

Titolo: ***InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

**Direzione:** Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

**Comitato di direzione**

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,  
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

**Comitato editoriale**

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;  
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;  
Marta Muscariello

**Comitato scientifico**

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

**Segreteria di redazione**

Caterina Bocchi

*INTERARTES* n. 5

***Letterati/e, letteratura e fumetti***

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

**ARTICOLI**

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

**VARIA**

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

## Comics in Orwell, Orwell in comics

Gino SCATASTA

Università di Bologna

**Abstract:**

George Orwell was always interested in popular culture and some of the essays he wrote in the 1940s discuss children's magazines and popular illustrations. He was never interested in comics, however, and even reacted with some annoyance to the possibility that an adaptation of his *Animal Farm* would be accompanied by illustrations. British comics, largely humorous and aimed almost exclusively at a children's audience until the Second World War, clearly did not interest Orwell, whereas Orwell and his works interested comics authors as early as the 1950s but especially from the 1980s onwards, when references to Soviet reality began to disappear in the comic book adaptations of 1984 and in the works influenced by it, to recuperate the denunciation of totalitarianism that was at the very heart of the novel.

**Keywords:**

George Orwell, Comics, English Literature, Popular Culture, Adaptations.

A partire dal 1940 si può avvertire un sostanziale mutamento negli scritti di George Orwell rispetto all'Inghilterra e alla sua cultura. Di certo lo scoppio della guerra e il rifiuto del pacifismo ebbero un ruolo importante in questo cambiamento di rotta: in «My Country Left and Right», un articolo pubblicato nell'autunno del 1940, Orwell scrive di aver scoperto di essere in fondo un patriota (Orwell, 2001: 246). È vero che, come afferma Ben Pimlott introducendo una raccolta di scritti di Orwell sull'Inghilterra, il suo paese «is a territory of contradictions» (Pimlott, 2001: xix), ma alcuni punti fermi nel suo pensiero restano immutati, cambiano solo alcune strategie: poche righe dopo aver annunciato la sua scoperta di essere un patriota e la conseguente decisione che avrebbe appoggiato qualunque governo pronto a combattere contro Hitler, Orwell aggiunge che il suo è un punto di vista socialista e che per un socialista è meglio resistere a Hitler piuttosto che arrendersi al nazismo. E per esprimere ancor meglio la sua posizione, aggiunge che il patriottismo non ha niente a che vedere con una posizione conservatrice e che solo la rivoluzione potrà salvare l'Inghilterra. Il patriottismo era una questione che in quei mesi occupava i suoi pensieri: nell'estate del 1940, insieme all'editore Fredric Warburg e a Tosco Fyvel, Orwell progettò una serie di libelli inaugurata l'anno seguente da un suo saggio dal titolo *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*, che inizia in modo memorabile: «Mentre scrivo, esseri umani altamente civilizzati volano sopra la mia testa, cercando di uccidermi» (Orwell, 2001b: 251). E prosegue cercando di dimostrare come sia impossibile

comprendere il mondo contemporaneo senza tenere conto della forza travolgente del patriottismo, cosa che Hitler e Mussolini avevano compreso, a differenza dei loro oppositori. Il rapporto di Orwell con l'Inghilterra e la sua cultura fu un territorio di contraddizioni, come si è detto, e su questi temi egli continuerà a tornare anche negli anni successivi, come per esempio in «Appunti sul nazionalismo» (Orwell, 2013b); è tuttavia innegabile che in questo periodo si radica in Orwell un interesse per la cultura popolare inglese, già presente ma rielaborato ora con maggiore attenzione, ai tempi ben poco diffuso fra gli intellettuali e gli scrittori del paese: forse solo un altro scrittore eccentrico come Chesterton se ne era occupato in passato con le sue difese del romanzo d'appendice, della letteratura poliziesca e, per una coincidenza meno strana di quanto appaia, del patriottismo (Chesterton, 1985).

