di Buonfino, nutrita da un dialogo stretto intrattenuto all'epoca con alcuni dei maggiori intellettuali della nuova sinistra (da Sergio Bologna a Massimo Cacciari, da Alberto Asor Rosa allo stesso Giammanco), si dispiega in un orizzonte grafico ben più ampio della sola vignetta. Nel suo lavoro per «Lotta Continua», ad esempio, Buonfino trasforma il manifesto in strumento d'azione diretta dando vita a materiali pensati per mobilitare, affissi sui muri delle città in occasione di scioperi, cortei e assemblee di piazza. La loro architettura visiva obbedisce a una logica precisa di chiamata collettiva: titoli in maiuscolo che interpellano e incalzano, parole-segno ingrandite che funzionano come slogan visivi, blocchi compatti di testo che scandiscono l'urgenza e indicazioni puntuali

[7] G. Buonfino, *"Chi è Ventisette?"*, in buonfino.net, <https://www.buonfino.net/> (ultima consultazione: 27 marzo 2026).

[8] Cfr. R. Giammanco, *Prefazione*, in G. Buonfino, *L'Alibi di scorta*, Lerici, Roma 1968.

di data e luogo che trasformano il foglio in un atto di convocazione.

Accanto alla produzione grafica Buonfino elabora anche un'attività di scrittura dove le stesse istanze e riflessioni tornano sotto forma di analisi, favola, satira. Oltre a collaborare con riviste quali «Quaderni Piacentini» e «Ombre Rosse», realizza alcuni testi più corposi, come *La politica culturale operaia. Da Marx e Lassalle alla rivoluzione di Novembre 1859/1919* (edito da Feltrinelli nel 1975), una ricognizione militante delle condizioni storiche in cui arte e cultura diventano strumenti di trasformazione. Buonfino vi ricostruisce come la nascita del partito operaio di massa abbia richiesto una vera infrastruttura culturale fatta di giornali, associazioni, tipografie e reti di distribuzione e interroga il nodo irrisolto tra avanguardie artistiche e movimento operaio rivendicando per l'arte una funzione strutturalmente connessa alle lotte di classe.

Diverso per registro è il volumetto *La mano schiaffona*[9] che, al pari di *Totem*, si configura come parabola marxista sulla formazione della coscienza di classe nella quale le 'mani proletarie' arrivano a rovesciare il dominio parassitario della 'mano borghese'. L'opera, realizzata da Giancarlo Buonfino insieme al fratello Walter, adotta la tecnica del fotomontaggio con mani in bianco e nero sulle cui dita appaiono disegnate delle facce, alternate a pagine di testo su fondo rosso mattone e fumetti che reimpiegano illustrazioni d'epoca in chiave di straniamento ironico. La struttura narrativa, come si diceva, è un'allegoria della lotta di classe laddove le cinque dita incarnano altrettante funzioni sociali: il Pollice è il capitalista proprietario, l'Indice il propagandista, il Medio il manipolatore dell'informazione, l'Anulare il braccio repressivo, il Mignolo il piccolo borghese passivo che si finge neutrale. Insieme formano la Mano Schiaffona, che soggioga le mani operaie del mondo costringendole a lavorare per sé, mentre simula democrazia lasciandole sfogare in piazza per poi ignorarne le richieste. La risoluzione narrativa vede le mani operaie ribellarsi, chiudersi simbolicamente a pugno (lo stesso che, come si vedrà, tornerà in gioco in *Totem*), neutralizzare la Mano Schiaffona e offrirle un lavoro, rivelando che la classe sfruttatrice è in realtà parassitaria e inutile.

È questa padronanza a trecentosessanta gradi del linguaggio visivo che si traduce a un certo punto nella necessità di superare i confini della vignetta, del testo scritto e della forma breve per esplorare il potenziale politico dell'immagine

[9] Cfr. G. Buonfino, *La mano schiaffona*, Angelo Ghiron, Genova 1970.

in movimento. In tale passaggio l'animazione diventa per Buonfino non solo un linguaggio estetico, ma un dispositivo teorico, un mezzo capace di scomporre e ricombinare il reale secondo logiche non mimetiche, rivelando la costruzione ideologica delle forme visive e simboliche. L'animazione si fa così gesto politico che corrisponde alla volontà di sottrarre la produzione a qualsiasi automatismo industriale, restituire materialità al processo, riaffermare la possibilità di un'immagine che non riproduca l'ordine esistente, ma lo metta in crisi.

