Pandemos 4 (2026)

https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index
ISSN: 3103-1617
ISBN: 978-88-3312-232-8
presentato il 23.8.2026
accettato il 23.9.2026
pubblicato il 30.9.2026

DOI: https://doi.org/10.13125/pan-7202

Ironia e verità nel graphic novel di reportage: Kobane Calling *e* Pyongyang

di Silvia Gianni

IULM, Milano
(silvia.gianni1@studenti.iulm.it)

Abstract

Il presente contributo indaga la funzione dell'ironia in Kobane Calling *di Zerocalcare e* Pyongyang *di Guy Delisle, opere ascrivibili al graphic novel di reportage. Distanziandosi da una lettura centrata sulla fattualità, l'ironia è analizzata come dispositivo narrativo che appartiene alla sfera della finzionalità quale via d'accesso alla «terza verità» (Javier Cercas). Adottando un approccio pragmatico, in dialogo con gli studi di Marina Mizzau, si evidenziano usi, modalità e finalità differenti dell'ironia nei due autori, mostrando come essa operi come strumento euristico.*

Il presente contributo indaga la funzione dell'ironia in *Kobane Calling* di Zerocalcare e in *Pyongyang* di Guy Delisle, due graphic novel di reportage, un genere non-finzionale che si colloca nel più ampio campo del comics journalism. Se la critica tende a enfatizzare la componente fattuale del genere, esaminare l'ironia come dispositivo narrativo consente di porre in primo piano gli aspetti di narratività e quindi la dimensione di finzionalità, essenziale per comprendere la verità raccontata in queste opere. In particolare, da un lato si intende mostrare l'ironia quale dispositivo estetico offerto ai lettori come strumento euristico, in grado di aprire a una verità esperienziale e conoscitiva, definita da Javier Cercas come «terza

verità»[1]. Dall'altro, si evidenzia in che modo i due autori impieghino l'ironia secondo modalità e fini differenti.

Dal punto di vista metodologico, l'ironia viene analizzata attraverso un approccio principalmente pragmatico, con riferimento agli studi di Marina Mizzau[2]. La ricerca si articola in due parti: una sezione teorica, incentrata sulla relazione del graphic novel di reportage con la nozione di «terza verità», evidenziando la rilevanza di uno studio sull'ironia in questo contesto, e una sezione analitica dedicata all'ironia nelle due opere.

La «terza verità» nel graphic novel di reportage

Il graphic novel di reportage si distingue dal giornalismo tradizionale per la marcata presenza della soggettività autoriale e perché restituisce una verità che non si presenta come obiettiva, ma che è dichiaratamente esperienziale e che riguarda anzitutto la collettività dei testimoni incontrati sul campo. Queste opere, infatti, superano la finalità puramente informativa della cronaca, aprendosi a una verità altra, ben sintetizzata dal concetto di «terza verità» di Javier Cercas:

> In linea di principio, la storia e la letteratura perseguono obiettivi diversi; potremmo dire che entrambe cercano la verità, ma che le loro verità sono opposte. Come si concorderà, Aristotele sostenne che la differenza fra la poesia e la storia consiste nel fatto che lo storico racconta 'ciò che è accaduto', mentre il poeta racconta 'ciò che potrebbe accadere'; vale a dire che la poesia 'tratta piuttosto del generale, mentre la storia del particolare' [...]. In questo modo la verità della storia sarebbe una verità fattuale, concreta, particolare [...]; al contrario, la verità della letteratura [...] sarebbe una verità morale, astratta, universale. [...] [Il romanzo del punto cieco è] un libro in cui, idealmente, la verità storica illumina la verità letteraria e la verità letteraria illumina la verità storica, e in cui il risultato non è né la prima verità né la seconda, bensì una terza verità che partecipa di entrambe e che in qualche modo le comprende[3].

Si tratta essenzialmente di una possibilità esperienziale e conoscitiva che supera e coniuga verità storica e letteraria. Ciò è reso possibile dall'appartenenza del genere al campo estetico della nonfiction e dall'impiego di strategie narrative che consentono l'accesso alla dimensione dell'interiorità. Nel campo del comics journalism – e, di conseguenza, anche del graphic novel di reportage – la critica tende a considerare questi prodotti non finzionali privilegiandone la dimensione giornalistica, e dunque la componente fattuale, ritenuta più adatta a mettere in luce il valore docu-

[1] J. Cercas, *Il punto cieco*, trad. it. di B. Arpaia, Guanda, Milano 2016.
[2] Cfr. M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984.
[3] J. Cercas, *Il punto cieco* cit., pp. 52-54.

mentario e, in certa misura, storico di questo tipo di opere. Tuttavia, nel processo di restituzione della terza verità la finzionalità gioca un ruolo cruciale.

