



Università di Napoli L'Orientale
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

Lê Thúy Hiền

Il riso come forma di resistenza
Umorismo letterario e visivo in Vietnam



UniorPress



Università di Napoli L'Orientale
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

Lê Thúy Hiền

Il riso come forma di resistenza
Umorismo letterario e visivo in Vietnam



UniorPress

Università di Napoli L'Orientale

Dipartimento di Asia, Africa e Mediterraneo



Edizione digitale con licenza

Creative Commons Attribution 4.0 International

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

ISBN 978-88-6719-328-8

Il volume è stato sottoposto a revisione scientifica tra pari (peer review)

Prodotto nel mese di giugno 2025

da Il Torcoliere - Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

INDICE

Introduzione	7
1. Riso amaro: il riso del contadino	15
2. La comicità nel teatro popolare vietnamita	49
3. La risata rivendicata dalle donne	67
4. L'umorismo nero	95
5. Ironia e lotta: la risata della resistenza	113
6. Satira illustrata: incisioni e vignette	173
Conclusioni	193
Appendice	199
Breve cronologia del Vietnam	219
Bibliografia	225

INTRODUZIONE

“I vietnamiti hanno la strana abitudine di ridere per qualsiasi cosa. Ridono per un complimento, ridono per una critica. Ridono per una cosa positiva, ma anche per una cosa negativa. Ridono a bocca aperta, e tutto perde la sua serietà”: questa è l’osservazione che lo studioso Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936) riservava ai suoi compatrioti in un articolo pubblicato nel 1914 su *Đông Dương tạp chí* (Rivista dell’Indocina), una delle prime riviste stampate in vietnamita nella scrittura moderna in caratteri latini, criticando il modo in cui i vietnamiti usavano una risata come risposta a qualsiasi domanda, critica, richiesta, ecc. (cit. in Vương Trí Nhàn e Trần Văn Chánh 2019: 124). Secondo Vĩnh, sembrava impossibile ottenere una risposta concreta dai vietnamiti; dover dialogare con qualcuno che usava il riso come risposta era per lui molto più irritante che avere a che fare con qualcuno che contestasse l’interlocutore o non lo ascoltasse di proposito. Un suo contemporaneo, il critico letterario Phan Khôi (1887-1959), in un articolo pubblicato nel 1931 con il titolo leggermente sarcastico di: «*Cái cười của con Rồng, cháu Tiên*» (Il riso dei figli del Drago e della Fata), parlava a sua volta di come i vietnamiti tendessero alle risate facili e fuori luogo, e ridessero soprattutto della sfortuna degli altri, ignorando così uno degli insegnamenti dei *Libri dei riti* e dei *Dialoghi*, classici del canone confuciano, in cui ci si raccomanda di astenersi dal ridere fragorosamente e in generale di ridere solo per motivi davvero validi: “Noi ci autoproclamiamo figli del Drago e della Fata, crediamo di essere civili e saggi, eppure non sappiamo neanche ridere per bene” (cit. in Lại Nguyễn Ân 2006: 20).

È proprio vero che i vietnamiti ridono così tanto? Un vecchio proverbio vietnamita recita: “Una risata vale dieci medicine”. La lingua vietnamita offre una ricchissima gamma di parole per indicare il riso. Lo scrittore e saggista Nguyễn Tuân, in un

intervento tenuto nel corso della seconda assemblea dell'Associazione degli scrittori vietnamiti nel 1963, intitolato «*Cần cù*» (La necessità del riso) elencò centocinquanta espressioni vietnamite per indicare le varie sfumature della risata (Hữu Ngọc 1986: 3) e descrisse il riso non solo come una risorsa necessaria per i vietnamiti affinché potessero superare le difficoltà nella loro vita, ma anche come una dimostrazione della forza interiore di questo popolo. Infatti, sin dall'antichità, il riso e l'umorismo hanno rappresentato un fattore importantissimo nella sopravvivenza del popolo vietnamita, costantemente alle prese con disastri naturali, quali tifoni tropicali, siccità, piogge torrenziali, inondazioni, epidemie, e invasioni di parassiti e insetti, nonché con le lunghe e devastanti guerre contro gli eserciti cinesi e mongoli. Messo di fronte a una natura spietata e alle incessanti aggressioni esterne, e prigioniero di un sistema feudale rigido e corrotto al limite della disumanità, il popolo vietnamita ha fatto del riso uno dei pilastri della propria resilienza di fronte alle avversità. L'umorismo vietnamita risiede proprio nel contrasto tra la rigidità di una società ingessata dalla morale imposta dal confucianesimo e la flessibilità di un popolo che non si piega facilmente alle regole. Come sostiene Bergson (2007 [1900]), il riso è un fenomeno con una sua precisa utilità, quella di correggere tutte le forme di irrigidimento del carattere, dello spirito, e anche del corpo.

Va qui precisato che il confucianesimo, con la sua letteratura, la sua etica e i suoi precetti morali, arrivò in Vietnam dalla Cina a seguito di un'invasione militare che diede inizio a una dominazione di circa mille anni, dal 111 a.C al 938 d.C. Le fonti sulla cultura e la società vietnamite precedenti a questo periodo sono per lo più di carattere archeologico, in quanto le culture che occupavano l'attuale Vietnam non avevano sviluppato sistemi di scrittura o non hanno lasciato testimonianze scritte; è comunque appurato che si trattava di un sistema di culture

che avevano grandi affinità tra loro, come l'organizzazione matriarcale e diverse varianti del culto della dea madre. Il confucianesimo era quindi una filosofia molto diversa da quelle incontrate dai dominatori cinesi in Vietnam; mentre il buddismo fu accolto in Vietnam spontaneamente, senza un'imposizione forzata, il confucianesimo era la filosofia dei dominatori, e in qualche misura nella percezione della popolazione rimase sempre tale. Nell'arco di mille anni di dominazione cinese, i principi della filosofia confuciana, adottati in primo luogo dalle corti reali e imperiali, si diffusero presso tutta la popolazione; ma, per quanto essi rimangano tuttora punti di riferimento essenziali nel comportamento privato e pubblico (almeno sulla carta), si può sostenere che ci sia una resistenza latente all'etica confuciana nell'animo profondo delle persone vietnamite, che dà adito a dinamiche che non troviamo facilmente presso i cinesi Han, presso cui il confucianesimo è nato e ha prosperato¹.

La tendenza dei vietnamiti a ridere delle autorità e dell'ipocrisia di chi ostenta una rigida adesione ai precetti morali si può forse quindi interpretare anche come la persistente resistenza alla cultura imposta dai dominatori cinesi da parte della cultura vietnamita autoctona. Il sostrato culturale originario del Vietnam, del resto, emerge in altre manifestazioni della vita sociale, culturale e spirituale dei vietnamiti, come ad esempio gli antichi culti degli antenati, o un certo ruolo attivo della donna anche in contesti tradizionali (Chiricosta 2013, 2006).

Non sorprende che tendenze antropologiche così profonde trovino espressione attraverso forme umoristiche: esistono numerose ricerche che indagano l'umorismo attraverso il prisma

¹ Per un'approfondita analisi sull'influenza del confucianesimo e del buddismo sulla società e sulla cultura vietnamita, si rinvia a Hữu Ngọc (2016: 62-90), Nguyễn Văn Huyền (2016 [1944]: 266-272), Đào Duy Anh (2014 [1938]: 188-208), Taylor (2002: 337-369).

delle arti e della cultura, esaminandone il ruolo nella costruzione dell'identità di un popolo e nella riflessione sulle dinamiche socio-culturali e storico-politiche (Zekavat 2017; Davies 2011, 2002, 1998, 1990; Oring 2016; Apte 1985). In questo ambito, emergono contributi significativi relativi alle lingue e culture asiatiche (Davis 2022, 2006; Rea 2015; Davis e Chey 2013, 2011). Questi studi evidenziano che, contrariamente allo stereotipo eurocentrico che tende a considerare l'umorismo in Asia oscuro, incomprensibile, paradossale o persino inesistente, solo perché non sempre si manifesta negli stessi contesti e condizioni dell'Occidente, anche in quest'area l'umorismo costituisce una forza irrefrenabile.

Questo libro parte proprio da tale premessa, cercando di esplorare le diverse manifestazioni dell'umorismo in Vietnam per offrire una comprensione più profonda della sua cultura e del suo popolo. Esso raccoglie storie comiche e satiriche, che rivelano verità universali dell'esistenza umana. Ci sono storie comiche sulla povertà e sulla ricchezza, sugli ignoranti e sui sentenziosi, su dottori ciarlatani e funzionari corrotti; ci sono anche storie piuttosto giocose, pensate per farci ridere e poco più. Ma poi ci sono anche racconti, canti e poesie che coinvolgono molteplici aspetti della natura umana, piene di pathos, insegnamenti morali, riflessioni che hanno al centro la vita quotidiana di uomini e donne e il loro rapporto con la natura, temi che in tutta la produzione culturale vietnamita hanno un ruolo centrale. È così che troveremo elementi umoristici nella letteratura e nell'arte vietnamita fin dalle origini, nelle storie buffe *truyện cười*, nei versi e nei detti umoristici *tục ngữ*, nei canti comici e satirici *ca dao*, nelle xilografie di legno di Đông Hồ, nel teatro delle marionette sull'acqua, e così via. Nella letteratura scritta vietnamita l'umorismo è piuttosto latente e represso, spesso coperto da un senso di malinconia o addirittura di tragedia, oppure si manifesta con dei toni fortemente satirici, che evidenziano la crudeltà dell'uomo.

Ciascuno dei capitoli di questo libro affronta un aspetto specifico dell'umorismo vietnamita; nel loro insieme, essi intendono offrire un quadro complessivo della storia dell'umorismo e della satira nella cultura vietnamita, dalle origini al periodo rivoluzionario, concentrandosi soprattutto sulla letteratura, sia popolare che colta, e sul teatro popolare, ambiti in cui, a giudizio dell'autrice, emergono le testimonianze più significative. Si è scelto di non estendere questa panoramica oltre il periodo delle lotte anticoloniali, in quanto i rivolgimenti politici legati alla guerra contro gli Stati Uniti e all'unificazione tra Vietnam del Nord e Vietnam del Sud hanno cambiato profondamente la produzione culturale vietnamita, e quindi anche quella umoristica. Questo periodo, che copre gli ultimi settant'anni di storia, meriterebbe un approfondimento a parte, cui l'autrice spera di poter dedicare studi futuri.