Affinché tutto questo possa realizzarsi Buonfino dà anzitutto vita al collettivo del Nuovo Cinema Militante, la cui prima e di fatto unica creazione resta proprio *Totem*.

Dopo aver acquistato una cinepresa Beaulieu 16mm a caricamento a molla, il regista impara da zero le tecniche dell'animazione. A supportarlo, fornendogli il banco di ripresa con colonna verticale, è la Orti Film, uno dei più innovativi studi di animazione italiani dell'epoca, fondato nel 1962 da Giulio Cingoli insieme a Nicola Falcioni, Margherita Saccaro e Giancarlo Carloni.

Il film, completato nell'arco del 1970, circola poi in varie copie all'interno di assemblee studentesche e operaie, accompagnando momenti di discussione, lotta e formazione politica.

Il pugno e il totem

Totem, come si è già accennato, simbolicamente si apre e si chiude con un pugno chiuso[10]. L'immagine iniziale è in bianco e nero e il primo titolo di testa è comunicato proprio da quella mano che, aprendosi sulle note dell'*Internazionale*, rivela nel suo palmo la scritta: «Il cinema militante presenta». Subito dopo l'immagine e la voce fuori campo che fungerà da filo conduttore della narrazione si saldano sul titolo del film che, tramite *claymation* (animazione stop-motion realizzata con l'argilla), va incidendosi su due tavole di pietra (evidente rimando iconografico alle Tavole della Legge). Qui, subito dopo un incipit fiabesco (il classico «C'era una volta…», pronunciato da una suadente voce femminile), una *voice-over* ma-

[10] Sull'iconografia politica del pugno chiuso cfr. ad esempio L. Cushing, *A brief history of the "clenched fist" image*, documento realizzato per la mostra *Battle Emblems*, San Francisco, febbraio-marzo 2006; G. Korff, L. Peterson, *From Brotherly Handshake to Militant Clenched Fist: On Political Metaphors for the Worker's Hand*, in «International Labor and Working-Class History», n. 42, 1992.

schile, ruvida e dialettale, spezza il tempo narrativo con un'irruzione autoriflessiva e nel contempo autoritaria: «Ma che c'era una volta e c'era una volta! C'è ancora! E l'ho fatta io questa storia!».

In chiusura, specularmente, tornerà il medesimo pugno chiuso, ora però a colori saturi e solarizzati, rosso-viola su fondo scuro. È dunque lo stesso gesto ma trasfigurato, quasi allucinato, come se il calore del racconto nel frattempo avesse bruciato i contorni della realtà e lasciato solo l'intensità emotiva.

Tra queste due immagini si distende un film di montaggio costruito sulla giustapposizione tra disegno animato, *cut-out* (animazione a ritagli), intertitoli bianchi su fondo nero, live action e, appunto, voce narrante che si intrecciano ripercorrendo, in una sintesi parodistica, tutte le tappe del materialismo storico marxiano: dalla comunità primitiva alla prima divisione del lavoro, alla schiavitù, al feudalesimo e ai suoi codici simbolici, fino al capitalismo industriale e alla sua fase tardocapitalista.

Lo stesso titolo del film porta con sé stratificazioni dense che nel 1970 avevano una circolazione precisa nei circoli della sinistra intellettuale europea. Esso infatti rimanda, da un lato, all'antropologia di Claude Lévi-Strauss, e in particolare al suo *Il totemismo oggi*[11], dall'altro al freudiano *Totem e tabù. Somiglianze tra vita mentale dei selvaggi e dei nevrotici*[12], nel quale il totem è il segno del patto fondativo della civiltà basato sulla rinuncia pulsionale e sul riconoscimento dell'autorità. Usare questa parola come titolo di un film significa pertanto collocarsi in una tradizione teorica che legge il potere come struttura non solo economica, ma anche simbolica e psichica. Il capitalismo, insomma, non è soltanto un modo di produzione, è un sistema di feticci, di idoli che Buonfino con la sua opera intende decostruire.

Lo attesta da subito la dimensione autoriflessiva innescata dalla voce fuori campo, la quale, lungi dal costituire un semplice espediente retorico, è l'immediata messa a nudo del meccanismo attraverso cui l'ideologia dominante si naturalizza. Lo scopo del film, in tal senso, è esattamente quello di decostruire la sua stessa narrazione dall'interno, facendo parlare il protagonista fino al punto in cui le sue medesime parole lo smascherano.