Infatti, passando all'analisi dell'ironia, essa è sinteticamente definita da Marina Mizzau come «oggetto di confine»[4], caratterizzata da una comunicazione programmaticamente ambigua e che gioca sul limite tra vero e non vero, detto e non detto:

> Esiste indubbiamente un aspetto paradossale nell'ironia: essa è tanto più efficace (tanto più ironica) quanto meno è segnalata, esplicita, e quindi quanto più rischia l'incomprensibilità. [...] Il paradosso della indicibilità dell'intenzione ironica assume per Almansi (1978) la metafora, essa stessa ironica, della "tongue-in-cheek", gesto assolutamente impercettibile attraverso il quale l'ironia, sottraendosi a ogni verifica concreta, si pone molto vicino alla menzogna. [...] L'ironia è una forma di comunicazione indiretta, tale quindi che non esiste corrispondenza tra forma letterale dell'enunciato e intenzione illocutiva; tuttavia questa intenzione è, nel programma comunicativo del locutore, "apertamente mascherata". In questo modo Récanati [...], elaborando nozioni di Grice (1957, 1969) e di Gardiner (1932), definisce l'intenzione illocutoria che caratterizza il sottinteso[5].

Occorre subito svolgere una precisazione: che il giornalismo si serva dell'ironia non è una novità, in quanto l'ambiguità intrinseca al dispositivo permette di esprimere un giudizio valoriale senza esporsi totalmente. Ciò che invece mi sembra interessante è il suo impiego in opere di giornalismo artistico, in cui la zona di confine dell'ironia[6] tra detto e non detto, vero e non vero diventa lo spazio privilegiato per raccontare la «terza verità», per quell'esperienza che apre a una conoscenza altra, sollecitando una riflessione e un giudizio. Riprendendo Cercas:

> È molto probabile che, come ho già segnalato, il romanzo sia il genere narrativo più incline al punto cieco, il genere che meglio lo gestisce o che più lo richiede, perché si trova all'origine stessa del genere, [...] in cui occupa un ruolo preponderante l'ironia come l'intendeva Friedrich Schlegel – come "la forma del paradosso" – che è poi l'ironia così come la intendo qui: come uno strumento di conoscenza che opera con la radicale ambiguità delle verità plurali e contraddittorie[7].

---

[4] M. Mizzau, *L'ironia* cit., p. 11.

[5] Ivi, p. 26

[6] «Per insediarsi nell'opera e poterla creare in collaborazione con l'autore e appropriarsene, il lettore ha bisogno che l'autore gli conceda uno spazio: questo spazio è l'ambiguità; [...] l'autore deve aprirgli una crepa, una sottile porta d'ingresso all'ermetismo del suo mondo fittizio: quella crepa è il punto cieco», J. Cercas, *Il punto cieco* cit., p. 81.

[7] Ivi, p. 72.

Per questo motivo, si intende esaminare come questi spazi liminari assumano configurazioni diverse in *Kobane Calling* e in *Pyongyang*. Se Zerocalcare utilizza l'ironia insistendo sulla dimensione del "non vero", fondando il riso sull'evocazione di un immaginario finzionale, Delisle mette al centro il vero, suscitando un sorriso amaro proprio perché la realtà descritta appare talmente assurda da risultare quasi inverosimile. Queste modalità rispondono a finalità distinte: da un lato, la centralità di un sentimento comunitario; dall'altro, l'accentuazione dell'alterità e la conseguente presa di distanza.

L'ironia socializzante di Zerocalcare: *Kobane Calling*

Kobane Calling è il resoconto dei viaggi compiuti da Michele Rech nei territori del Kurdistan tra il 2014 e il 2015. L'autore racconta innanzitutto la propria esperienza in Siria e in Turchia a partire dagli incontri con i membri delle guerriglie curde: racconta cioè di sé in quanto testimone della resistenza curda e dell'esempio del confederalismo democratico.