In un interessante saggio dal titolo «Le bugie settimanali per ragazzi», pubblicato nel terzo numero della rivista *Horizon* nel marzo 1940 e quindi in forma più estesa nella raccolta *Nel ventre della balena e altri saggi*, Orwell parla dei giornali per ragazzi, che «si vendono in ogni città dell'Inghilterra e quasi ogni bambino in grado di leggere attraversa una fase in cui ne legge più di uno» (Orwell, 2013a: 14). Si tratta delle stesse riviste o dello stesso tipo di riviste che aveva citato l'anno precedente nel suo romanzo *Una boccata d'aria*, che ci forniscono «la migliore indicazione disponibile di ciò che la massa del popolo inglese sente e pensa veramente» (Orwell, 2013a: 13), a differenza dei romanzi, rivolti a un pubblico più ristretto e benestante, o dei film, dal momento che l'industria cinematografica è nei fatti un monopolio e non si cura molto del suo pubblico. La diffusione così ampia, sia sul piano geografico, dal momento che sono disponibili in tutto il paese, sia su quello temporale, dato che alcune di queste riviste sono in circolazione da oltre trent'anni, li dovrebbe già rendere degni di attenzione. L'influenza che i settimanali per ragazzi hanno e l'ideologia che li attraversa non dovrebbero essere sottovalutati, come spesso avviene:

Io credo personalmente che la maggior parte delle persone sia influenzata più di quanto faccia piacere ammettere dai romanzi, dalle storie a puntate, dai film e così via e che da questo punto di vista i libri peggiori siano spesso i più importanti, poiché essi sono generalmente quelli che si leggono per primi nella vita. È probabile che molte persone che si considerano sofisticate e "avanzate" stiano realmente portando nella vita quello sfondo fantastico, acquisito negli anni della fanciullezza [...]. Se così fosse questi settimanali per ragazzi sarebbero di estrema importanza. (Orwell, 2013a: 40-41)

Tutti i settimanali analizzati da Orwell presentano storie per ragazzi che, sia quelli in cui il tempo sembra fermo agli anni Dieci del Novecento, sia quelli più

moderni, avventurosi o fantascientifici, manifestano inequivocabilmente un'ideologia conservatrice, pur se moderata, e un mondo in cui «i problemi maggiori del nostro tempo non esistono, non c'è niente di sbagliato nella dottrina capitalista del *laissez-faire*, gli stranieri sono insignificantemente comici e l'impero britannico è una sorta di istituto di beneficenza che durerà in eterno» (Orwell, 2013a: 41). Se quello che viene letto da bambini, conclude Orwell, non lascia alcuna traccia sugli adulti, tutto questo non ha importanza. Peccato però che non sia così e gli editori di quei giornali lo sanno perfettamente.

Il saggio di Orwell sui settimanali per ragazzi ha il pregio di prendere seriamente un tipo di narrativa considerata fino ad allora di scarsissimo interesse e di offrirne una lettura sociologica e politica convincente. Un saggio di due anni successivo, *L'arte di Donald McGill*, pubblicato sempre su *Horizon* nel febbraio 1942, presenta caratteristiche simili in quanto ha come oggetto di analisi un argomento considerato banale, anzi perfino volgare, ma con un finale molto diverso. Qui Orwell analizza la produzione di un illustratore molto popolare ma assolutamente priva «di un valore squisitamente artistico» (Orwell, 2000a: 1389), autore di quelle cartoline umoristiche «esposte nelle vetrine delle cartolerie di second'ordine, le variopinte cartoline da uno o due penny [...] specializzate in un umorismo piuttosto "basso"» (Orwell, 2000a: 1388). Non si tratta, in questo caso, di instillare nei giovani acquirenti un'ideologia conservatrice e imperialista: dato che la capacità di queste cartoline di influenzare l'opinione pubblica è pari a zero: esse non cercano neppure di proporre una visione del mondo gradita alle classi dominanti (Orwell, 2000a: 1394). La loro caratteristica fondamentale è la loro oscenità, la loro smaccata volgarità (Orwell, 2000a: 1389), ma la visione umoristica della vita che le pervade è sovversiva, carnevalesca, esprime «una specie di ribellione mentale, un desiderio momentaneo che le cose vadano in un altro modo» (Orwell, 2000a: 1399). Certo, la loro ribellione è innocua (Orwell, 2000a: 1401), ma esse fanno parte della nostra cultura occidentale, il loro spirito era già presente in Cervantes e in Shakespeare, anche se oggi si è contratto fino a ridursi «alle dimensioni di queste cartoline mal disegnate che conducono una vita semiclandestina nelle vetrinette delle cartolerie da quattro soldi». Eppure, conclude Orwell, «se dovessero sparire sarei io il primo a rimpiangerle» (Orwell, 2000a: 1401-2). La cultura popolare, secondo Orwell, presenta quindi una varietà eterogenea di prodotti, alcuni proposti o imposti dall'alto come i settimanali per ragazzi, altri nati spontaneamente

dal basso, con diverse finalità e diverse conseguenze politiche e sociali, e pertanto è un argomento che merita di essere studiato attentamente, evitando un atteggiamento snobistico ma riconoscendo a essa tutto il significato che ha.