Ma chi è il personaggio al centro dell'animazione di Buonfino? È un uomo

[11] Cfr. C. Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, Feltrinelli, Milano 1964.

[12] Cfr. S. Freud, *Totem e tabù. Somiglianze tra vita mentale dei selvaggi e dei nevrotici*, Laterza, Bari 1930.

delle caverne stilizzato e dai lineamenti marcati come una maschera. Barba e capelli neri formano un'unica massa caotica che incornicia la pelle bianca, mentre il sorriso largo, con denti squadrati ben visibili, e gli occhi sgranati trasmettono non tanto la ferocia del 'barbaro', quanto un'ingenuità straniante. Il corpo è estremamente semplificato, bidimensionale, col perizoma che richiama l'iconografia classica dell'uomo primitivo. Il tratto grafico è nervoso, sporco, orgogliosamente anticommerciale.

Questo personaggio acquista piena forza se letto in contrasto con il panorama dell'animazione coeva. Rispetto all'uomo delle caverne 'borghese' di Hanna-Barbera – quel Fred Flintstone di *The Flintstones* (*Gli antenati*, ABC, 1960-1966) che rappresenta il prototipo dell'uomo medio americano travestito da preistorico, pensato per rassicurare lo spettatore[13] – il protagonista di *Totem* è un soggetto politico. La preistoria qui diventa infatti metafora della nascita del dominio e della proprietà privata, non occasione di nostalgia comica. In questo senso la figura dialoga maggiormente con l'*adult animation* di stampo politico e con il fumetto underground d'oltreoceano, da Robert Crumb a Spain Rodriguez[14]. Quanto al panorama italiano, si avvertono affinità con la sintesi grafica di Bruno Bozzetto, ma se il regista milanese usa l'ironia di costume Buonfino adotta un tono più crudo e ideologico. Il design richiama anche le illustrazioni delle riviste satiriche come «Linus» e il lavoro di Pino Zac, con cui Buonfino condivide l'uso del grottesco per smascherare i principali soggetti istituzionali[15]. Il personaggio di *Totem* può inoltre evocare Gasparazzo, figura satirica creata dal disegnatore Roberto

[13] Su *Gli antenati* e, più in generale, sulla rappresentazione della famiglia e del ceto medio americano nel dopoguerra, cfr. almeno L. Spigel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, University of Chicago Press, Chicago 1992; A. Horrall, *Inventing the Cave Man: From Darwin to the Flintstones*, Manchester University Press, Manchester 2017.

[14] Sull'animazione politica e sulle sue radici grafiche e controculturali negli Stati Uniti cfr. C. Press, *The Political Cartoon*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford 1981; D. Skinn, *Comix: The Underground Revolution*, Thunder's Mouth Press, New York 2004.

[15] Su Bozzetto cfr. G. Bendazzi, *Bruno Bozzetto. Animazione primo amore*, isca, Milano 1972; *La fabbrica dell'animazione. Bruno Bozzetto nell'industria culturale italiana*, a cura di Id., R. De Berti, Il Castoro, Milano 2003. Su Zac cfr. V. Vecellio, *Pino Zac. Una vita contro*, Stampa Alternativa, Roma 2000; *Autobiografia bugiarda. Pino Zac e l'arte della profana divinazione*, a cura di V. Pica, Red Star Press, Roma 2024.

Zamarin e pubblicata su «Lotta Continua» negli anni Settanta le cui storie raccontano la vita in fabbrica e criticano padroni e sistema industriale, con un tratto volutamente grezzo e caricaturale pensato per parlare direttamente alla classe operaia. L'analogia con l'uomo delle caverne di Buonfino risiede in questo caso nella stessa filosofia grafica: la rozzezza quale opzione politica, il rifiuto consapevole della perfezione formale e dei canoni industriali come scelta di campo.