L'unica eccezione è costituita dall'ultimo capitolo, dedicato all'umorismo delle immagini, in cui si è voluto fornire un esempio delle sfide legate alla rappresentazione dell'umorismo e della satira nel Vietnam contemporaneo, nonché delle condizioni in cui si manifestano. Peraltro, nell'ambito delle immagini, e in particolare delle vignette, si osserva una continuità evidente tra la tradizione popolare e l'età contemporanea, un aspetto che non si riscontra con la stessa evidenza in altri ambiti, come ad esempio quello letterario. Per questo motivo si è scelto di restituire tale continuità al lettore già nel presente lavoro, con l'obiettivo di offrire un quadro quanto più completo possibile della produzione satirica e umoristica vietnamita, in attesa di ulteriori approfondimenti.

Non risultano essere stati pubblicati in Italia, al momento della stesura di questo saggio, altri studi sull'umorismo in Vietnam; il presente libro cerca di iniziare a colmare una lacuna in materia, fornendo peraltro al lettore italiano un punto di osservazione sul Vietnam che probabilmente risulta insolito in

un paese dove il Vietnam è conosciuto più per la sua capacità di resistenza armata che per la sua produzione culturale, e tanto meno per quella umoristica. Eppure, vedremo nel corso di questo saggio come la capacità delle classi popolari vietnamite di mantenere e dare sfogo al loro peculiare senso dell'umorismo sia stato nei secoli un segno della loro capacità di resistenza spirituale e un veicolo di rafforzamento di una forte coesione sociale, permettendo loro di esercitare con sorprendente efficacia anche la resistenza armata.

Molti effetti comici intraducibili sono collegati ai costumi e alle idee di una data società. Per comprendere l'umorismo, bisogna innanzitutto ricondurlo al suo ambiente naturale, ovvero la società, e determinare quella che viene chiamata da Bergson la "funzione sociale" (2007 [1900]:7). È questa l'idea direttiva delle nostre ricerche, ovvero cercare di mostrare le connessioni tra lingua, cultura, storia e il loro ruolo nel formare l'umorismo nella società vietnamita e nella sua produzione culturale. Probabilmente da un punto di vista europeo molte caratteristiche vietnamite possono essere viste come assurde e divertenti, ma questo ha più a che fare con il senso dell'umorismo europeo che con quello vietnamita. In questo libro, cercheremo di riflettere su che cosa i vietnamiti hanno ritenuto nei secoli strano e comico, assurdo, inspiegabile, o contrario alla normalità nella realtà che li circondava.

Secondo Blyth (1959:14), l'umorismo di ogni nazione è condizionato dalla sua lingua, o per essere più precisi, la natura della lingua è determinata dal tipo di umorismo latente nell'anima nazionale. Ogni lingua ha le sue peculiarità, ed è risaputo che i giochi di parole, le espressioni idiomatiche e le battute contenenti riferimenti culturali sono tra gli elementi più difficili da tradurre in un'altra lingua (Chiaro 2005, 1992; Delabastita 1996). Tradurre l'umorismo rappresenta una delle sfide più ardue per i traduttori ed è anche il punto focale di

diversi studi che trattano i vari stili umoristici, dal comico all'ironia, dalla satira alla parodia, e affrontano la questione della traduzione dell'umorismo non solo nei contesti più tradizionali, come la letteratura antica, ma anche in campi meno esplorati, come i giochi di parole, i fumetti e le vignette (Chiaro 2017, 2010; Maher 2011; Vandaele 2002). Tutti questi studi concordano sul fatto che sia proprio la combinazione di elementi culturali e linguistici a rendere l'umorismo una delle sfide più ardue per i traduttori e, allo stesso tempo, uno dei temi più affascinanti nell'ambito degli studi sulla traduzione.

Tutti i testi vietnamiti presenti in questo libro, salvo diversa indicazione, sono stati tradotti in italiano dall'autrice stessa, con la consapevolezza che, indipendentemente dalla strategia traduttiva adottata, non si possa mai trovare un'equivalenza perfetta. Traducendo non si dice mai "la stessa cosa", ma, in linea di massima, si cerca di "dire quasi la stessa cosa" (Eco 2010 [2003]: 10).

1. RISO AMARO. IL RISO DEL CONTADINO

L'umorismo vietnamita più autentico si manifesta nella satira. La satira vietnamita affonda le proprie radici nella società dell'epoca feudale, che era una società profondamente conservatrice, con regole e gerarchie sociali molto rigide. In ciascun villaggio, la figura più potente era il capovillaggio, che era sempre un mandarino, ovvero un funzionario militare o civile inquadrato all'interno del sistema feudale vietnamita. Se da una parte i mandarini si facevano chiamare *dân chi phụ mẫu*, ovvero "padre e madre del popolo"², persone dunque che si occupavano di tutti gli aspetti della vita del popolo, il fatto che, in quanto rappresentanti del potere regale, essi avessero un potere quasi assoluto, praticamente privo di qualsiasi contrappeso, faceva tuttavia sì che l'abuso di potere e la corruzione fossero talmente diffusi da diventare quasi una norma. L'unico modo che i contadini avevano di criticare le tare delle autorità feudali e denunciare i vizi e i difetti dei potenti del villaggio in modo anonimo e non violento era attraverso storielle buffe, brevi poesie, e canti che venivano tramandati di generazione in generazione e recitati dai contadini vietnamiti in diversi momenti della vita quotidiana, in particolare mentre lavoravano nei campi, durante le pause del lavoro, oppure a casa, per intrattenere e fare addormentare i bambini.

In questo capitolo esamineremo alcuni di questi canti, proverbi, poesie e storie nati all'interno della tradizione orale, che presentano elementi umoristici e consentivano ai contadini di sfogarsi e di protestare senza violenza e senza timore di

² Si tratta dell'espressione cinese *wei min fumu*, usata dal filosofo Mencio nell'incontro con il re Xuan di Qi, in cui discute le qualità necessarie di un re (*wang*). Si rimanda a Scarpari (2009: 23-24).

ritorsioni, grazie all'intrinseca anonimia delle opere e al fatto che esse venissero prese poco sul serio dalle autorità per via del loro carattere spiccatamente popolare e scherzoso.

Tra le forme più interessanti dell'umorismo popolare dobbiamo annoverare senz'altro gli antichi proverbi vietnamiti, in molti dei quali si può notare il carattere di sfogo e protesta a cui facevamo cenno poc'anzi, e il cui bersaglio privilegiato erano i mandarini. Ne elencheremo alcuni qui di seguito, con una breve spiegazione e commento³.

Quan thấy kiện như kiến thấy mỡ.

“Il mandarino vede il processo come la formica il grasso”.

Il proverbio offre un'immagine vivace della corruzione nel sistema giudiziario feudale, paragonando il mandarino – figura che incarna il potere e l'autorità – a una formica che si attacca avidamente al grasso, simbolo di opulenza. Un tempo i mandarini ricoprivano il ruolo di giudici, e ogni processo rappresentava un'opportunità per guadagnare denaro sfruttando il sistema per interesse personale piuttosto che un'occasione per garantire giustizia. Questa metafora sottolinea l'avidità e la natura predatoria di chi abusa del proprio ruolo per arricchirsi.

Miệng quan tròn trẻ.

“Bocca di mandarino, culo di bambino”.

Il proverbio usa un'immagine diretta e ironica per sottolineare l'imprevedibilità di ciò che un mandarino può dire. I mandarini avevano il potere di emanare decreti, prendere decisioni e influenzare la vita delle persone. Tuttavia, quello che usciva dalle loro bocche – ordini, promesse, giustificazioni – appariva

³ Tutti i proverbi presenti in questo libro sono presi da Mã Giang Lân (2023).

spesso arbitrario, incoerente o persino assurdo; imprevedibile come il bisogno fisiologico spontaneo e incontrollabile di un bambino piccolo.

Xấu hay làm tốt, dốt hay khoe chữ.

“Chi è cattivo si vanta di essere buono, chi è ignorante si vanta di conoscere tante parole”.

Questo proverbio mette in evidenza un meccanismo comune nella natura umana: chi ha mancanze morali o intellettuali tende spesso a compensarle con l'ostentazione. La persona cattiva si vanta della propria bontà perché sa, in fondo, di non possederla davvero; l'ignorante ostenta un linguaggio ricco, ma è incapace di comprendere davvero le cose. La vanità e l'ignoranza, insomma, vanno spesso di pari passo.

Ngủ lâu hưởng thái bình.

“L'ignorante vive in armonia con il mondo”.

Il proverbio esprime un'idea che ricorre in molte culture: l'ignoranza può portare a una vita più serena e priva di conflitti. L'ignorante non si pone troppe domande, non si tormenta con dilemmi esistenziali e non è oppresso dalla complessità della conoscenza – elementi che spesso generano inquietudine in chi riflette troppo sul mondo. In italiano, l'espressione “beata ignoranza” trasmette lo stesso concetto, ovvero che chi sa poco spesso vive meglio, perché conoscendo poche cose, ha poche cose di cui preoccuparsi.

Chợ chưa họp, cướp đã đến.

“Il mercato non si è ancora formato e i banditi sono già arrivati”.

L'immagine del mercato che non si è ancora formato simboleggia qualsiasi ambiente in fase di sviluppo, potenzialmente in grado

di portare crescita e progresso, dove tuttavia i banditi, ovvero coloro che cercano di approfittarsi del lavoro altrui, arrivano prima di tutti; chiunque voglia guadagnarsi da vivere in modo onesto deve fare i conti con loro. È un'amara constatazione di un meccanismo reale, che invita a riflettere sulla difficoltà di mantenere l'integrità in un contesto dove chi sceglie la strada dell'onestà ha un compito arduo, dovendo inevitabilmente confrontarsi con persone pronte a ingannare e sfruttare gli altri.

Trâu bò đánh nhau, ruồi muỗi chết.

“In una lotta tra il bufalo e il bue, muoiono solo le mosche in mezzo”.

Il bufalo e il bue rappresentano chi ha la forza e il potere. La loro è una lotta furibonda, ma alla fine a subirne le conseguenze non sono loro, bensì le mosche, metafora di chi si trova in mezzo – i più fragili, gli spettatori involontari di un conflitto che non hanno scelto. Questa immagine richiama situazioni storiche e politiche in cui le guerre e le lotte di potere hanno distrutto le vite di persone comuni, lasciandole senza possibilità di difesa.