Abbiamo quindi nel giro di due anni due importanti saggi scritti da Orwell e relativi alla cultura popolare, il primo sulle storie dei settimanali per ragazzi, il secondo sulle illustrazioni popolari. Non stupirebbe che Orwell avesse fatto un passo avanti, data anche la curiosità intellettuale che lo caratterizzava, e si fosse occupato di una narrativa per ragazzi che presentasse una forma scritta ma anche un aspetto visuale. In poche parole, che si fosse occupato del fumetto. Bernard Crick, autore di una monumentale biografia critica su Orwell, sostiene che in questi saggi e in altri simili lo scrittore ha compiuto «studi pionieristici tanto su generi letterari poco sofisticati che su prodotti letterari intellettuali per esporne i valori antiumanitari» (Crick, 1991: 22). Cosa ha impedito, quindi a Orwell, di fare il passo successivo e occuparsi di un genere tanto poco sofisticato quanto quelli da lui analizzati? Compiendo una rapida disamina dell'enorme produzione giornalistica orwelliana si trovano pochissime menzioni dei *comics*, due delle quali nel 1940. La prima è in una recensione al testo di A.J. Jenkinson *What do boys and girls read?*, nel quale Orwell scrive che le quattordicenni scolarizzate leggono «romanzetti erotici sensazionali contemporaneamente a fumetti del genere più infantile» (Orwell, 1998: 205), la seconda nel suo saggio sui settimanali per ragazzi nel quale i fumetti vengono citati in una lista insieme ad altre pubblicazioni che si trovano nei negozi di giornali: «ci sono poi i giornali sportivi, i giornali per radioamatori, i fumetti per bambini, i vari zibaldoni come il *Tit Bits*, il gran numero di quelli dedicati al cinema che sfruttano più o meno tutti le gambe delle donne, i vari giornali commerciali» (Orwell, 2013a: 12). A partire da queste due citazioni, non sembra che Orwell avesse un'alta opinione dei fumetti, anche se specificare in entrambi i casi che si tratta di fumetti rivolti a un pubblico infantile potrebbe lasciar presupporre che esistano altri tipi di fumetti, forse più degni di considerazione. Eppure, a giudicare da altre testimonianze ricavate dal suo epistolario si direbbe che Orwell se ne disinteressò quasi totalmente: nell'aprile del 1945 scrive all'intellettuale e attivista americano Dwight Macdonald di non aver mai ricevuto dei fumetti che gli erano stati spediti dagli Stati Uniti, probabilmente bloccati dalla censura. Aggiunge comunque che, non appena li avrà, scriverà un articolo per la sua rivista americana (Orwell, 1998a: 120). L'anno successivo, riscrivendo a Macdonald, scrive che si sente molto in colpa

per non aver ancora scritto l'articolo sui fumetti ma gli promette che lo farà presto. L'articolo, invece, non vedrà mai la luce (Orwell, 1998b: 11).