Il tratto grafico di Buonfino può comunque essere letto, più in generale, alla luce della tradizione della *limited animation,* intesa non come soluzione economica ma come poetica del segno. Nata negli anni Cinquanta negli Stati Uniti con i lavori della United Productions of America (UPA), che avevano opposto al naturalismo tridimensionale disneyano una grafica piatta, sintetica, volutamente antinaturalistica, la *limited animation* aveva sviluppato un'estetica della riduzione: movimenti essenziali, fermo immagine, prevalenza della grafica sulla fluidità del movimento[16]. In Buonfino questa tradizione viene radicalizzata in senso militante. Il tratto nervoso, la bidimensionalità del protagonista, la scarsità di movimento, più che segni di un'esecuzione tecnica approssimativa, sono la conseguenza di una filosofia del segno maturata nella pratica del manifesto e della vignetta, contesto nel quale l'immagine non deve sedurre ma colpire. Come nel manifesto politico, ogni elemento grafico è orientato alla leggibilità immediata e alla forza d'urto, non alla piacevolezza estetica. È questo che distingue la *limited animation* di Buonfino da quella dei citati Hanna-Barbera, con cui pure condivide certi stilemi superficiali: laddove la stilizzazione televisiva produce rassicurazione e identificazione, in *Totem* la sintesi grafica determina straniamento. Il corpo del protagonista è abbozzato come una maschera tribale perché deve essere riconoscibile come tipo sociale, non come individuo con cui lo spettatore possa empatizzare. Il termine di confronto più pertinente è dunque, piuttosto, la Scuola di Zagabria, che negli stessi anni aveva elaborato un'estetica della *limited animation* esplicitamente critica del modello disneyano, usandola per raccontare l'alienazione, la guerra e i meccanismi del potere con una grafica tendente all'astrazione concettuale[17]. Come

[16] Sulla UPA e sulle sue caratteristiche stilistiche cfr. C. Bottini, *Redesigning Animation: United Productions of America*, CRC Press, Boca Raton 2018.

[17] Sulla Scuola di Zagabria cfr. R. Holloway, *Z is for Zagreb*, Tantivy Press, London 1972; M. Ajanović, *Animation in Croatia: Zagreb School and Beyond*, CRC Press, Boca Raton 2025.

i film zagabresi, anche *Totem* usa la riduzione del segno non per semplificare ma per portare l'immagine verso una forma di scrittura visiva che rende il singolo fotogramma immediatamente leggibile quale enunciato politico.

Quanto al piano sonoro, al protagonista la voce fuori campo assegna immediatamente il ruolo di soggetto della propria storia: «Quello lì sono io. Ero l'animale più disarmato del mondo e allora ci ho inventato l'arma di pensare». La genesi del dominio è narrata come autobiografia gloriosa, con la caccia come prima forma di appropriazione, anche nei confronti della donna: «perché una casa non è una casa senza una donna [...] vieni qui, bella manza, che ti faccio divertire». Il linguaggio, volutamente vernacolare, è quello del 'padrun de la fabrichetta', il piccolo imprenditore lombardo pratico e brusco che usa espressioni gergali e costruzioni sintattiche spezzate («adesso c'avevo bisogno dell'angelo del focolare domestico», «hué, son mica San Giuseppe!»). Prima ancora di costruire qualsiasi sistema simbolico, il potere dunque si esercita sul corpo femminile attraverso il comando diretto. È l'origine dell'organizzazione patriarcale come struttura di appropriazione.

La struttura visiva del film si articola in sezioni introdotte da titoli didascalici che costruiscono una tassonomia critica della società capitalista, e ognuna costruisce il proprio registro visivo specifico in dialogo serrato con la voce del Padrone. I primi due capitoli oppongono fotografie di corpi al lavoro – il contadino chino su un campo invernale, l'operaio con gli attrezzi davanti a nuvole di smog, il saldatore con maschera integrale ridotto a figura quasi robotica – a quelle di uomini in abito da sera sorridenti nei locali eleganti. Su queste immagini si distende la voce che racconta la spedizione verso «un posto dove c'era ancora dell'abbondanza» e l'incontro con genti che «mica avevano voglia di farsi pestare le corna» (la conquista come atto fondativo dell'accumulazione). La formula «quelli che avevano perso diventavano di mia proprietà» tematizza l'appropriazione del lavoro altrui, mentre l'organizzazione produttiva con divise «studiate apposta», da cui derivano disciplina e gerarchia, fino alla litania ipnotica – «si poteva lavorare di più, si poteva lavorare di più...» – richiama il ritmo della catena di montaggio. È la voce del taylorismo che parla e dunque, per contrasto, in filigrana, il lessico critico sulla divisione sociale del lavoro e sulla fabbrica come dispositivo di controllo che attraversa i movimenti operai e studenteschi italiani tra fine anni Sessanta e primi Settanta.