A differenza di altre importanti opere riconducibili al genere, *Kobane Calling* si caratterizza per la sua apparente semplicità, ingenuità e una marcata ironia: si tratta di elementi distintivi dello stile dell'autore, che hanno contribuito in maniera significativa all'affermazione di Zerocalcare come fenomeno mediatico. Per questa ragione, occorre puntualizzare che studiare l'ironia in *Kobane Calling* significa anzitutto studiare l'ironia in Zerocalcare in quanto marca stilistica, osservandone però la relazione con la promessa veritativa dell'opera.

L'ironia di Zero si realizza generalmente attraverso tre elementi interconnessi. Il primo è il tono, strettamente legato al gergo romano; Adriano Ercolani – spiegando quello che viene definito il "paradosso Zerocalcare" – afferma che «è proprio la capacità tipicamente romana [...] di esasperare grottescamente le innumerevoli assurdità che costellano la nostra quotidianità a spiegare la risata a voce alta che Zerocalcare strappa quasi a tutti»[8]. Il secondo elemento è l'uso diffuso di un preciso immaginario pop. Da ultimo, l'ironia si realizza attraverso la moltiplicazione delle personalità finzionali autoriali (poste tra loro in dialogo). Questa moltiplicazione delle personalità autoriali ha tre manifestazioni: tramite altri personaggi che incarnano aspetti della personalità di Zero (come nel caso del famoso Armadillo); mediante "maschere" di Zero: personaggi riconoscibili e ricor-

[8] A. Ercolani, *Il segreto di Zerocalcare*, in *Leggere Zerocalcare 2.0, Nuova guida ai fumetti di un antieroe*, a cura di L. Scarpa, Comicout, Roma 2022, pp. 35-37.

renti nelle opere dell'autore (Zero adolescente), oppure diversi costumi di sé (come nel caso del professor Calcare); e infine, attraverso proiezioni virtuali di sé che esplicitano le sue fantasie. In questa sede vorrei soffermarmi in particolare sull'immaginario pop e sulla moltiplicazione delle personalità autoriali.

L'immaginario pop di Zerocalcare è definibile come una modalità di rielaborazione artistica in cui è pienamente ravvisabile la soggettività autoriale; come afferma lo stesso Michele Rech, «In realtà è proprio la mia vita che è fatta così. Guardo tantissimi film e serie tv e spesso sono le lenti attraverso cui guardo il mondo, i miei metri di paragone, i miei parametri per leggere quello che mi sta attorno»[9]. Si prenda ad esempio l'episodio del Bastardo[10], un funzionario del Kurdistan iracheno che controlla arbitrariamente la frontiera per il Rojava. Zerocalcare lo immagina (e raffigura) come un cattivo di medio livello di *Ken il guerriero*[11]: l'effetto ironico in questo caso nasce dallo scarto tra il referente e la modalità immaginativa con cui viene restituito. Altrettanto ironico è come Zero descrive il modo di operare del Bastardo: per far comprendere il criterio con cui decide chi far passare e chi no dalla frontiera (ossia che non c'è nessun criterio), si immagina il Bastardo che tratta i richiedenti come "accolli" da evitare, un po' come si fa con le compagnie telefoniche che cercano di farti cambiare contratto. Quindi, l'effetto ironico si gioca nello scarto tra vero e non vero, o, più precisamente, tra verità fattuale e trasfigurazione immaginativa. In questo spazio liminare la comunicazione ironica fa parte di quelle che si definiscono strategie di addomesticamento[12]: modalità con cui l'autore offre riferimenti familiari per rendere accessibile al lettore una realtà lontana e complessa, facilitando il coinvolgimento di un pubblico eterogeneo e stimolando una riflessione che va oltre il dato fattuale.