Una spiegazione del disinteresse di Orwell per il fumetto sembra che egli non fosse stato un lettore di fumetti dato che questi non vengono mai nominati. Sappiamo che Orwell era stato fin da bambino un appassionato lettore, che il suo libro preferito era *I Viaggi di Gulliver*, letto e riletto fin da quando aveva otto anni (Orwell, 2013c: 70), che la madre gli leggeva le poesie di William Blake e che lui stesso aveva iniziato molto presto a scrivere poesie (Orwell, 2013d: 97-98). Della lettura di fumetti in età infantile o adolescenziale, però, non c'è traccia. C'è tuttavia un'altra spiegazione, probabilmente più convincente e meno personale, del motivo per cui Orwell non ha mai parlato di fumetti: fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale, il fumetto in Inghilterra, pur avendo una lunga tradizione, era pensato quasi esclusivamente per un pubblico infantile. Già dagli anni Ottanta dell'Ottocento esistevano delle riviste relativamente diffuse e rivolte non solo a un pubblico infantile con singole vignette o brevi storie. *Ally Sloper's Half Holiday*, che iniziò le sue pubblicazioni nel 1884 ed è considerato il primo fumetto moderno, vede la luce proprio in Inghilterra ed era rivolto soprattutto a quella fascia della classe operaia inglese che aveva subito un rapido processo di alfabetizzazione e per la quale iniziavano a nascere prodotti editoriali specifici (Sabin, 1993: 16-17). Spesso si trattava di riviste miste, che presentavano nella prima pagina una storia a fumetti in sei vignette e all'interno altri fumetti accanto a storie non a fumetti, a puntate o autoconclusive. Fu questo il modello della maggior parte delle riviste popolari a fumetti fino alla Prima Guerra Mondiale, ma con un lento e irreversibile cambiamento: la parte dedicata al pubblico infantile andò sempre più allargandosi fino a che intorno al 1914 «la maggioranza delle riviste a fumetti era diretta a un pubblico di lettori infantile [...] ora la fascia d'età preferita andava dagli otto ai dodici anni». Fino alla fine degli anni Sessanta i fumetti inglesi «furono pensati quasi esclusivamente per i bambini assumendo quelle caratteristiche con cui molti ancora oggi li associano: essere inoffensivi, ingenui e infantili» (Sabin, 1993: 22-23). L'unico cambiamento di rilievo fu la pubblicazione delle *strips* anche sui quotidiani: iniziò il *Daily Mail* nel 1915 con la striscia di Teddy Tail seguito nel 1919 dal *Daily Mirror* con quella di Pip, Squeak and Wilfred, un cane, un pinguino e un coniglio, e dal *Daily Express* l'anno seguente con le avventure dell'orsetto Rupert, tutti fumetti rivolti a un pubblico infantile. Accanto a essi iniziarono ad apparire negli anni seguenti anche

delle *strips* destinate a un pubblico più adulto, come le storie di Dot and Carrie, due impiegate, pubblicate su *The Star* a partire dal 1922, e soprattutto con le disavventure di Jane, pubblicate a partire dal 1932 sul *Daily Mirror*, primo esempio inglese di eroina sexy che avrebbe avuto un enorme successo fra i soldati della Seconda Guerra Mondiale (Perry and Aldridge, 1971: 201-204; 210-211). Si trattava però di una minima parte di una produzione che continuò a essere rivolta principalmente a un pubblico infantile, come conferma l'arrivo sul mercato alla fine degli anni Trenta di due nuove riviste, *Beano* e *Dandy*, che riscosero immediatamente un enorme successo e confermarono il binomio fumetto-pubblico infantile (Kibble-White, 2005: 41-49; 96-102). Solo negli anni Cinquanta, con l'arrivo di storie d'avventura e riviste come *Eagle* (Kibble-White, 2005: 112-118), l'età dei lettori di fumetti iniziò a crescere di qualche anno, così come comparvero riviste a fumetti rivolte a un pubblico di ragazze adolescenti (Sabin, 1993: 23-27).

Nel 1950 Orwell morì, poco dopo la pubblicazione del suo romanzo *1984*. I fumetti nell'arco della sua vita restarono sempre legati a un pubblico infantile, tanto che, quando immagina nel suo romanzo che il Partito produca del materiale scritto appositamente per i *prolet*, indica chiaramente che si tratta di romanzi (Orwell, 2000b: 1030). I fumetti sarebbero serviti allo scopo forse anche meglio, ma Orwell sembrava proprio non considerarli. I fumetti, al contrario, iniziarono subito a prendere in considerazione Orwell: alla fine del 1950, l'Information Research Department, un dipartimento del Foreign Office britannico espressamente dedicato alla propaganda antisovietica, commissionò a Norman Pitt, il disegnatore di *Jane*, una versione a fumetti della *Fattoria degli Animali* da distribuire sui giornali di tutto il mondo. Per motivi sconosciuti, dato che solo nel 1998 una parte degli archivi nei quali la notizia era conservata è diventata di pubblico dominio, le strisce uscirono solo su giornali brasiliani e birmani. Orwell era già morto, ma si sarebbe probabilmente opposto a una riduzione a fumetti delle sue opere. Nell'ottobre del 1945 scriveva al suo editore e amico Fredric Warburg che il loro comune amico Frank Horrabin, creatore della striscia di Dot and Carrie che usciva su *The Star*, aveva fatto leggere *La Fattoria degli Animali* a David Low, un altro illustratore, che se ne era detto entusiasta e aveva proposto di illustrarlo. Orwell si dichiarava a favore dell'idea, profetizzava che sarebbe stato un grande successo, in particolare per lanciare il romanzo negli Stati Uniti (Orwell, 1998a: 313-314). Tuttavia Low era un illustratore più che un fumettista e probabilmente