Il capitolo intitolato «Gli ignobili servi improduttivi» ricorre a immagini

statiche tratte da *found footage*, fotomontaggi e illustrazioni satiriche d'epoca introducendo un militare in uniforme ripreso dal basso – l'angolazione che tradizionalmente conferisce autorità – seguito da cortigiani e nobili, tracciando così la genealogia storica del parassitismo sociale tra esercito, aristocrazia e clero. Il procedimento rimanda alla grande tradizione del fotomontaggio politico novecentesco e in primo luogo a John Heartfield, le cui copertine per la «Arbeiter-Illustrierte-Zeitung» negli anni Trenta avevano stabilito il principio della giustapposizione straniante tra immagine ufficiale e commento visivo[18].

È poi la volta della costruzione sociale della femminilità, qui smontata con una precisione chirurgica: una donna in costume settecentesco da carnevale, figure borghesi stilizzate, un'altra donna che si specchia e poi il passaggio alla pubblicità con la sua offerta di chirurgia estetica a rate. La catena iconografica porta la mercificazione del corpo femminile dalla storia al presente senza soluzione di continuità. Su di essa la voce fuori campo aggiunge il suo commento: «chi è che ha inventato la femminilità se non io? Siccome io alle mie proprietà ci ho sempre tenuto, mi piace che una donna si fa bella con tutti quei colorini, nastrini così fa vedere a tutti che le mie proprietà sono ben curate e specialmente esclusive». Il corpo femminile diventa in tal modo una superficie su cui si iscrive lo status sociale del maschio proprietario, un supporto simbolico del potere di quest'ultimo, secondo una prospettiva che colloca Buonfino nello stesso orizzonte teorico all'epoca delineato da Carla Lonzi[19], portato qualche anno più tardi a sistematizzazione da Lea Melandri[20].

Successivamente, il capitolo intitolato «Il nuovo totem: la cultura sublime»

[18] Per quanto concerne la produzione di John Heartfield, con particolare riferimento alle copertine per la «Arbeiter-Illustrierte-Zeitung» negli anni Trenta, cfr. *John Heartfield. Photomontages politiques, 1930-1938*, a cura di E. Guigon, F. Knoery, Musées de Strasbourg, Strasbourg 2006. Per un inquadramento storico-teorico del fotomontaggio, cfr. G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani, *Fotomontaggio. Storia, etica ed estetica*, Mazzotta, Milano 1979.

[19] Si faccia riferimento alla messa in discussione radicale della cultura maschile che caratterizza le prime opere femministe dell'autrice, in particolare *Manifesto di Rivolta femminile* e *Sputiamo su Hegel,* entrambe del 1970, e *La donna clitoridea e la donna vaginale* del 1971, tutte ora raccolte in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Edizioni et al., Roma 2010.

[20] Cfr. L. Melandri, *L'infamia originaria. Facciamola finita col cuore e la politica*, Edizioni l'Erba Voglio, Milano 1977.

si apre con un ritratto di uomo in abito scuro fotografato in modo solarizzato, offrendo così un'immagine che già nella sua elaborazione tecnica comunica un senso di ambiguità perturbante. La sezione «L'arte sublime» gli risponde con una doppia sequenza: prima un'illustrazione in stile incisione ottocentesca che mostra un atelier di scultura con un artista anziano al lavoro davanti a figure nude, poi scene di guerra con soldati e cannoni nello stesso stile. L'accostamento è esplicito: la cultura sublime e la guerra militare sono facce della medesima medaglia. Questo dato formale è inseparabile dalla voce fuori campo che lo accompagna: «C'avevo la mia maniera di parlare in punta di forchetta, di comportarmi con le regole della buona creanza, di fare lo sport, i giochi di società, di essere sempre alla moda». È la descrizione esatta del processo che Pierre Bourdieu concettualizzerà attraverso le categorie di 'habitus' e 'capitale culturale', evidenziando come le buone maniere, lo sport, la moda non siano semplici preferenze individuali ma investimenti di classe, dispositivi di distinzione che rendono visibile e legittima la gerarchia sociale[21].