Altri proverbi nei quali si può intravedere la saggezza comica dei contadini vietnamiti hanno obiettivi diversi, non necessariamente satirici.

Đêm tháng Năm chưa nằm đã sáng.

Ngày tháng Mười chưa cười đã tối.

“La notte di maggio non facciamo in tempo a sdraiarci ed è già mattina,

Di giorno in ottobre non facciamo in tempo a farci una risata ed è già buio”.

Maggio e ottobre sono periodi in cui si allungano rispettivamente il giorno e la notte, e sono periodi entrambi di lavoro intenso nei campi, durante i quali i contadini sono particolarmente attenti al passaggio del tempo. I contadini inoltre sono anche i

più sensibili all'alternanza delle stagioni, che determina la loro percezione del tempo.

Rắn già rắn lột, người già người tụt vào sông.

“Il serpente vecchio cambia pelle, l'uomo vecchio tira le cuoia”.

Questo proverbio mette in luce la tragicità della condizione umana. Mentre il serpente vecchio cambia pelle, rinnovandosi continuamente, quasi a simboleggiare una sorta di rinascita, l'essere umano non ha la stessa possibilità di rinnovamento fisico, e non può mai sottrarsi all'inevitabile fine del suo tempo: la vecchiaia segna il declino e porta inevitabilmente alla fine della vita. Il detto ha una visione fatalista dell'esistenza: mentre alcuni esseri viventi si rigenerano, l'uomo è destinato a cedere al tempo. Tuttavia, vi si può anche vedere una riflessione più ampia dei vietnamiti sull'accettazione della natura umana, per la quale la morte non è solo una fine, ma anche parte di un ciclo più grande. Nel Buddismo, la morte non è vista come una fine assoluta, ma come parte del ciclo continuo di vita, morte e rinascita, noto come *samsara*, e si vede la morte come una transizione naturale⁴.

Người đẹp vì lụa, lúa tốt vì phân.

“Le persone diventano belle grazie alla seta, il riso grazie al letame”.

Questa frase evidenzia come la bellezza e il valore delle cose spesso dipendano da fattori esterni che le arricchiscono e le trasformano. Nel caso delle persone, l'abbigliamento non solo migliora l'aspetto, ma può anche influenzare la percezione sociale, conferendo

⁴ Si tratta di un concetto chiave delle religioni e filosofie indiane, che designa il ciclo delle rinascite opposto all'uscita da questo. Si rinvia a [https://www.treccani.it/enciclopedia/samsara_\(Dizionario-di-filosofia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/samsara_(Dizionario-di-filosofia)/) (data dell'ultima consultazione: 25 maggio 2025).

un'impressione di sicurezza e raffinatezza. Allo stesso modo, il riso – la pianta fondamentale della cultura vietnamita – cresce rigoglioso grazie a un elemento apparentemente umile e poco nobile come il letame. Il contrasto contenuto nel proverbio – ovvero che mentre la bellezza delle persone è associata a qualcosa di raffinato e prezioso come la seta, la crescita del riso dipende da qualcosa di semplice e apparentemente insignificante come il letame – suggerisce una riflessione più profonda sulla relatività delle cose: ciò che può sembrare banale o sgradevole a prima vista può invece rivelarsi fondamentale per migliorare sé stessi.

Có thực mới vực được Đạo.

“Prima il mangiare e poi il Principio”.

Si tratta del Dao, uno dei principali concetti del pensiero cinese e della religione taoista, la forza fondamentale che muove la materia dell'Universo, l'origine dell'essere. Tuttavia, ancora prima del Dao c'è il bisogno concreto di nutrirsi: mangiare bene è il primo passo importante per raggiungere qualsiasi risultato nella vita. Senza cibo e senza energia, l'uomo non può perseguire obiettivi più elevati né comprendere concetti profondi. Questo proverbio mette l'accento su un concetto molto pragmatico: le questioni spirituali e intellettuali sono importanti, ma non serve a nulla predicare a un uomo affamato, perché la sopravvivenza ha la priorità. Prima di cercare di elevarsi culturalmente e spiritualmente, bisogna soddisfare i bisogni primari e assicurarsi condizioni di vita.

Miệng ăn, núi lở.

“La bocca mangia anche la montagna”.

Molti proverbi vietnamiti riguardano l'importanza del cibo nella vita quotidiana, specialmente per i contadini. L'immagine della montagna consumata dalla bocca rappresenta il bisogno incessante di nutrirsi, nonché il concetto che non esistono

risorse alimentari inesauribili. Nei contesti agricoli, dove il sostentamento dipende dal raccolto e dalle condizioni climatiche, il cibo non è solo una necessità, ma anche una preoccupazione perenne. Mangiare significa sopravvivere, e la paura di non avere abbastanza rende il cibo un tema centrale nella cultura e nei proverbi vietnamiti.

No nên bụt, đói nên ma.

“Sazio sei Buddha. Affamato il demonio”.

Quando una persona è sazia e soddisfatta, può essere benevola, saggia e serena, proprio come Buddha. Ma quando la fame prende il sopravvento, essa mette a dura prova anche le persone più tranquille e più oneste, facendo emergere il lato impulsivo, disperato e persino demoniaco delle persone. Il paragone suggerisce che la fame non è solo un bisogno fisico, ma una condizione che può alterare profondamente il comportamento umano. Questo è particolarmente vero nelle società dove la scarsità di risorse può spingere le persone a prendere decisioni difficili pur di sopravvivere. Il proverbio può essere visto anche come un avvertimento: la necessità può portare chiunque a rinnegare i propri principi morali.

Đi với bụt mặc áo cà sa,

Đi với ma mặc áo giấy.

“Se vai col Buddha, ti vesti con la kesa.

Se vai col fantasma, ti vesti con la carta”.

La kesa è la veste di colore arancione tipica dei monaci buddhisti. I vestiti di carta, invece, insieme ai soldi di carta, sono tra le offerte che è consuetudine offrire in Vietnam ai defunti nei giorni di festa, quando i morti si aggirano tra i vivi in forma di spiriti. Questo proverbio ricorda l'importanza di rispettare gli usi di chi si frequenta: bisogna adeguarsi al modo di fare degli

altri e modificare il proprio comportamento a seconda delle persone con cui si interagisce. In un senso più ampio, il proverbio evidenzia l'influenza dell'ambiente e delle persone che si hanno intorno sulle nostre scelte e sul nostro modo di essere. La kesa simboleggia spiritualità, disciplina e saggezza, e chi si avvicina al Buddha assume un comportamento sobrio e consapevole. Dall'altro lato, chi cammina con un fantasma si veste di carta, un materiale fragile e temporaneo, simbolo dell'evanescenza di chi è portato a farsi influenzare negativamente.

Đi hỏi già, về nhà hỏi trẻ.

“Prima di uscire chiedi agli anziani, quando sei tornato chiedi ai bambini”.

Questo proverbio evidenzia due caratteristiche tipiche delle diverse età della vita: la saggezza degli anziani e la spontaneità dei bambini. Gli anziani, grazie alla loro esperienza e alla loro prudenza, possono offrire consigli pratici e affidabili, facendo da guida a chi è più giovane. Al contrario, i bambini sono noti per la loro sincerità e trasparenza, e sono incapaci di mantenere segreti o filtrare le informazioni. Al rientro a casa, chiedere loro cosa è accaduto significa spesso ottenere una versione diretta e senza filtri degli eventi. Questo proverbio non offre solo un consiglio pratico nella vita quotidiana, ma sottolinea anche la complementarità tra le generazioni, ognuna delle quali ha qualcosa di unico da offrire.

Sono numerose le raccolte di proverbi vietnamiti (Minh Anh 2025, Mã Giang Lân 2023, Nguyễn Lân 2020, Nguyễn Hoàng Lan 2018) e gli studi che hanno analizzato il ruolo dei proverbi nelle tradizioni del popolo vietnamita e come essi ne riflettano la sua visione del mondo (Ly Ngọc Toàn 2024, Nguyễn Quốc Diệu 2023, Trần Thị Thơm 2022, Hoài Quỳnh 2007). Inoltre, sono stati condotti studi comparativi tra i proverbi vietnamiti e di quelli di altre culture al fine di evidenziare somiglianze e differenze nel

modo di pensare e di comportarsi tra diverse società (Truong Thi Thuy et. al. 2025, Tran Thi Thuy Loan et. al. 2024, Phuong Nguyen Hoang et. al. 2022, Nguyễn Thị Thu Thủy 2020, Phạm Văn Vĩnh et. al. 2003, Nguyễn Văn Khang 1999). Altri lavori di ricerca si sono concentrati sugli aspetti linguistici, investigando il modo in cui l'analisi dei proverbi consente una comprensione più approfondita della struttura e delle peculiarità della lingua vietnamita (Pham e Phạm 2025, Đỗ Thị Kim Liên et. al. 2019, Phan Thị Đào 1999).

Tuttavia, non ci risultano studi che analizzino in modo approfondito l'origine e la diffusione dei proverbi sopracitati, né la loro epoca di provenienza. Poiché si tratta di espressioni tramandate prevalentemente in forma orale, spesso prive di una chiara connotazione geografica o storica, risulta difficile attribuire una datazione precisa. Una parziale eccezione è costituita dai proverbi che menzionano i mandarini, per i quali si può perlomeno affermare che possono essere ricondotti al periodo del feudalesimo vietnamita, antecedente al 1945⁵.

Oltre ai proverbi, i contadini vietnamiti amavano recitare brevi poesie, chiamate *ca dao*, le più brevi delle quali sono composte da soli due versi. Il termine *ca dao* significa letteralmente “canto”, “cantare”, ma si potrebbe tradurre più opportunamente con “poesia popolare” per evitare confusioni con la “canzone popolare”. Il *ca dao* appartiene alla tradizione della poesia orale e probabilmente ha le sue origini nelle preghiere agrarie, comuni nelle lingue della famiglia linguistica Mon-Khmer, a cui appartiene il vietnamita (Le Thanh Khoi 1955). Si ritiene che il popolo vietnamita abbia cominciato a cantare i *ca dao* più di 1000 anni fa, e che siano esistiti circa 5000 *ca dao* (Balaban 2003). I temi trattati più frequentemente variano dal rapporto con la natura alle attività quotidiane, a sentimenti

⁵ Si rinvia all'Appendice per una breve cronologia del Vietnam.

come amore e gelosia, alla satira, alla protesta, ecc. Si tratta di componimenti che tendono a essere contemporaneamente educativi e divertenti, ricorrendo spesso all'umorismo per educare, persuadere, fornire consigli o insegnamenti morali. Essi rappresentano dunque un'importante risorsa per lo studio della produzione umoristica in lingua vietnamita.