Orwell si riferiva alla possibilità di far pubblicare un'edizione illustrata del suo romanzo e non un adattamento a fumetti. Anche questa ipotesi, inoltre, viene accantonata con un certo fastidio da Orwell quando qualche anno dopo, a fine marzo del 1948, è Fredric Warburg a proporgli un adattamento della *Fattoria degli Animali* da pubblicare sulla rivista americana *Life*, illustrato da Vera Bock, un'artista russa che visse gran parte della sua vita negli Stati Uniti. La risposta di Orwell fu netta e inequivocabile: «sono contro le illustrazioni per un libro di questo tipo» (Orwell, 1998c: 304). Forse per motivi personali - dato che in quel periodo si trovava in un sanatorio, ricoverato per la tubercolosi che lo avrebbe portato alla morte - forse per motivi politici - dato che iniziava a cogliere l'uso che veniva fatto delle sue opere da parte di un sistema politico capitalista del quale non condivideva affatto i valori - o più probabilmente per entrambi i motivi, il rifiuto da parte di Orwell di vedere illustrata la propria opera, operazione che non sembrava averlo altrettanto contrariato un paio di anni prima, sembra suscitare ora in lui un'avversione netta. E nella sua lettera si riferiva alle illustrazioni al suo romanzo, non esattamente al fatto che si potesse adattarlo e quindi in qualche modo manipolarlo.

Forse però Orwell era invece sospettoso dell'adattamento che sarebbe stato fatto del suo romanzo. Sappiamo, per esempio, quanto fosse attento al fatto che l'edizione americana di *1984* riportasse l'appendice sulla Neolingua che per lui costituiva parte integrante del romanzo e che l'editore americano aveva chiesto di eliminare (Orwell, 1998d: 19) ed era giustamente sospettoso di una lettura in chiave esclusivamente anticomunista delle sue opere che considerava, in primo luogo, come contrarie al totalitarismo. Nel 1945 era stato invitato dalla duchessa di Atholl a un dibattito sulla Jugoslavia organizzato dalla League for European Freedom. La duchessa, pur se appartenente al partito conservatore, era conosciuta come «la duchessa rossa» per le sue posizioni antifranchiste, quindi immaginiamo che Orwell avesse per lei una certa stima. Rispondendo alla duchessa, Orwell declina l'invito scrivendo che non se la sente di partecipare alle attività di un'associazione che sostiene di difendere la democrazia in Europa ma che non ha niente da ridire sull'imperialismo britannico. E conclude con orgoglio: «Io appartengo alla sinistra e devo operare al suo interno, per quanto odi il totalitarismo russo e la sua velenosa influenza in questo paese» (Orwell, 1998a: 384-385).