Nel film di Buonfino è quindi la volta dell'arte come strumento di legittimazione del potere. Ecco allora il ritratto del sovrano, l'affresco nel palazzo, il poema epico. L'opera descrive con lucidità la funzione ideologica dell'arte nella società preborghese dove essa produce l'immagine gloriosa del dominante, lo trasforma in dio, in eroe, in natura superiore: «Simpaticoni quegli artisti che mi avevano trasformato la casa come un tempio. I quadri, gli stucchi, le musiche, i libri con le storie che piacevano a me... Una ne pensavano e cento ne facevano. Quelli sì che erano tempi, ma mi ero allevato le serpi in seno. Si ribellavano persino quelli che avevo più beneficato». La ribellione degli artisti è quella degli intellettuali contro il potere che li ha nutriti. Il Padrone li definisce «delinquenti, sovversivi, estremisti», esplicitando così il vocabolario della repressione, che torna sempre uguale attraverso i secoli. Ciò che colpisce, nelle immagini come nelle parole di questa sezione di *Totem*, è la continuità semantica tra il linguaggio antico e quello della polizia e della stampa italiana degli anni Settanta. I meccanismi del potere, incluso il suo vocabolario di delegittimazione del dissenso, sottolinea Buonfino,

[21] Cfr. P. Bourdieu, *Les trois états du capital culturel*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 30, 1979, pp. 3-6, ora in Id., *Forme di capitale*, a cura di M. Santoro, Armando Editore, Roma 2015.

sono strutturalmente invariabili, pur cambiando le forme.

Il racconto procede quindi ad affrontare l'altro nodo cruciale della parabola del materialismo storico, quello corrispondente alla fase del colonialismo: «Ma ora che avevo il mondo in mano e ci avevo portato i totem della mia civiltà, anche dove c'erano razze inferiori che non erano bianche, adesso di materie prime e di braccia di riserva ce ne avevo anche da buttar via». Il film colloca esplicitamente il razzismo coloniale all'interno del sistema dell'accumulazione capitalistica non come aberrazione morale ma come funzione economica: «braccia di riserva» è una parafrasi dell'"esercito industriale di riserva' marxiano, il serbatoio di forza lavoro che tiene bassi i salari e consente al capitale di fronteggiare le crisi[22]. Le immagini d'archivio e le incisioni storiche che accompagnano questo passaggio fanno il paio con la voce, costruendo una genealogia visivo-verbale del dominio coloniale che echeggia la diagnosi di Frantz Fanon in *I dannati della terra*[23].

La dimensione visiva del colonialismo trova il suo correlativo più potente in una sequenza dal vero che non esclude tuttavia la dimensione grafica del disegno. Il riferimento va all'arancia con disegnato sopra un mappamondo che viene tagliata in due con un coltello e quindi spremuta dalla parte del sud del mondo (America Latina e Africa). La metafora dello sfruttamento neocoloniale non potrebbe essere più evidente. L'efficacia di queste immagini risiede nella loro immediatezza grottesca, che trasforma l'astrazione economica in gesto fisico.

Segue più avanti la critica al parlamentarismo come addomesticamento della lotta di classe:

> E poi adesso ognuno la poteva pensare come voleva. Basta che faceva il suo dovere e che obbediva alle sacre leggi che regolavano tutti i contrasti sociali per mezzo del parlamentarismo. Cioè di quel sistema democratico che tutti erano già d'accordo sulle regole di base che così la lotta di classe diventava una cosa più signorile.

Il film non attacca la democrazia parlamentare come forma di governo in astratto, ma quale sistema in cui le regole sono già state fissate dal Padrone prima che il gioco cominci. È la critica della democrazia formale borghese che dai mo-

[22] Cfr. K. Marx, *Il Capitale. Critica dell'economia politica. Libro I,* Einaudi, Torino 2024.

[23] Cfr. F. Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 2007.

vimenti extraparlamentari veniva all'epoca rivolta anche al PCI. E poi la mercificazione del dissenso, la trasformazione del rivoluzionario in icona commerciale:

> se proprio volevano la rivoluzione gli davo anche quella. Dai Che Guevara al supermarket! dai Lenin dentro ai fumetti! ci mettevo la rivoluzione persino nei detersivi. E poi ci pubblicavo giù tanti libri con tutte le opinioni pro e contro che così si vedeva che la rivoluzione era un'opinione qualunque come un'altra.

È la diagnosi clinica di ciò che Guy Debord aveva teorizzato nel 1967 come 'recupero' in *La società dello spettacolo*, ossia l'idea che il sistema capitalistico assorba qualsiasi critica radicale trasformandola in immagine, merce, consumo[24].