La maggior parte dei *ca dao* è composta secondo la metrica *lục bát* (sei-otto), che prevede un verso di sei sillabe seguito da uno di otto sillabe, la cui sesta sillaba rima con l'ultima del verso precedente⁶. I *ca dao* più brevi sono composti da un distico di soli due versi, per un totale di quattordici sillabe. Tuttavia, la metrica dei versi consente ai distici di connettersi ad altri distici per creare *ca dao* più lunghi: in questo caso, l'ultima sillaba del verso di otto sillabe rima con l'ultima del successivo verso di sei, e così via.

Esistono inoltre delle regole legate ai toni che contribuiscono alla musicalità dei *ca dao*. Nella lingua vietnamita ci sono sei toni, ognuno dei quali è parte integrante e distintiva della sillaba a cui appartiene. I toni sono indicati nell'ortografia vietnamita mediante segni diacritici posti sopra o sotto le singole vocali o sulla vocale principale dei dittonghi e dei trittonghi. Per esempio, la sillaba /ta/ può assumere sei significati diversi a seconda del tono utilizzato, come esemplificato di seguito:

ta: “noi”

tà: “malvagio”

tả: “descrivere”

tã: “pannolino”

tá: “dodici”

tạ: “peso”

⁶ Questa metrica è diffusa nelle letterature di varie etnie vietnamite, tra cui i Kinh, i Muong, i Thai, e i Cham; si può inoltre trovare anche in diverse culture del Sud-Est Asiatico, come ad esempio in Indonesia e in Malesia (Nguyen e Tagliacuzzi 2000: 15).

I *ca dao* seguono la regola prosodica secondo la quale la seconda, la sesta, e l’ottava sillaba di ogni verso dovrebbe avere un tono “piano” (*thanh bằng*: *ta* oppure *tà*, nell’esempio precedente), mentre la quarta sillaba di ogni verso dovrebbe avere un tono “obliquo” (*thanh trắc*: *tả*, *tã*, *tá*, oppure *tạ*, nell’esempio precedente). Si osservi, per esempio, il seguente *ca dao*, che assume la forma basilare del distico *lục bát*, in cui la sesta e ultima sillaba del primo verso (*trèo*) rima con la sesta sillaba del secondo verso (*đèo*); mentre l’ottava e ultima sillaba del secondo verso (*qua*) è una rima potenziale che chi recita o legge può utilizzare per collegarsi a un altro distico di versi, e così via.

*Yêu nhau mấy núi cũng trèo,
Mấy sông cũng lội, mấy đèo cũng qua.*⁷

Amandoci, scaleremo le montagne,
Attraverseremo i fiumi e supereremo le colline.

I *ca dao nam nữ*, ovvero i *ca dao* uomo-donna, occupano una posizione centrale nella tradizione letteraria popolare, per la loro originalità e per il loro valore poetico. Parlano del rapporto tra la donna e l’uomo, dell’amore, della gelosia, del tradimento, del matrimonio, della lontananza, ecc. Secondo Nguyen Van Hoan (2000: 31) i *ca dao* che si riferiscono ai rapporti tra uomo e donna «sono di gran lunga i più numerosi (se ne contano a migliaia) e anche i più ricchi dal punto di vista letterario e linguistico». Come si può leggere negli esempi riportati di seguito, in molti di essi è presente una notevole dose di ironia.

*Nhà ai chồng quý vợ ma,
Hễ ông ăn chả thì bà ăn nem.*

⁷ Tutti i *ca dao* presenti in questo libro sono presi da Mã Giang Lân (2023).

Lê Thúy Hiền

*Đói cơm khát nước tìm lem,
No cơm ấm áo lại thèm nọ kia.*

Marito diavolo, moglie fantasma,
Lui mangia il prosciutto, lei mangia l'involtino.
Quando si ha fame e si ha sete ci si ingozza,
quando si ha riso e vestiti caldi si desidera altro.

Il *chả* è il tipico prosciutto vietnamita preparato con carne di maiale e tradizionalmente avvolto in foglie di banana e cotto al vapore; mentre il *nem* è l'involtino preparato con carne di maiale macinata o gamberi, avvolto in foglie di riso e fritto in olio. Questo *ca dao* esprime, con immagini vivide e simboliche, la natura inquieta del desiderio umano e la complessità delle relazioni matrimoniali. Il cibo, che inizialmente rappresenta il bisogno primario e la soddisfazione immediata, diventa una metafora del desiderio di un'avventura extraconiugale. Il prosciutto e l'involtino possono simboleggiare una differenza nelle preferenze e nei gusti dei coniugi, suggerendo che entrambi cerchino qualcosa di diverso, al di fuori del matrimonio. La progressione del *ca dao* enfatizza il mutamento dei desideri: prima la fame e la sete spingono a soddisfare immediatamente i bisogni fisici, ma una volta che le necessità fondamentali – il riso e i vestiti – sono garantite, l'animo umano si volge altrove, alla ricerca di un'altra forma di appagamento.

*Có phúc lấy được vợ già,
Sạch cửa sạch nhà lại ngọt cơm canh.
Vô phúc lấy phải trẻ ranh,
Nó ăn nó bỏ tan thành nó đi.*

Hai fortuna, ti sposi con una moglie vecchia,
mantiene sempre pulita la casa, il pasto è sempre buono.
Non hai fortuna, ti sposi con una mocciosa,
mangia, sperpera tutto e poi se ne va.

Questo *ca dao* riflette una visione tradizionale e pragmatica vietnamita del matrimonio, in cui la scelta della moglie non è fondata sull'amore o sulle doti estetiche, ma sulle abilità nella gestione della casa. L'idea di "fortuna" nel matrimonio, quindi, non è legata alla compatibilità emotiva, bensì alla capacità della donna di mantenere l'ordine, garantire pasti buoni e gestire le risorse con saggezza. In quest'ottica, la giovinezza impulsiva e irresponsabile porta a sprechi e disordine. È anche possibile leggere qui una critica sociale implicita, che mette in discussione la concezione della donna esclusivamente come pilastro della gestione domestica, piuttosto che come una compagna sentimentale.

*Con ơi chó lấy vợ giàu,
Cơm ăn chê hẩm, cá bầu chê tanh.*

Figliolo, non prenderti una moglie ricca,
mangia il riso e si lamenta che non è buono,
mangia il pesce con la zucca e si lamenta che puzza.

Anche in questo *ca dao* si nota la concezione pragmatica del matrimonio nella cultura contadina vietnamita, in cui sono fondamentali la semplicità e la gratitudine per ciò che si ha. L'immagine della moglie ricca si lega a quella di una persona abituata al lusso, che difficilmente si accontenta di cibi semplici. Le sue lamentele non sono da leggersi solo come una critica al cibo, ma simboleggiano un atteggiamento esigente e insoddisfatto, che può estendersi ad altri aspetti della vita coniugale. Il consiglio implicito è quello di sposare una donna umile, di bassa estrazione sociale o che comunque venga da una famiglia non troppo benestante, che si accontenti di poco e sappia apprezzare ciò che ha senza cercare sempre di più. Si può leggere questo *ca dao* anche come una riflessione sulla compatibilità sociale nel matrimonio: quando le aspettative

materiali dei coniugi sono troppo distanti, possono sorgere incomprensioni e frustrazioni. La capacità quindi di adattarsi alle risorse disponibili è fondamentale per la stabilità familiare.

*Thật thà cũng thể lái trâu,
Yêu nhau cũng thể nàng dâu mẹ chồng.*

Essere sinceri come venditori di bufali,
Amarsi come nuora e suocera.

Questo *ca dao* presenta con ironia due dinamiche sociali notoriamente complicate: la sincerità dei commercianti e il difficile rapporto tra nuora e suocera. In Vietnam, i venditori di bufali sono spesso noti per esagerare i pregi della merce e nascondere eventuali difetti pur di concludere gli affari. Analogamente alla sincerità nei mercanti di bufali, l'amore tra nuora e suocera è assai infrequente, e il loro rapporto è spesso segnato da aspettative, incomprensioni generazionali, e conflitto tra i ruoli all'interno della famiglia.

Molti *ca dao* deridono le autorità feudali; troviamo pertanto nuovamente come bersaglio privilegiato i mandarini. I *ca dao* che parlano di queste figure esprimono spesso un umorismo amaro, descrivendole come poco affidabili e dedite a derubare la gente comune e disturbare le donne altrui.

*Con ơi nhớ lấy câu này.
Cướp đêm là giặc, cướp ngày là quan.*

Figliolo, ricorda queste parole:
il bandito ruba di notte, il mandarino ruba di giorno.

L'idea di rubare di notte è associata ai banditi, ovvero criminali comuni che sottraggono dei beni di nascosto; rubare di giorno, con il potere e l'autorità di un mandarino, rappresenta invece una forma di

furto legittimato. I contadini si trovavano costretti a subire entrambe le cose: i ladri li depredavano direttamente, mentre i funzionari corrotti li sfruttavano in modo istituzionalizzato. Si tratta di una riflessione sulla fragilità delle classi lavoratrici, sempre esposte a chi cerca di sfruttarle, indipendentemente dal titolo che porta.

Il *ca dao* successivo evidenzia ulteriormente la denuncia di un ceto dirigente corrotto e incline all'abuso di potere:

*Em là con gái đồng trinh.
Em đi bán rượu qua dinh ông nghè.
Ông nghè sai lính ra ve.
Trăm lạy ông nghè, tôi đã có con.
Có con thì mặc có con.
Thắt lưng cho giòn mà lấy chồng quan.*

Sono una ragazza vergine,
vendo il vino e passo davanti al palazzo del mandarino.
Il mandarino ordina al soldato di prendermi,
“Mi prosterno cento volte, mandarino, ho già figli”.
“Che mi importa dei figli,
stringi la cintura per farti graziosa e segui subito il mio palanchino”.

La ragazza, pur essendo ancora vergine, dichiara al mandarino di avere figli nel tentativo di sottrarsi alle sue attenzioni. Nella cultura vietnamita tradizionale, una donna con figli poteva essere considerata meno desiderabile per chi cercava nuove conquiste. Tuttavia, il mandarino, figura autoritaria e bramosa, ignora completamente la supplica della ragazza e le ordina di sottoporsi al suo controllo, evidenziando così il controllo maschile sulla volontà femminile. Il *ca dao* mette in luce la condizione di vulnerabilità delle donne vietnamite nel passato e la sottomissione loro imposta dalle gerarchie sociali.