Considerando invece la moltiplicazione della personalità di Zerocalcare, essa si traduce in una costruzione poliedrica e strutturalmente dialogica del personaggio. Questo elemento esalta inoltre una componente fondamentale dell'ironia: l'interdiscorsività. Come spiega Mizzau:

> L'ironia [...] è il caso limite, più evidente, di un fenomeno frequentissimo nel discorso: la dialogicità interna alla parola. Caso limite, e fortemente avvertito, perché l'iro-

[9] L. Scarpa, *Lezioni di fumetto. Zerocalcare*, Comicout, Roma 2013, p. 24.
[10] Cfr. Zerocalcare, *Kobane Calling. Oggi*, Bao, Milano 2022, pp. 97-98.
[11] Cfr. Ivi, p. 97.
[12] Per l'uso di strategie di addomesticamento nel comics journalism si veda D. Boemia, *The Lives of Others and My Own Life. Reportage in Italian Comics Journalism*, «Italian Studies», 79 (2024), pp. 424-439.

nia è distanziamento, menzione di un enunciato cui si invita a non prestar fede. Ma come non tutte le menzioni sono distanziamento [...] così non ogni distanziamento è ironia. [...] [Il] carattere indiretto, opaco, che coinvolge quindi il destinatario in un processo di decodifica non immediata, che 'mette in scena il processo di comunicazione e di edificazione del senso nell'interazione' (Bange, 1978) è uno degli aspetti necessari a definire la peculiarità del distanziamento ironico rispetto ad altre forme di interdiscorsività[13].

In *Kobane Calling*, il racconto è attraversato da molteplici voci: quelle degli altri personaggi, del lettore interpellato, ma anche quelle interne allo stesso Zero, che dialoga con proiezioni introspettive del sé. La strutturazione poliedrica del personaggio permette all'autore di articolare – e soprattutto di raffigurare – i percorsi mentali alla base delle sue azioni o dei suoi pensieri in tutta la loro contraddittorietà:

Mi pare che la narrazione, e soprattutto l'autonarrazione, usi i personaggi con delle caratteristiche quasi sempre molto nette. [...] Però nessuno è veramente così nel suo privato, siamo tutti un mostro di Frankenstein, risultato di tanti aspetti diversi incollati tra loro. Io nei fumetti provo ad articolare questi aspetti: non è che nascondo di essere un cane sociopatico inospitale, o di avere pensieri gretti e meschini, o le insicurezze di un dodicenne complessato. Però cerco di raccontare anche gli altri lati, in lotta tra loro, e di rappresentare tutti i percorsi mentali che mi portano ad agire e a pensare in un certo modo[14].

Se la teoria descrive l'interdiscorsività come «lotta con la parola altrui»[15], in questo caso assistiamo a uno scontro interno: le diverse sfaccettature della personalità entrano in conflitto, si contraddicono, si deridono. È proprio questo scarto tra punti di vista che appartengono a un unico soggetto a generare l'effetto ironico o, come in questo caso, autoironico. Pur essendo una costante dello stile di Zerocalcare, questo fondamento dialogico dell'ironia diventa particolarmente produttivo in *Kobane Calling*, poiché in esso risuona profondamente la vocazione del graphic novel di reportage: raccontare l'alterità, dare voce alle storie dei testimoni, costruire conoscenza attraverso la relazione io-altro. Ed è questa la "vera verità" al centro di opere di questo tipo.

Per concludere, come già emerso sottotraccia, il dispositivo ironico si orienta verso una maggiore leggibilità e quindi un maggior coinvolgimento. Infatti, un ulteriore aspetto fondamentale messo in luce da Mizzau ri-

[13] M. Mizzau, *L'ironia* cit., p. 68.
[14] Zerocalcare, *Guida ragionata all'universo di Zerocalcare. Enciplopædia calcarea*, BAO, Milano 2023, p. 11.
[15] Cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979 [1975], pp. 259-422.

spetto all'humor dell'ironia è la sua dimensione comunitaria: «L'ironia umoristica è "ironia aperta", e come tale simpatetica, è "principio di intesa e di comunità spirituale"»[16]. Tale carattere comunitario assume una funzione primaria in *Kobane Calling*, dal momento che al centro della narrazione vi è l'incontro con la collettività del popolo curdo. L'ironia di Zerocalcare si configura così come un dispositivo socializzante[17] che costruisce complicità e condivisione.

L'ironia antipodica di Guy Delisle: *Pyongyang*

Pyongyang è il resoconto del soggiorno di due mesi di Guy Delisle nella capitale della Corea del Nord, dove si è recato per motivi professionali nel 2001. Il volume è stato pubblicato nel 2003 dalla casa editrice L'Association. Delisle pare privilegiare la forma fumetto come la più adatta per restituire il suo soggiorno; infatti, dato che in Corea del Nord non è permesso fare foto, video o registrare, non resta che documentare disegnando e raccontando:

> That country was so special, and I was in a situation where you could only do that with a comic book. You know, no matter how big a team or camera you could have, they would have never worked in North Korea. So I was in a situation and had a perfect time, had just the perfect cover working there, and for me this book is a bit special[18].