Quando nel giugno del 1949 fu pubblicato il suo *1984*, diversi recensori, in Inghilterra e negli Stati Uniti inizialmente, ma poi in tutti i paesi in cui fu tradotto, lo lessero come un rozzo pamphlet anticomunista e videro senza esitazioni nel Grande Fratello un ritratto di Stalin. Si trattava principalmente di recensioni uscite su giornali comunisti, ma anche di riviste americane di segno politico opposto che leggevano il romanzo come un attacco indiscriminato contro il socialismo, contro il Partito Laburista e in generale contro un'ideologia di sinistra. Orwell, ormai molto malato «ne fu profondamente addolorato» (Crick, 1991: 709) e preparò insieme a Warburg un comunicato in cui ribadiva le proprie idee (Orwell, 1998d: 134-136). Nonostante questo, sia *1984* sia *La fattoria degli animali* furono strumentalizzate negli Stati Uniti e in Inghilterra in chiave esclusivamente antisovietica, trasformate in armi contro il regime stalinista e dimenticando l'affiliazione politica più volte reiterata da Orwell. Per ritrovare un Orwell antisovietico sì, ma soprattutto nemico di ogni totalitarismo e critico delle politiche imperialiste britanniche bisognerà aspettare la fine della Guerra Fredda e l'opera di revisione iniziata nell'anno 1984, quando il romanzo e la figura di George Orwell furono al centro di convegni e dibattiti. In quest'opera di rilettura una parte importante l'hanno avuta anche i fumetti, sia gli adattamenti dei romanzi orwelliani sia opere nei quali la sua influenza è evidente. *V for Vendetta* di Alan Moore e David Lloyd, uscito nel corso degli anni Ottanta, è l'esempio migliore di un'opera che trae ispirazione da *1984*, ma che riconduce il romanzo nell'ambito di una politica antitotalitaria. In «Behind the Painted Smile», un articolo scritto nel 1983, Moore fa una lista degli autori che intende utilizzare come fonte d'ispirazione per la sua opera e al primo posto inserisce Orwell (Moore, 1983). Nell'introduzione al primo numero ripubblicato da DC Comics nel 1988, Moore esprime tutto il suo odio per la nazione in cui vive (e da cui vorrebbe andarsene) e del governo conservatore di Margaret Thatcher che la guida (Moore, 1988: 1): Il romanzo di Orwell si trova così come elemento trainante di una nuova opera nella quale il rapporto fra potere e totalitarismo viene analizzato e problematizzato, così come viene problematizzato, a differenza del film che ne è stato tratto, il problema della violenza politica e dell'anarchia. Nessuno, comunque, potrebbe dubitare che *V for Vendetta* sia un attacco diretto a uno stato totalitario e indirettamente alla politica conservatrice inglese degli anni Ottanta. A proposito invece di due più recenti adattamenti del romanzo orwelliano a fumetti, quelli di Fido Nesti del 2020 e di Derrien e Torregrossa del 2021, basta vedere come

viene resa la figura del Grande Fratello. Ogni riferimento a Stalin è scomparso, l'onnipresente immagine del misterioso personaggio conserva nel caso di Nesti gli iconici baffi, ma l'elemento che maggiormente viene accentuato è il suo sguardo con gli occhi sbarrati che rimandano evidentemente al controllo che la psicopolizia esercita sui personaggi del romanzo. Anche Derrien e Torregrossa conservano i baffi e il volto che appare nei manifesti fin dalla prima pagina è più minaccioso, ma non assomiglia affatto al dittatore sovietico. Del resto, Orwell non ammise mai di essersi ispirato a Stalin nella creazione del Grande Fratello, anche se una delle fonti del personaggio era ovviamente proprio lui. Nel corso degli anni sono state avanzate varie ipotesi, alcune delle quali abbastanza fantasiose, ma dato che il romanzo di Orwell discute della possibilità che anche una democrazia come quella inglese possa avere in futuro una svolta totalitaria, anche il personaggio di Lord Kitchener potrebbe essere stato un modello per Orwell, considerando la diffusione della sua immagine allo scoppio della Prima Guerra Mondiale quando invitava gli inglesi ad arruolarsi, rivolgendo l'indice verso l'osservatore e guardandolo fisso negli occhi. E Lord Kitchener era stato un eroe del piccolo Orwell che gli aveva addirittura dedicato una poesia a tredici anni (Orwell, 1916). Se Orwell aveva certamente in mente Stalin nella creazione del Grande Fratello, quindi, la costruzione del personaggio risente con ogni probabilità anche di altre fonti.

Dalla rappresentazione del Grande Fratello, così come dall'intera atmosfera che pervade gli adattamenti del romanzo orwelliano, così come in *V for Vendetta*, l'attacco allo stalinismo che era certamente e fortemente voluto da Orwell, è praticamente scomparso. Resta il nucleo del suo pensiero, ovvero la lotta contro il totalitarismo, in qualunque forma esso prenda vita. E in questa operazione di allontanamento dalla situazione contingente per andare a riscoprire il messaggio centrale del testo, il fumetto, che Orwell in vita non aveva mai considerato come una forma espressiva degna di considerazione, si è preso su di lui una rivincita postuma, andando a riscoprire proprio quegli aspetti problematici dei rapporti fra individuo e potere, fra potere e propaganda, fra fascino e repulsione per il politico autoritario che rendono ancora attuali Orwell, i suoi romanzi e il suo pensiero.