I *ca dao* che trattano del rapporto tra un semplice cittadino e le autorità non esprimono solo la condizione misera delle classi

inferiori della società, ma anche una protesta che il tono satirico rende ancora più amara:

*Ban ngày quan lớn như thần,
Ban đêm quan lớn tàn mần như ma.*

Di giorno il mandarino sembra un santo,
Di notte il mandarino è rapace come un mostro.

*Chừng nào thằng ngốc làm vua,
Thiên hạ mất mùa người khó làm ăn.*

Quando è lo sciocco a regnare,
Tutti i raccolti vanno persi e il popolo fatica a trovare da mangiare.

Il primo *ca dao* mette in evidenza la duplicità del potere: di giorno, il mandarino mostra un volto rispettabile, apparentemente giusto e moralmente integro. Tuttavia, di notte, lontano dagli occhi del popolo, si rivela per ciò che è realmente: rapace e corrotto. Questa contrapposizione mette l'accento sull'ipocrisia di certi uomini di potere, che mantengono un'apparenza virtuosa, mentre agiscono con avidità e arbitrio. Il secondo *ca dao* sottolinea gli effetti diastrosi di un governante incompetente. Quando al potere si trova un incapace, le risorse vengono gestite male, i raccolti vanno persi, e il popolo è costretto a lottare per la sopravvivenza. L'incapacità di governare un paese conduce inevitabilmente alla miseria dell'intera popolazione.

Durante il periodo del colonialismo francese (dalla seconda metà del Novecento fino alla prima metà del XX secolo), molti contadini furono costretti a lavorare nelle grandi piantagioni di cotone e di caucciù e nelle miniere di carbone, dove erano sottoposti a condizioni di lavoro infernali.

*Thương chồng nấu cháo đường xe,
Nấu canh lác lít, nấu chè bù lông.*

Povero marito mio, cucino minestra alla rotaia,
zuppa alla chiave inglese, pappa al bullone.

Il *ca dao* rappresenta una potente espressione di denuncia sociale, che usa l'ironia per mettere in luce la disperazione causata dallo sfruttamento coloniale e dalla reificazione dell'uomo. La scena descritta è surreale: il marito non ha cibo, e la moglie, costretta dalla miseria, deve cucinare piatti i cui ingredienti sono gli strumenti di lavoro del marito – rotaie, chiave inglese, bulloni. Si tratta di uno dei *ca dao* che più esprimono una profonda e amara ironia contro il regime coloniale. L'incongruenza tra la presenza di oggetti industriali e la mancanza del cibo necessario per la sopravvivenza evidenzia la condizione di estrema privazione subita dai lavoratori vietnamiti. Oltre alla dimensione materiale della povertà, il *ca dao* trasmette una critica più profonda alla disumanizzazione dell'uomo, ridotto a semplice ingranaggio nelle dinamiche di produzione. Gli strumenti di lavoro sostituiscono il cibo, rendendo evidente una forma di alienazione: l'esistenza stessa è schiacciata dal peso della macchina coloniale, che esaurisce le energie della popolazione senza garantire il necessario per vivere.

Il termine *ca dao* significa letteralmente 'canto' o 'cantare'; in passato, infatti, i *ca dao* venivano recitati e spesso anche cantati durante il lavoro nei campi (Trần Văn Khê 1962). Oggigiorno, l'abitudine di cantare i *ca dao* durante il lavoro sta scomparendo, ma il loro uso durante la conversazione rimane ancora diffuso: i *ca dao* appaiono infatti spesso nel parlare quotidiano alla stregua di proverbi, e vengono tuttora insegnati a scuola. Poiché i *ca dao* sono un compendio di saggezza popolare, i vietnamiti ritengono che saperli inserire in modo appropriato nei propri discorsi aiuti a rafforzare il proprio punto di vista e a convincere l'interlocutore. Inoltre, la naturalezza nell'uso dei *ca dao* umoristici rende il parlante più affabile e piacevole nel dialogo.

Oltre ai proverbi e ai *ca dao*, il patrimonio narrativo e popolare vietnamita comprende anche numerose raccolte di *truyện cười dân gian*, ovvero “storie buffe popolari” (Đỗ Đức 2022, Nguyễn Phương 2022, Đức Anh 2018, Ngọc Hà 2011, Nguyễn Hữu Vân 2000), alcune delle quali sono state tradotte in inglese (Lawson e Võ Văn Thắng 2002, Hữu Ngọc 1989), in francese (Sizaret 2006, Hữu Ngọc 1986), in spagnolo (Rodriguez e Đình Trục 2008). Non esistono, tuttavia, traduzioni italiane al riguardo.

Sfortunatamente, nessuna di queste raccolte di storie presenta indicazioni su chi le abbia originariamente raccolte, né su dove e quando, né sulla metodologia adottata per trascriverle. Si può formulare un’ipotesi sul motivo di questo approccio editoriale poco rigoroso facendo un paragone con il trattamento riservato alle fiabe vietnamite.

Esistono infatti molti studi scientifici sulle fiabe vietnamite, come quelli compiuti dallo studioso Nguyễn Đông Chi (1915-1984), che compilò la serie di libri *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam* (Il tesoro delle fiabe vietnamite), composta da cinque volumi e comprendente duecento racconti popolari, e comprensiva di approfondite analisi letterarie, filologiche e antropologiche. Alle fiabe in Vietnam è riconosciuta una notevole dignità letteraria, in quanto esse contengono spesso riferimenti a fatti storici importanti, o fanno parte dei miti fondanti della nazione; i personaggi sono nobili di nascita o di sentimenti, e il tono è rarefatto e non grossolano (Nguyễn Đông Chi 2023 [1957]).

Le *truyện cười dân gian*, invece, come vedremo, hanno toni, personaggi, e argomenti molto più concreti e vicini alla vita quotidiana del popolo, e questo molto probabilmente ha portato gli studiosi vietnamiti a non occuparsene, almeno finora, in modo scientifico – si potrebbe dire che essi le hanno sottovalutate analogamente a come le autorità vietnamite tendevano a sottovalutarne il loro potenziale satirico per via del loro contenuto ‘basso’.

Certe *truyện cười dân gian* hanno un effetto comico, ma senza intenzioni satiriche; altre contengono elementi erotici, o semplicemente grossolani, che ridicolizzano la morale confuciana ipocrita e falsamente puritana. Ma molte di queste storie attaccano in modo diretto, a volte anche brutale, le gerarchie feudali e i vizi sociali di cui esse erano portatrici (a differenza, per esempio, delle fiabe e delle favole vietnamite, i cui protagonisti sono animali che esercitano questo genere di critiche discretamente, con cautela). Esse attaccano soprattutto i ricchi e i potenti, i nobili, i proprietari terrieri, e ovviamente i mandarini. Non mancano storie che lanciano frecciate contro i religiosi: monaci, bonzi, indovini, medium, ecc. Questi racconti popolari sono spesso maliziosi e grossolani, come vedremo in alcuni esempi presentati qui sotto.

Nella tradizione popolare vietnamita, il vizio distintivo della classe mandarinale è la corruzione, a cui persino il mandarino considerato più onesto si rivela in realtà vulnerabile.

Cứ bảo tuổi Sửu có hơn không?

Đồn rằng có một ông huyện rất thanh liêm, không ăn của đút lót bao giờ. Bà huyện thấy tính chồng như vậy cũng không dám nhận lễ của ai. Có làng nọ muốn nhờ quan bệnh cho được kiện, nhưng mang lễ vật gì đến, quan cũng gạt đi hết. Họ mới tìm cách đút lót bà huyện. Bà huyện cũng từ chối đây đây: – Nhà tôi thanh liêm lắm, tôi mà nhận của các ông thì mười, hay mười lăm năm sau, ông ấy biết ông ấy cũng vẫn còn rầy rà tôi đấy! Dân làng năn nỉ mãi, bà nể tình mới bày cách: – Quan huyện nhà tôi tuổi Tí. Dân làng đã có ý như vậy, thì hãy về đúc một con chuột bằng bạc đến đây, rồi tôi thử cổ nói giùm cho, họa may được chẳng! Dân làng nghe lời, về đúc một con chuột cống thật to, ruột đặc toàn bằng bạc, đem đến. Hôm sau quan huyện trông thấy con chuột bạc, mới hỏi ở đâu ra, bà huyện liền đem đầu đuôi câu chuyện kể lại. Nghe xong, ông huyện mắng: – Sao mà ngốc vậy! Lại đi bảo là tuổi Tí!

Cứ bảo tuổi Sửu có hơn không?
(Đức Anh 2018: 272-273)

Meglio l'anno del Bufalo!

C'era una volta un mandarino famoso per essere molto onesto e non accettare mai nessuna tangente. Dicevano che anche sua moglie, conoscendo suo marito, non osava mai accettare regali da nessuno. Un giorno, gli abitanti di un villaggio, volendo vincere una causa, portarono dei doni al mandarino, che però respinse categoricamente qualsiasi offerta. Si rivolsero dunque alla moglie, che rifiutò dicendo:

“Mio marito è molto onesto. Se oggi ricevesti qualcosa da voi, lui mi rimprovererebbe, anche se lo venisse a sapere tra dieci o quindici anni, lo conosco molto bene.”

Ma gli abitanti insistevano e insistevano, e alla fine, con estrema riluttanza, la moglie escogitò uno stratagemma:

“Mio marito è nato nell'anno del Topo. Se proprio volete mostrargli la vostra gratitudine, potete fabbricargli un topo d'argento. Proverò io poi a persuadere mio marito ad accettarlo.”

Gli abitanti si precipitarono a far scolpire un grande topo in argento massiccio e lo portarono alla moglie. Il giorno dopo, il mandarino, vedendo un grande topo d'argento, chiese alla moglie da dove venisse. Allora la moglie gli raccontò tutta la storia. Dopo averla ascoltata, il mandarino disse seccato:

“Ma quanto sei sciocca?! Perché hai detto che sono nato nell'anno del Topo? Non era meglio quello del Bufalo?!”