Il film scandisce quindi la crisi del sistema con due ultimi segmenti in cui la grafica si intreccia con sequenze dal vivo sia di finzione che di repertorio. Da un lato c'è la partita a scacchi tra Padrone e Operaio che, mentre una teiera sbuffa fino a quasi esplodere (metafora 'termica' della lotta di classe), culmina con la scacchiera rotta sulla testa del primo e con, a tutto schermo, la scritta con grafica da fumetto «CRASH», segnalando il momento della crisi del sistema attraverso l'onomatopea standardizzata della narrativa pop americana, in un gesto di *détournement* situazionista.

A tale collasso del sistema capitalistico seguono, introdotte dall'intertitolo «Cosa vogliamo? Tutto!» (formula che richiama direttamente il lessico del movimento operaio e studentesco a cui farà riferimento, solo l'anno dopo, l'omonimo romanzo di Nanni Balestrini)[25], le immagini di repertorio di manifestazioni di piazza intervallate da una cartina geografica in cui progressivamente prendono fuoco gli USA, il Sud America, l'Africa. La mappa che brucia è una delle figure retoriche più potenti del film nel visualizzare quell'internazionalismo antiimperialista degli anni Sessanta e Settanta fondato sull'idea che le lotte fossero strutturalmente interconnesse e che lo stesso sistema le producesse simultaneamente, dal Vietnam al Congo, dalla Bolivia all'Angola in lotta per l'indipendenza.

È quindi la volta di immagini di disordini di piazza inframezzate da cartelli che funzionano come un catalogo della conflittualità italiana tra il 1968 e il 1970.

[24] Cfr. G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Bolsena 2018.

[25] N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, Feltrinelli, Milano 1971.

«FIAT» e «ALFA ROMEO» rimandano alle lotte operaie di Mirafiori e dello stabilimento milanese di Arese, entrambi epicentri della contestazione dell'organizzazione taylorista della produzione; «PIRELLI» e «RHODIATOCE» alle autorganizzazioni operaie che anticiparono le rivendicazioni dell'autunno caldo del 1969; «PISA» alle occupazioni universitarie; «VALDAGNO» agli scontri dell'aprile 1968, quando gli operai della Marzotto abbatterono la statua del fondatore in piazza; «VIAREGGIO» alle agitazioni operaie nella Versilia industriale; quindi «AVOLA» e «BATTIPAGLIA» ai due drammatici episodi in cui la polizia aprì il fuoco sui manifestanti, uccidendo braccianti in sciopero nel primo caso (1968) e operai in protesta contro la chiusura di stabilimenti industriali nel secondo (1969).

Ed ecco così che, alla fine, la voce narrante cambia registro radicalmente. Non è più il Padrone a parlare, ma un'altra voce maschile, ora pulita, non più dialettale né grezza. È una voce 'collettiva', militante, che introduce esplicitamente la lettura ideologica del film («nella loro essenza il capitalismo e i suoi totem sono tigri di carta»), richiamando la celebre formula di Mao Tse-tung del 1956[26]. Questo passaggio segna nell'opera di Buonfino, parallelamente, quello dalla rappresentazione critica alla chiamata all'azione: «su questa base dobbiamo costruire la nostra strategia».

Il film si chiude con una sequenza dal vero in cui una mano con un fiammifero acceso dà fuoco al totem della tigre di carta (la stessa figura che ha ripetutamente attraversato l'animazione come simbolo del capitalismo potente ma vulnerabile). Nel rogo si liquefa anche il pupazzetto (ora fisico) dell'uomo delle caverne protagonista, a voler rappresentare come il Padrone non sia solo sconfitto simbolicamente, ma dissolto, annientato nella sua stessa materialità. È un finale che condensa in un unico gesto la dimensione teorica e quella rituale, quasi sciamanica, dell'opera: bruciare l'idolo per spezzarne il potere.

L'immagine di chiusura è la mano aperta con la scritta «Due, tre, molti Vietnam!» – citazione dello slogan di Che Guevara pronunciato alla Conferenza Tricontinentale dell'Avana (1966) come auspicio di una moltiplicazione dei fronti di lotta in tutto il mondo[27] – che improvvisamente si richiude a pugno sulle note di una canzone di protesta.

[26] Sulla formula della 'tigre di carta' cfr. Mao Tse-tung, *L'imperialismo americano è una tigre di carta*, 14 luglio 1956, ora in Id., *Rivoluzione e costruzione. Scritti e discorsi (1949-1957),* Einaudi, Torino 1979, pp. 412-416.

[27] Cfr. E. Che Guevara, *Creare due, tre, molti Vietnam*, Dalai, Milano 1996.