Nell'opera, Delisle si limita fondamentalmente a raccontare le sue giornate. Dato che Delisle è nella capitale per lavoro, la narrazione restituisce l'impressione di un'esperienza ordinaria: al contrario di altre opere riconducibili al genere, non vengono commesse azioni estremamente pericolose[19], tutti gli atti illeciti – secondo le leggi locali – commessi da Guy sembrano non avere alla fine nessun tipo di eco o conseguenza e i (pochi) dialoghi con i nordcoreani non portano particolari disvelamenti o scoperte sensazionali; come nota anche Ted Rall:

> Delisle arrives, he works on his projects, and he returns home. What makes his experiences worth reading is precisely the fact that they're so ordinary: Were you to follow in his footsteps, this weirdness could, and would, happen to you. Delisle's argument with a fellow animator over which of their hotel's identical dining rooms

[16] M. Mizzau, *L'ironia* cit., p. 40.
[17] Cfr. Ivi, pp. 104-106.
[18] *Interview with Guy Delisle*, condotta da K. Kocak, «European Comic Art», 7 (2014), p. 112.
[19] Se non la stessa pubblicazione del libro.

is superior – Restaurant No.1 or Restaurant No.2 – reveals all one needs to know about Stalinist mentality of Kim's regime.[20]

Considerando l'ironia, è lo stesso Delisle ad evidenziare l'orientamento comico del suo lavoro:

In the other ones [books] I could establish the way you tell a story, the narration. I really like Jerusalem, but I guess Pyongyang was after Shenzhen, with more on the funny side, with some jokes. In Pyongyang I could show that you can actually have fun, but kind of, because it is not so much fun at the end of the book … And you can put in some information, you can learn about a country, and some journalistic aspects. For all these reasons, for me, yes, it is a special book[21].

Per l'autore, si tratta di un'opera divertente, ma con un fondo alla fine amaro, ossia la realtà di Pyongyang. In *Pyongyang*, Delisle sembra far giocare l'ambiguità dell'ironia con l'ambiguità che caratterizza la capitale[22], evidenziando così l'assurdità della realtà nordcoreana. Diversamente da Zerocalcare, l'ironia di Delisle è più discreta; possiamo distinguere due modalità: un'ironia esplicita, riconducibile al tono, all'atteggiamento e alle battute di Delisle come autore-narratore-personaggio e una sorta di ironia *de facto*, più implicita e legata al contesto.

Per quanto riguarda il primo caso, l'ironia è usata anzitutto per ridicolizzare vari aspetti della vita nordcoreana. In questo senso, le battute di Guy sono innumerevoli. Un esempio è la visita alla metropolitana di Pyongyang, presentata come «uno degli orgogli della nazione»[23]. Dopo aver spiegato che, costruita a novanta metri di profondità, può fungere da rifugio antinucleare, l'autore commenta: «Niente di meglio per alimentare un'atmosfera di minaccia costante»[24]. In questo caso, il funzionamento antifrastico dell'ironia è evidente. La scena si sviluppa però ulteriormente; notando come lo splendore e l'illuminazione della metropolitana con-

[20] T. Rall, *Drawing Behind the Lines*, «Foreign Policy», 142 (2004), p. 73.
[21] *Interview with Guy Delisle* cit., p. 112.
[22] Come nota Joon Ho Hwang, riprendendo David Shim: «North Korea has been represented as 'a timeless mystery', an 'enigma', 'terra incognita', and a kind of 'blackhole'. Yet these representations do not mean that the outside world has no inkling of the nation at all. North Korea is known for its totalitarianism, centralized economy, human rights violations, and its development of nuclear programs. These characteristics are not particular to North Korea alone, but lack of access to the nation means that North Korean lives remain mysterious to the outside world. Since North Korea seems inaccessible and travel to the nation unusual, Pyongyang demands critical scrutiny», J.H. Hwang, *An Ambivalent Gaze at North Koreans in Guy Delisle's Pyongyang*, «Canadian Literature», 248 (2022), p. 74.
[23] G. Delisle, *Pyongyang* cit., p. 31.
[24] *Ibidem*.