Nella storia, il mandarino viene inizialmente descritto come integerrimo e incorruttibile, tanto che persino sua moglie si attiene alla sua etica, rifiutando qualsiasi dono. Tuttavia, il colpo di scena finale rivela la vera natura del mandarino: anziché indignarsi per il tentativo di corruzione, si lamenta della scelta del simbolo, esprimendo un desiderio ancora più sfacciato. Questo ribalta completamente l'immagine di rettitudine iniziale e dimostra come l'onestà può essere una facciata, vulnerabile al verificarsi delle giuste condizioni.

Prima dell'arrivo della medicina occidentale, ogni villaggio aveva il suo guaritore, che era l'unica persona che somministrava

cure ai contadini. Non di rado, però, i rimedi prescritti da questi guaritori si rivelavano inadeguati, con conseguenze gravi. La storia che segue ridicolizza i guaritori poco competenti. In essa, il guaritore, anziché curare le persone, provoca una serie di tragedie, ed entra in un assurdo circolo vizioso: per ogni persona che perde la vita sotto le sue cure, cede una parte della sua famiglia come compensazione. Il susseguirsi degli eventi accentua l'assurdità della situazione, fino a quando l'unica a rimanere con lui è la moglie.

Thầy lang

Có vị thầy lang sống cùng vợ, thằng con và một đầy tớ. Một ngày nọ, có người dân làng bên tới nhờ thầy chữa bệnh cho đầy tớ của ông ta. Thầy bốc thuốc, nhưng bốc sai nên người bệnh uống xong thì tắc tử. Chủ nhà đem kiện quan lớn, bắt thầy phải đền đũa ở cho mình. Một thời gian sau, lại có người đến nhờ thầy chữa bệnh cho con ông ta. Thầy lang bắt bệnh thế nào mà thằng bé cũng lăn ra chết, đành phải mang con mình ra trả nợ. Chẳng bao lâu sau, lại có người tới tìm thầy chữa bệnh cho vợ ông ta đang ốm nặng. Thầy la lớn đuổi người này đi. Thầy thế, vợ thầy lấy làm ngạc nhiên mà rằng: - Sau mình lại nữa đuổi người ta đi vậy? - Thôi, thôi, ta biết tông đi rồi. Nó đến chắc hẳn vì phải lòng mình ấy thôi!

(Nguyễn Hữu Vân 2000: 322)

Il guaritore

Un guaritore viveva con la moglie, il figlio e un servitore. Un giorno, un uomo del villaggio vicino si recò dal guaritore per chiedergli di andare a curare un servo della famiglia. Il guaritore prescrisse una ricetta, ma sbagliò, e il paziente, dopo aver preso le medicine, morì immediatamente. Il suo padrone portò il caso davanti al mandarino, che condannò il guaritore a un risarcimento. Il guaritore diede quindi il proprio servo come pegno al padrone del servo morto. Poco dopo, un uomo chiese al guaritore di andare a curare un suo figlio malato. Il guaritore causò la morte anche del figlio di quest'uomo e dovette dargli il proprio figlio in adozione per compensare la perdita. Non passò molto tempo che un uomo chiamò il guaritore perché

curasse la moglie malata. Il guaritore scacciò l'uomo urlando. La moglie del guaritore rimase stupita e disse al marito:
“Perché hai scacciato quell'uomo in quel modo?”
“Sicuramente è venuto solo perché si è innamorato di te!”

La storia che segue mette in ridicolo i militari, ed è una brillante espressione di ironia popolare, che capovolge volutamente la logica della meritocrazia ed evidenzia come la corruzione sia considerata onnipresente. Secondo il popolo vietnamita, essa si annida in tutti i settori dell'amministrazione, e anche chi è completamente incompetente può assumere cariche importanti purché disposto a pagare una bustarella.

Thần bia trả nghĩa

Có một anh lính vốn chẳng có tài nghệ gì. Đi thi bắn cung thì mười phát trượt cả mười. Kia mà nhờ biết lo lót mà được lên chức lãnh binh. Một ngày nọ có lệnh gọi ra trận. Thấy bóng giặc từ xa, quan bỏ mặc quân lính đầy mà chạy tháo thân. Nhưng giặc đuổi riết cố bắt cho được. Quan sắp đến đường cùng, sợ cứng người không chạy được nữa. Bỗng có một vị thần ở đâu hiện ra trấn an, đánh tan quân giặc. Quan biết mình đã thoát nạn, mới hoàn hồn hỏi vị thần kia: – Xin cho biết người ở đâu? Chẳng hay vì sao mà có lòng tốt cứu tôi như vậy? Vị thần trả lời: – Ta là thần Bia. Buổi thi hôm trước chỉ có ông không bắn phát nào trúng người. Cảm cái ơn ấy, hôm nay ông lâm nạn, tôi cứu ông để trả nghĩa vậy!
(Đức Anh 2018: 279)

Il debito di gratitudine

C'era una volta un soldato dalle scarse capacità. Durante le prove per entrare nell'esercito, sbagliò dieci colpi su dieci nella prova di tiro con l'arco. Ma pagò una bustarella e ottenne il grado di comandante militare. Un giorno dovette andare in battaglia. Vedendo le sagome dei nemici in lontananza, il comandante si diede alla fuga. Seguendo l'esempio del comandante, tutti i soldati scapparono a gambe levate. I nemici presero il sopravvento e li inseguirono urlando. Il comandante, paralizzato dalla paura, non

riusciva più a correre. All'improvviso sentì una voce che diceva:
"Non aver paura, sono qui!"

E apparve una divinità che sconfisse e disperse la banda dei nemici. Il comandante si inchinò e chiese alla divinità quale fosse il suo nome:

"Io sono il genio del Bersaglio. Durante l'esame che hai sostenuto di recente, non hai mai colpito il mio corpo con le frecce. Oggi ho scacciato i tuoi nemici per ripagare il mio debito di gratitudine."

Il comandante, totalmente incapace e codardo, ottiene i gradi militari non grazie alle sue competenze, ma pagando una bustarella. La sua mancanza di abilità non solo lo condanna al fallimento in battaglia, ma trascina anche i suoi soldati nella disfatta. Tuttavia, il colpo di scena finale ribalta completamente il significato: proprio la sua incompetenza, dimostrata nel tiro con l'arco, gli porta inaspettatamente la salvezza. Questa sovversione della morale comune è tipica dell'ironia popolare: in un mondo dominato dalla corruzione e dall'ingiustizia, spesso non è il meritevole a essere premiato, ma il più sciocco.

Nella storia seguente si vede come gli studenti, in quanto futuri mandarini, fossero un altro bersaglio prediletto della letteratura popolare satirica.

Lấy đầu ra mà rặn

Có một anh học trò sắp phải lên kinh đi thi nên lo lắng đêm không ngủ được, ngày không ăn được. Chị vợ thấy thế lấy làm thương hại mới hỏi: – Làm văn có khó bằng tôi rặn đẻ không? Anh chồng cúi kinh đáp: – Khó gấp mấy lần chứ! – Sao thế được? – Đề thì có con ở trong bụng, rặn mãi rồi cũng phải ra. Chứ làm văn, chữ đã không có, lấy đầu ra mà rặn!
(Nguyễn Hữu Vân 2000: 121)

Composizione letteraria e contrazioni del parto

Uno studente stava per sostenere l'esame di accesso alla carriera mandarinale ed era molto ansioso. Di notte si girava e rigirava nel letto e non riusciva a dormire. Durante il giorno era nervoso e non

aveva voglia di mangiare. Sua moglie, vedendolo in quello stato, provò pena per lui e gli disse:

“Mio caro, scrivere non può essere così difficile! Non è mica come partorire!”

Il marito, irritato, disse:

“Donna, tu non sai quello che dici: scrivere una composizione letteraria è molto più doloroso che avere le contrazioni del parto.”

“Come mai?”

“Perché tu, donna, hai qualcosa dentro di te, che con le contrazioni, prima o poi, uscirà. Ma la mia testa è vuota, da qui non può uscire nulla!”

Nella storia precedente, lo studente è talmente consumato dalla paura dell'esame che paragona la sua sofferenza a quella del parto, un confronto che risulta assurdo e comico. La moglie, che ha familiarità con il dolore fisico del parto, cerca di rassicurarlo, ma la battuta finale ribalta il ragionamento in modo brillante e sarcastico: il marito ammette che sua moglie ha qualcosa dentro di sé, destinato naturalmente a uscire, mentre lui ha una testa vuota e, quindi, nulla può venire fuori. Questa dichiarazione, involontariamente autoironica, non solo ridicolizza la sua angoscia, ma rafforza la rappresentazione degli studenti come individui che spesso studiano male e che si rinchiudono nel loro mondo. La storia, inoltre, ci permette di intravedere come, un tempo, l'esame di stato per accedere alla carriera mandarinale si trasformasse spesso in un'ossessione che offuscava la capacità di ragionare.

Le prossime tre storie riguardano i ricchi e la loro avarizia. Il repertorio di *tục ngữ*, *ca dao*, e altri racconti in cui compaiono personaggi tanto ricchi quanto avari è molto vasto.

Hà tiện

Xưa có anh chàng ăn chẳng dám ăn, mặc chẳng dám mặc, chỉ khư khư tích của làm giàu. Một hôm, có người bạn rủ ra tỉnh chơi. Lúc đầu anh còn từ chối vì sợ tốn, nhưng người bạn nài mãi, anh ta đành đi cùng. Ra đến tỉnh, đi cả ngày mà chẳng dám tiêu đồng nào. Trời nắng quá, muốn vào hàng nước uống, sợ phải

thết bạn, không dám vào. Đến chiều trở về qua đò, đi đến giữa sông, anh ta khát quá, mới cúi xuống uống. Chẳng may lộn cổ xuống sông. Anh bạn trên đò kêu: – Ai cứu, xin thưởng năm quan! Anh ta trôi giữa dòng sông, nghe tiếng, cố ngoi đầu lên nói: – Năm quan đất quá! Anh bạn chữa lại: – Thì ba quan vậy! Anh ta cố ngoi đầu lên một lần nữa: – Ba quan vẫn đất, thà chết còn hơn!
(Đức Anh 2018: 358)

Il tirchio

C'era una volta un uomo tirchio, che non spendeva mai un soldo in più del dovuto. Un giorno un suo amico lo invitò ad andare a visitare un villaggio vicino. All'inizio l'uomo rifiutò, non volendo spendere soldi, ma l'amico insistette, e allora accettò. Durante tutta la giornata non osò spendere nulla, e nonostante il caldo non osò comprare l'acqua, per non dover pagare anche per l'amico. Nel pomeriggio, presero la barca per rientrare a casa. A metà del fiume, aveva troppa sete e allora si chinò a bere, ma purtroppo cadde in acqua. Il suo amico urlò:

“Aiuto! Cinque piastre per chi salva il mio amico!”