Il cerchio si chiude. Il pugno con cui il film si era aperto torna, ma carico ora di tutto il percorso compiuto, dalla denuncia alla promessa rivoluzionaria.

Forma e resistenza

Come si è visto, *Totem* attraversa più traiettorie insieme: la stagione del cinema militante, la '*golden age*' dell'animazione italiana, la biografia intellettuale di Buonfino e il clima teorico-politico del Sessantotto. La sua singolarità risiede anzitutto nella capacità di far convergere tali coordinate entro una forma che incorpora al proprio interno le stesse tensioni che intende rappresentare. La compresenza di animazione, fotografia, fotomontaggio, materiali di repertorio e riprese dal vero restituisce infatti sul piano estetico quella dimensione conflittuale che il film individua come tratto costitutivo della storia sociale, trasformando il montaggio in un luogo di attrito permanente tra immagini, linguaggi e regimi di rappresentazione differenti.

In questa prospettiva, la scelta dell'animazione assume un rilievo che eccede la dimensione strettamente linguistica. Buonfino individua infatti nel medium animato uno strumento particolarmente adatto a intervenire sul terreno simbolico in cui il potere costruisce la propria legittimazione. Proprio perché non vincolata alla registrazione mimetica del reale, l'animazione può isolare processi, condensare relazioni storiche complesse in figure immediatamente leggibili e rendere visibili meccanismi che operano normalmente in forma implicita. La deformazione grafica, la sintesi allegorica e la continua trasformazione delle immagini consentono così di mettere in discussione ciò che appare stabile e naturale, restituendone il carattere costruito e contingente. In *Totem* questa possibilità viene sfruttata sino alle sue conseguenze estreme: il dominio si manifesta attraverso simboli che si materializzano e si dissolvono, rapporti sociali che assumono forma di personaggi e oggetti, processi storici che si condensano in figure allegoriche. La critica dell'ideologia passa allora attraverso quella delle forme della rappresentazione, secondo una logica che trova proprio nell'animazione il suo terreno privilegiato.

Acquista così un significato particolare il motivo del totem che attraversa l'intero film. L'idolo evocato dal titolo non designa esclusivamente il potere economico, ma l'insieme dei dispositivi culturali e immaginari che ne garantiscono la legittimazione e la continuità. La cultura sublime, il prestigio sociale, il colonialismo, la femminilità come costruzione ideologica, lo stesso recupero mercificato della contestazione vengono ricondotti a una comune logica di produzione

simbolica. La critica del dominio coincide allora con un lavoro di demistificazione che investe le immagini prima ancora delle istituzioni e che trova nel gesto finale del rogo la propria formulazione più efficace.

La distruzione del totem assume in tal senso il valore di una vera e propria operazione di disincanto. Ciò che viene consegnato alle fiamme è l'universo simbolico che sostiene il potere nel corso del racconto e che il film ha progressivamente ricostruito nella sua genesi storica. Il fuoco agisce come strumento di liquefazione delle evidenze e delle naturalizzazioni sedimentate, rendendo visibile il carattere contingente e trasformabile di ciò che fino a quel momento si era presentato come necessario. È in questo passaggio che la dimensione teorica e quella figurativa dell'opera raggiungono il loro punto di massima coincidenza, poiché l'atto di distruzione dell'idolo corrisponde simultaneamente alla demolizione di un sistema di rappresentazioni e alla possibilità di immaginarne uno diverso.

Recuperare oggi questo film significa restituire a Buonfino il posto che gli compete nella storia dell'animazione italiana e del cinema militante, e insieme interrogarsi su ciò che il suo esempio continua a trasmettere: la forma è già politica; il gesto artigianale e autogestito di produrre immagini vale come atto di resistenza.

Quel pugno reiterato funziona allora come dispositivo formale prima ancora che tematico; la sua ricorrenza salda le genealogie del potere ricostruite dall'opera ai simboli via via sottoposti a critica e tiene insieme un progetto che riconosce nell'animazione una forma specifica di intervento sul reale.

Ciò che resta di *Totem*, dunque, non è soltanto la radicalità di un esito, ma l'ipotesi di metodo che lo sostiene, ovvero che il dissenso possa esercitarsi sulle forme dell'immaginario prima che sui suoi contenuti e che l'animazione sia il luogo dove questa operazione diventa concretamente praticabile. È in tale ipotesi che il film conserva la sua attualità, all'incrocio tra animazione, cultura visuale e pratiche del dissenso nel contesto del lungo Sessantotto.