trastino con una città descritta come grigia[25], povera di elettricità al punto da non poter alimentare neppure i semafori[26], il commento di Guy a questa contraddizione è: «Losco. [...] Very losco»[27]. L'ironia in questo caso non si traduce in una denuncia esplicita; al contrario, procede per osservazioni oblique, culminando nell'ultima battuta apparentemente neutra: «Non ho ancora conosciuto nessuno che abbia visitato più di due stazioni»[28]. Collocata marginalmente nella tavola, questa battuta assume un forte valore allusivo: suggerisce che la magnificenza mostrata dai nordcoreani ai visitatori sia una messa in scena per lo sguardo occidentale. L'ambiguità dell'enunciazione dialoga così con l'ambiguità del contesto politico. A rafforzare l'effetto sarcastico, interviene anche la scelta cromatica dell'opera: i disegni dominati da tonalità grigie – tratto stilistico programmatico e rigorosamente rispettato per l'intera opera – producono infatti uno scarto antifrastico rispetto alla descrizione verbale della metropolitana sgargiante: tale scarto genera un effetto straniante, che restituisce la percezione critica dell'autore e smaschera, senza proclami, la natura artificiale di quella rappresentazione.

Un altro esempio di ironia esplicita usata per ridicolizzare il regime nordcoreano è un vero e proprio quiz pensato per il lettore, *Sapresti smascherarlo?*, riproposto per quattro volte nel corso dell'opera. Il meccanismo è sempre identico: tra un gruppo di cittadini, il lettore deve individuare il traditore; la soluzione risulta però sistematicamente imprevedibile, poiché fondata su motivazioni tanto arbitrarie quanto la logica del regime stesso.

> Tra questi valorosi cittadini si nascondono dei pericolosi cospiratori dediti a destabilizzare la nostra gloriosa nazione ... Sapresti smascherarli?
> Risposta: l'1, perché ha lasciato che la polvere si accumulasse sulla cornice del nostro caro leader. Il 3 e il 4 perché non hanno manifestato con abbastanza entusiasmo durante l'ultima manifestazione. Il 5 e il 7 perché i loro nonni hanno combattuto con i sudisti nel 1951[29].

Osservando un episodio esemplificativo di *Sapresti smascherarlo?*, si nota come già le didascalie adottino un tono antifrastico: i nordcoreani vengono infatti definiti «valorosi», o in altri casi «temerari»[30], «dalla vo-

[25] Cfr. ivi, p. 3 e 25.
[26] Cfr. ivi, pp. 48-49.
[27] Ivi, p. 32.
[28] *Ibidem*.
[29] Ivi, p. 152.
[30] Cfr. ivi, p. 92.

lontà di ferro»[31], incrinando così, dall'interno, la retorica ufficiale. Il riso in questo caso nasce dallo scarto tra l'aspettativa del lettore – chiamato a individuare indizi significativi – e l'assoluta irrilevanza o assurdità dei dettagli incriminanti (lo scarso entusiasmo durante una manifestazione, fino a colpe degli antenati nella guerra di Corea). L'ironia si fonda così su un'ambiguità strutturale: il gioco simula un esercizio razionale di deduzione, ma rivela un sistema in cui chiunque è potenzialmente colpevole. Attraverso questa logica paradossale Delisle smaschera l'arbitrarietà del controllo politico senza formulare giudizi espliciti, affidando all'ironia una funzione critica.

Diversi sono i casi in cui l'ironia – pur rimanendo un dispositivo narrativo e quindi essendo veicolata dall'autore – è generata dallo stesso contesto nordcoreano. Un esempio nell'opera è la scena in cui Guy vede una sorta di caccia alle mosche portata avanti con un incomprensibile zelo e violenza da parte delle cameriere dell'albergo[32]. Si tratta di casi in cui l'ironia nasce dalla differenza di prospettiva: ciò che è normale per la cultura nordcoreana appare ridicolo a un occidentale. Il medium grafico amplifica questo effetto, permettendo di mostrare la scena visivamente senza dover esplicitare l'ironia, anche se lo stile stesso orienta a una lettura ironica.