L'uomo cercò di alzare la testa fuori dall'acqua e disse:

“Cinque piastre sono troppe!”

L'amico aggiustò il tiro:

“Tre piastre allora!”

“Pure tre piastre sono troppe, meglio morire!”

L'uomo è talmente ossessionato dal risparmio che preferisce morire piuttosto che permettere a qualcuno di guadagnare troppo dalla sua salvezza. Il tono umoristico della storia nasce dalla progressiva assurdità della situazione: l'amico cerca di negoziare il prezzo per salvarlo dalla morte, ma il protagonista, invece di aggrapparsi alla vita, continua a discutere sulla tariffa del soccorso, ribadendo la sua incrollabile tirchieria.

Cá gổ

Một anh nhà giàu hà tiện vắt cổ chày ra nước, bữa cơm không dám mua thức ăn. Anh ta treo một con cá gổ lơ lửng ở giữa nhà, dặn con ăn cơm thì nhìn lên cá gổ, chép miệng một cái rồi hãy và, thế cũng coi như được ăn

com với cá rôì. Đứa con út mới lên bốn tuổi, háu ăn, nhìn lên con cá gỗ chép miệng luôn mấy cái mới và com. Thằng lên sáu trông thấy liền mách bố. Anh ta mắng: – Cứ để nó ăn mặn cho khát nước chết.
(Nguyễn Hữu Vân 2000: 283)

Il pesce di legno

Un uomo ricco era così avaro che non osava comprare le pietanze da accompagnare al riso. Appese un pesce di legno al centro della casa e disse ai figli che al momento del pasto avrebbero dovuto guardare il pesce di legno, schiacciare le labbra, e poi mangiare il riso. Questo sarebbe stato considerato mangiare riso con il pesce. Il figlio più piccolo, che aveva solo quattro anni, guardò il pesce di legno e schioccò le labbra varie volte prima di mangiare un boccone di riso. Il secondogenito lo vide e lo disse al padre, il quale rimproverò il piccolo: “Se mangi il cibo così salato, morirai di sete!”

L'uomo ricco, nonostante la sua fortuna, preferisce sostituire il cibo reale con un'illusione: un semplice pesce di legno, da guardare e immaginare mentre si consuma il riso. La scena del bambino che schiocca le labbra più volte, quasi cercando di assaporare ciò che non esiste, mostra l'innocenza infantile contrapposta all'assurdità dell'avarizia paterna. Il rimprovero finale accentua la comicità amara della storia: il padre non solo pretende che i figli fingano di mangiare il pesce, ma addirittura teme che possano esagerare nel “gustarlo”, come se un'illusione potesse realmente essere “troppo salata” (nella cucina vietnamita il pesce, al contrario del riso, è sempre molto salato). La storia è una parodia estrema dell'avarizia, che enfatizza in modo esagerato la mentalità del personaggio fino a renderla surreale e grottesca. L'eccessivo attaccamento al denaro, in questo caso, porta a una situazione assurda, dove persino il cibo viene simbolicamente negato, trasformando la ricchezza in una condizione di povertà volontaria.

Oltre all'avarizia del ricco, nella prossima storia si nota anche il senso pratico dello stregone, che, per ottenere il risultato

desiderato, piega le regole del rito con grande pragmaticità: un tratto tipico degli abitanti delle campagne vietnamite. I “geni” a cui si fa riferimento nella storiella sono da intendere come gli spiriti che secondo le credenze animistiche indigene del Vietnam sono presenti in tutti i villaggi e vengono spesso evocati per proteggere le persone; essi sono un insieme di anime dei morti e divinità protettrici dei villaggi (Hữu Ngọc 2017: 947-948).

Thánh làng không thiêng

Ở làng kia có một ông lão giàu có, nổi tiếng cực kỳ tham lam. Một ngày nọ, tất cả trâu bò, lợn gà của lão đột nhiên bị bệnh. Lão liền gọi thầy cúng đến xin các vị thần hoàng. Suốt buổi lễ, lão chỉ nghe gọi tên các vị thần từ những nơi rất xa, liền hỏi: – Sao thầy không gọi các vị thần làng này? Thầy đáp: – Các vị thần trong vùng có mời cũng chẳng tới, họ biết quá rõ sẽ chẳng nhận được đồ cúng bái bao giờ. (Nguyễn Hữu Vân 2000: 73)

I geni degli altri villaggi sono sempre più potenti

C'era una volta un vecchio riccone, noto per la sua estrema avidità. Un giorno tutti i suoi bufali, i suoi polli, e i suoi maiali si ammalarono improvvisamente. Il vecchio fece chiamare uno stregone e gli chiese di implorare i geni affinché guarissero le sue bestie. Durante il rito, il vecchio udì lo stregone evocare solo i nomi dei geni provenienti da luoghi molto lontani. Il vecchio chiese: “Perché non invochi i geni di questo villaggio?”

Lo stregone rispose:

“I geni di questa zona non verranno mai: sanno benissimo che il signore non offrirà loro mai nulla.”

La seguente storia ironizza sulle precauzioni adottate dai bonzi per evitare di cadere in tentazione, mostrando come, nonostante tutto, le tentazioni trovino sempre un modo per riproporsi.

Chúng con muốn hồ ả!

Ở ngôi chùa nọ có hai chú tiểu chưa từng ra khỏi chùa bao giờ, và cũng chưa từng tiếp xúc với ai. Một hôm vào buổi hội, các tín đồ nô nức lên chùa thấp lễ.

Các chị em mặc áo tú thân, với váy yếm và dải lụa màu thất lung, trông mới duyên dáng xinh đẹp làm sao. Hai chú tiểu thấy vậy liền hỏi sư trụ trì đó là những con gì vậy? Sư trụ trì đáp: – Chúng là hổ, một loại thú dữ, cần phải tránh xa. Sau ngày hội, vị sư bảo hai chú tiểu: – Các con đã chăm chỉ làm việc để chào đón khách hành hương. Giờ ta sẽ thưởng cho các con. Các con muốn gì nào? Hai chú tiểu đồng thanh đáp: – Thưa thầy, chúng con muốn hổ ạ!
(Nguyễn Hữu Vân 2000: 164)

Vogliamo le tigrì!

In una pagoda c'erano due novizi che non avevano mai lasciato la pagoda, né erano mai entrati in contatto con nessuno. Un giorno di festa, i credenti arrivarono in massa alla pagoda per celebrare i riti. Le donne e le ragazze indossavano lunghi vestiti dai colori vivaci, con copriseno e cinture di seta; erano molto aggraziate e belle da vedere. Vedendole, i due novizi chiesero subito al bonzo superiore:

“Reverendo Maestro, chi sono questi esseri?”

Il bonzo superiore rispose:

“Sono tigrì, una specie di bestie maligne; figli miei, dovete evitarle.”

Dopo la festa, il bonzo anziano disse ai due novizi:

“Figli miei, avete lavorato duramente per accogliere i pellegrini. Vi voglio ricompensare. Cosa vi piacerebbe?”

I due novizi risposero insieme:

“Reverendo Maestro, vogliamo le tigrì!”

Il racconto si sviluppa attorno all'ingenuità dei due novizi, che vivono isolati e non hanno mai visto né interagito con nessuno al di fuori della pagoda, e al tentativo di proteggerli da parte del bonzo superiore, che demonizza le donne chiamandole “tigrì”. La risposta finale dei due novizi ribalta completamente la situazione: anziché intimoriti dalle donne, essi le chiedono come ricompensa. Il tentativo del maestro di scoraggiarli ha ottenuto l'effetto opposto, trasformando le tentazioni, presentate come pericoli, in oggetti di desiderio. Questo racconto, un antico apologo buddhista riscontrabile anche nella letteratura cinese (Bertuccioli 1968: 278), è giunto fino in Europa: presenta infatti notevoli analogie

con la novella delle papere nel *Decameron* (Boccaccio 2013: 689-692). La storia, nelle sue varie varianti, è un esempio sottile e ironico di come la repressione delle pulsioni possa fallire di fronte alla curiosità e al desiderio, e ci dimostra che l'amore è una forza della natura e l'istinto non può essere controllato.

Oltre alle storie che prendono di mira le classi superiori, ne esistono altre nelle quali le classi popolari amano prendere in giro i propri stessi difetti.

La pigrizia era un lusso che i contadini vietnamiti non potevano permettersi, perché avrebbe portato alla perdita dei raccolti e alla morte per inedia; si vantavano anzi molto della propria laboriosità. Tuttavia, proprio per questo motivo, essere pigri rimaneva in qualche modo una loro aspirazione inconfessata. Cercare un genero pigro, come nella seguente storia, è perciò sia completamente assurdo, sia il segno del desiderio recondito di una vita più leggera e spensierata.

Kén rẻ lười

Xưa có cô con gái một nhà giàu nọ rất đẹp, trong làng bao nhiêu đám hỏi mà chưa lấy được ai. Ấy là vì ông bố đưa ra một điều kiện rất dễ, mà cũng rất khó: ai lười nhất thì gả! Các chàng lười xa gần đến thi tài, nhưng rất cuộc chẳng anh nào lười hơn anh nào, thành ra lão chưa kén được chàng rẻ vừa ý. Lão phiền muộn, than cho con gái mình cao số.

Một hôm, lão đang ngồi trên sập gụ thì thấy một chàng thanh niên đi giật lùi từ cổng vào. Thấy cung cách kỳ dị như thế, lão phì cười hỏi: - Ngoảnh mặt lại đây xem nào. Sao lại đi cái kiểu lạ lùng vậy? Anh chàng cứ quay lưng thế mà nói: - Để nếu cụ không bằng lòng cho lấy con gái cụ, thì tiện thể tôi cứ thế này mà đi ra, khỏi phải mất công quay người lại. Bấy giờ lão mới vỡ lẽ: thật không thể tìm ai lười hơn thế, bèn gả con gái cho. (Đức Anh 2018: 268-269)

Cercarsi un genero pigro

C'era una volta una ragazza bellissima, figlia di un uomo vecchio e ricco, che però non riusciva a trovarle marito. Questo perché il

vecchio aveva posto una condizione semplice, ma anche molto difficile da soddisfare: solo il più pigro di tutti poteva sposarla. Vennero a gareggiare tutti i ragazzi pigri, provenienti da terre vicine e lontane, ma nessuno dimostrò di essere migliore degli altri. E così il vecchio non riuscì a trovare un genere adatto. Sospirò, lamentandosi della difficoltà dell'impresa.