## Bibliografia

- CHESTERTON Gilbert Keith (1985), *Il bello del brutto* [1901], Palermo, Sellerio.
- CRICK Bernard (1991), *George Orwell* [1980], Bologna, Il Mulino.
- DAVISON Peter (ed.) (2001), *Orwell's England*, London, Penguin.
- DERRIEN Jean-Christophe e TORREGROSSA Rémi (2022), *1984 dal romanzo di George Orwell*, Bosco, Star Comics.
- KIBBLE-WHITE Graham (2005), *The Ultimate Book of British Comics*, London, Allison & Busby.
- MOORE Alan (1983), «Behind the Painted Smile», *Eunoia*, URL: <<https://ceeeej-blog.tumblr.com/post/12404116820/behind-the-painted-smile>>.
- MOORE Alan e LLOYD David (1988), *V for Vendetta* [1982], vol. 1, New York, DC Comics.
- MOORE Alan e LLOYD David (2015), *V for Vendetta* [1982-1989], Novara, Lion Comics.
- NESTI Fido (ed.) (2021), *George Orwell 1984* [2020], Milano, Mondadori.
- ORWELL George (1916), «Kitchener», *Henley and South Oxfordshire Standard*, London, URL: <[https://www.orwell.ru/library/poems/kitchener/english/e\\_kitchen](https://www.orwell.ru/library/poems/kitchener/english/e_kitchen)>.
- ORWELL George (1998), «Review of *What do boys and girls read?* by A.J. Jenkinson», in DAVISON Peter (ed.), *The Complete work of George Orwell. Twelve. A Patriot After All. 1940-1941*, London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (1998a), *The Complete work of George Orwell. Seventeen. I Belong to the Left. 1945*, DAVISON Peter (ed.), London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (1998b), *The Complete work of George Orwell. Eighteen. Smothered Under Journalism. 1946*, DAVISON Peter (ed.), London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (1998c), *The Complete work of George Orwell. Nineteen. It Is What I Think. 1947-1948*, DAVISON Peter (ed.), London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (1998d), *The Complete work of George Orwell. Twenty. Our Job is to Make Life Worth Living. 1949-1950*, DAVISON Peter (ed.), London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (2000a), «L'arte di Donald McGill», in ORWELL George, *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori, pp. 1388-1402.
- ORWELL George (2000b), *1984*, in ORWELL George, *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori, pp. 877-1233.
- ORWELL George (2001a), «My Country Left and Right» [1940], in DAVISON Peter (ed.), *Orwell's England*, London, Penguin, pp. 242-248.
- ORWELL George (2001b), «The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius» [1941], in DAVISON Peter (ed.), *Orwell's England*, London, Penguin, pp. 250-277.
- ORWELL George (2013a), «Le bugie settimanali per ragazzi», in *Nel ventre della balena*, Milano, Bompiani, pp. 12-44.
- ORWELL George (2013b), «Appunti sul nazionalismo», in ORWELL George, *Nel ventre della balena*, Milano, Bompiani, pp. 222-246.
- ORWELL George (2013c), «Politica contro letteratura: un'analisi dei *Viaggi di Gulliver*», in ORWELL George, *Nel ventre della balena*, Milano, Bompiani, pp. 51-74.
- ORWELL George (2013d), «Perché scrivo», in ORWELL George, *Nel ventre della balena*, Milano, Bompiani, pp. 97-106.
- PERRY George e ALDRIDGE Alan (1971), *The Penguin Book of Comics*, Harmondsworth, Penguin.

PIMLOTT Ben (2001), «Introduction», in DAVISON Peter (ed.), *Orwell's England*, London, Penguin, pp. ix-xx.  
SABIN Roger (1993), *Adult Comics. An Introduction*, London, Routledge.

**Come citare questo articolo:**

Gino Scatasta, “Comics in Orwell, Orwell in comics”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 29-39,  
URL: <[https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/b21f153c-5107-4211-96eb-f53650614655/03\\_Scatasta.pdf?MOD=AJPERES](https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/b21f153c-5107-4211-96eb-f53650614655/03_Scatasta.pdf?MOD=AJPERES)>.