Un altro esempio riguarda i cosiddetti "volontari", cittadini impegnati in lavori di manutenzione urbana. Dopo aver visto queste figure una prima volta e aver appreso che si tratta ufficialmente di volontari[33], Guy le rivede durante il viaggio per il Museo dell'amicizia e si limita a chiedere: «Volontari?»[34]. Alla conferma della guida nordcoreana l'ironia è evidente. La domanda non nasce da un dubbio reale, ma mette in scena un finto fraintendimento: l'autore sa che non si tratta di volontari nel senso libero del termine, e sa anche che la risposta sarà perfettamente allineata alla retorica ufficiale. In questo caso l'effetto ironico si fonda sulla contraddizione tra ciò che viene detto e ciò che l'autore – e con lui il lettore – sa o presume di sapere rispetto al sistema ideologico dell'interlocutore[35]. L'ironia si fonda così sulla distanza tra due prospettive: pur senza formulare giudizi espliciti, Delisle si distanzia dalla visione della guida.

---

[31] Cfr. ivi, p. 66.
[32] Cfr. ivi, p. 41.
[33] Cfr. ivi, pp. 57 e 59-60.
[34] Ivi, p. 99.
[35] Cfr. C. Kerbrat-Orecchioni, *Problèmes de l'ironie*, «Linguistique et sémiologie», 2 (1976), pp. 11-46.

A questo punto dell'argomentazione, si apre quello che è un tema centrale nell'ironia e nel sarcasmo in *Pyongyang*: ossia la continua messa in luce dell'alterità dei nordcoreani. A differenza di quanto accade in *Kobane Calling*, non vi è alcun coinvolgimento con la collettività locale nordcoreana: essa è al centro della storia in quanto centro dell'indagine, ma ciò che fa l'autore – soprattutto attraverso l'ironia – non è suscitare un sentimento di unione, ma al contrario evidenziarne la diversità e distanziarsene.

L'enfatizzazione dell'alterità nordcoreana emerge anche nei ricorrenti richiami a *1984* di George Orwell[36]. Si tratta di un caso evidente di interdiscorsività: il testo di Delisle dialoga con un immaginario totalitario già codificato, orientando la lettura in senso critico. Tuttavia, a differenza di Zerocalcare, qui il riferimento non produce complicità o autoironia, ma veicola un giudizio politico più netto. Poiché *1984* nasce come opera satirica e distopica, la sua evocazione carica l'ironia di Delisle di toni più amari e giudicanti, trasformandola in uno strumento di esplicito smascheramento.

Per concludere, l'analisi ha mostrato come l'ironia apra degli spazi liminari di ambiguità attraverso cui il lettore può comprendere meglio eventi distanti e sviluppare un giudizio. In questo modo, l'ironia contribuisce a realizzare quello che è il fine di questo tipo di opere: un'esperienza conoscitiva che supera il fine informativo aprendosi alla possibilità di una verità più ampia e profonda.

La dimensione narrativa, e quindi estetica, dell'ironia è emersa in diversi modi nel corso dell'analisi. In *Kobane Calling* è stata evidenziata soprattutto l'evocazione di un vero e proprio immaginario finzionale e un dialogismo che apre alla rappresentazione dell'interiorità dei personaggi. In *Pyongyang*, diversamente, è stato messo in luce come l'ironia sia uno strumento per rappresentare uno scontro tra sistemi culturali, valoriali e ideologici differenti, evidenziando in diversi casi come il *visual code* proprio del medium cooperi a questa modalità comunicativa.

L'analisi ha mostrato che il grado di ambiguità connaturato all'ironia – quindi quel confine tra vero/non vero, detto/non detto – viene utilizzato in modi opposti nei due casi, rispondendo a due progetti altrettanto diversi. In *Kobane Calling* l'ironia gioca sul "non vero": con l'immaginario pop e proiezioni immaginarie di sé, viene esplicitata la dimensione finzionale del racconto. Tale finzionalità è orientata a suscitare un sentimento

[36] Cfr. G. Delisle, *Pyongyang* cit., pp. 2, 22, 30, 40, 64, 91 e 112.

di comunità e appartenenza promuovendo una forma di unione sia con la collettività locale sia con il pubblico. In *Pyongyang*, invece, l'ironia di Delisle punta sul vero, mostrando l'assurdità della realtà nordcoreana con un sorriso amaro; qui la finzionalità dell'ironia risiede tutta nel suo essere dispositivo narrativo, finalizzato a far emergere l'assurdità dell'ordinario, l'alterità del contesto.