Un giorno, mentre stava seduto su un letto in mogano, vide un giovane che aveva oltrepassato il cancello e si avvicinava camminando a ritroso. Visto lo strano comportamento, il vecchio rise e chiese:

“Ma perché non ti giri? Che strano modo di camminare!”

Il ragazzo rispose, senza voltarsi:

“Vengo a chiedere la mano di vostra figlia. Ma se non accettate, allora me ne vado così, senza dovermi nemmeno voltare.”

Allora il vecchio capì che non avrebbe mai potuto trovare nessuno più pigro di così! Diede quindi la figlia in sposa al giovane.

Il giovane che cammina all'indietro porta all'estremo, con accenti particolarmente comici e surreali, l'idea della pigrizia. Non solo evita lo sforzo di girarsi, ma dimostra di avere una logica perfettamente coerente con il criterio imposto. È un racconto che, sotto la sua veste comica, gioca con il ribaltamento dei valori, trasformando quello che normalmente sarebbe considerato un difetto in una qualità ricercata.

La superstizione è profondamente radicata nel popolo vietnamita, e la figura dell'indovino è stata molto a lungo centrale nella vita quotidiana (e in parte lo è ancora). Gli indovini venivano consultati per decidere ad esempio dove collocare la porta principale di una casa, verso quale punto cardinale orientare le tombe (ovvero le case dei morti), in quale giorno sposarsi o inaugurare un'attività commerciale, oppure per determinare la compatibilità tra gli sposi, e molto altro.

Chọn ngày

Có anh chàng rất mực mê tín, đi đâu, làm gì, cũng phải xin thầy bói gieo quẻ xem ngày giờ tốt lành mới dám làm, dám đi. Nếu không thì dù việc

cấp bách đến đâu anh ta cũng cứ phải chờ đúng ngày đúng giờ cái đã. Một ngày nọ, không may mái nhà sập, cả bộ khung tre và rơm lợp mái đổ đè lên người, không thoát ra được. Người nhà và hàng xóm láng giềng vội chạy tới tìm cách lôi anh ta ra, nhưng chàng ta kêu: - Ấy, ấy, hãy đợi cái đã! Phải xem thầy nói hôm nay có được ngày hay không? - Thế nếu thầy bảo không được thì sao? Chàng ta cố ngẩng đầu lên hét: - Thì thôi, đợi ngày khác vậy!

(Nguyễn Hữu Vân 2000: 329)

Scegliere il giorno propizio

C'era una volta un uomo molto superstizioso. Ovunque andasse, qualsiasi cosa facesse, si affidava a un indovino affinché esaminasse il giorno e l'ora. Solo se l'ora e il giorno erano giusti poteva svolgere il suo lavoro. Altrimenti, continuava ad aspettare il giorno e l'ora favorevoli, indipendentemente da quanto urgente fosse il lavoro. Un giorno, purtroppo, il tetto della casa dell'uomo crollò; la struttura di bambù e la paglia gli schiacciavano il corpo dalla testa ai piedi e non riusciva a tirarsene fuori. I suoi parenti e i vicini di casa corsero a trovare un modo per salvarlo, ma lui gridò:

“Aspettate! Aspettate! Bisogna controllare con l'indovino se si può intervenire oggi.”

Qualcuno chiese:

“E se dovesse dire che oggi non è il giorno adatto?”

L'uomo cercò di sollevare la testa e gridò ad alta voce:

“Allora aspetto un altro giorno!”

Nel sistema di credenze indigene animistiche a cui si faceva riferimento a proposito della storia dei “Geni del villaggio”, il ruolo degli indovini è molto importante: si tratta di figure generalmente molto rispettate a livello sociale, al contrario ad esempio di quanto avvenga con le cartomanti o veggenti in Italia. Tuttavia, un'eccessivo ricorso alla consultazione di queste figure può essere visto come eccessivo, e considerato alla stregua della superstizione (*mê tín*) in ambito occidentale. Nella storia precedente, il protagonista è talmente ossessionato dal consultare

l'indovino che non riesce a reagire nemmeno di fronte a un pericolo immediato. La scena del crollo del tetto è un simbolo perfetto di come una credenza irrazionale possa paralizzare la capacità di agire e di come l'eccesso di fatalismo possa sostituire il buon senso, mettendo a rischio perfino la sopravvivenza.

La seguente storia ironizza su alcuni tratti caratteriali e comportamentali tipici delle classi popolari vietnamite. Prudenza, lungimiranza e ossequiosità sembrano essere considerati tratti positivi dei tre servitori, ma si rivelano poi celare una profonda ottusità che produce effetti paradossali.

Ba anh đầy tớ

Một lão nhà giàu có ba anh đầy tớ, nhưng mỗi anh một tính. Anh thì rất cẩn thận, anh thì rất lo xa, còn một anh thì rất lễ phép. Lão lấy làm đắc ý lắm.

Một hôm, cậu con cả lão ngã xuống ao. Anh cẩn thận trông thấy, chạy về thưa với chủ: - Thưa ông, cậu cả nhà ngã xuống ao, xin ông cho phép con đi vớt cậu lên ạ!

Vớt lên được, thì cậu cả đã chết ngẻo rồi. Lão liền vác gậy đuổi, anh cẩn thận chạy biến.

Lão sai anh lo xa đi mua áo quan về liệm. Được một lúc, anh này mang về hai cái. Thấy thế ông chủ trừng mắt: - Tại sao mua những hai cái, thằng kia?

Anh này trả lời: - Ấy, con mua phòng xa, nhờ cậu hai có chết đuối thì có cái dùng ngay.

Lão lại vác gậy đuổi đi. Chỉ còn anh lễ phép vẫn được lòng chủ.

Một hôm, anh ta theo hầu ông chủ đi chơi. Đến chỗ lội bùn, anh ta công chủ lên lưng, bùn ngập đến lưng ống chân mà anh ta vẫn vui vẻ không một lời phàn nàn. Thấy thế ông chủ khen: - Anh khá lắm, biết chịu khó. Cứ cố đi rồi đến Tết ta sẽ may cho bộ cánh. Vừa nói đến đấy thì anh đầy tớ dặt cánh xuống giữa đồng bùn, khoanh tay lễ phép nói: - Con xin đa tạ ông!

(Đức Anh 2018: 288-289)

I tre servi

C'era una volta un vecchio riccone che aveva tre servi, ognuno dei quali possedeva un grande pregio: uno era molto cauto, uno

lungimirante, e uno ossequioso. Il vecchio era molto contento di tutti e tre.

Un giorno, il figlio maggiore del vecchio cadde nello stagno. Il primo servo lo vide, e cautamente corse a casa per avvisare il padrone:

“Signore, il vostro primogenito è caduto nello stagno. Chiedo il suo permesso di andare a prenderlo.”

Una volta tirato fuori dall’acqua, il figlio era già morto. Il vecchio cacciò di casa il primo servo a bastonate.

Ordinò poi al secondo servo di andare a comprare una bara per la sepoltura. Dopo un po’ questi tornò con due bare.

Il vecchio sgranò gli occhi:

“Perché ne hai comprate due?”

“Eh, ne ho presa un’altra, nel caso in cui anche il vostro secondogenito anneghi, così saremo già preparati.”

Non stupisce affatto che abbia subito la stessa sorte, venendo scacciato a colpi di bastone. Rimase solo il terzo servo, che riusciva sempre a ottenere il favore del padrone grazie alla sua ossequiosità.

Un giorno il terzo servo accompagnò il padrone a fare un giro. A un certo punto dovettero attraversare uno stagno di fango. Senza batter ciglio, il servo portò il padrone sulle spalle e cominciò a camminare affondando le gambe nel fango, senza nessuna lamentela. Il padrone era molto contento:

“Bravo, sai lavorare sodo. Continua così e a capodanno ti comprerò un nuovo vestito.”

Appena il padrone finì di proferire queste parole, il servo poggiò il padrone in mezzo allo stagno fangoso, giunse le mani davanti al petto e rispose ossequiosamente:

“Signor padrone, vi ringrazio molto”.

I tre servi incarnano tre qualità teoricamente positive: la prudenza, la lungimiranza e l’ossequiosità. Il primo servo, talmente cauto da non agire senza permesso, perde tempo prezioso e condanna il figlio del padrone alla morte. La sua prudenza si rivela essere in realtà passività e insensatezza. Il secondo servo, lungimirante al punto da prepararsi già alla

morte di un secondo figlio del padrone, mostra una logica fredda e inquietante. Il terzo servo, il più ossequioso, riesce a compiacere il padrone fino alla fine. Tuttavia, nel momento in cui riceve la promessa di una ricompensa, la situazione si ribalta con una genialità grottesca: il servilismo si trasforma in una beffa, lasciando il padrone a mollo nello stagno fangoso. La storia è dunque una satira sulla cieca obbedienza e ci insegna che senza il buon senso anche le migliori qualità possono diventare del tutto inutili, o persino dannose.

In questo capitolo, abbiamo visto come la comicità dei vietnamiti, attraverso le varie forme della letteratura popolare, dai proverbi ai modi di dire, dai *ca dao* ai racconti comici, non offra solo momenti di leggerezza e risate, ma riveli anche le sfide e le fatiche della vita rurale. In ogni battuta, in ogni canto, in ogni storia si nasconde l'apprezzamento per la tenacia e la saggezza con cui i contadini affrontano la vita quotidiana. La loro comicità, quindi, non è puro intrattenimento, ma anche un vero tesoro culturale che merita di essere ricordato e celebrato. Essa funge da specchio della realtà vietnamita, mostrando come l'umorismo possa essere un potente strumento di resilienza e solidarietà.

2. LA COMICITÀ NEL TEATRO POPOLARE VIETNAMITA

Il delta del Fiume Rosso è la culla della civiltà vietnamita; è qui che, intorno al 1000 a.C., cominciò a prendere forma l'identità vietnamita, ed è proprio in questa zona che nacquero e si svilupparono due forme di teatro popolare vietnamita: *Múa rối nước* (la danza delle marionette sull'acqua) e *Chèo* (opera popolare).

Esaminando le caratteristiche di queste forme d'arte possiamo senz'altro individuare delle caratteristiche comuni a entrambe, tutte sostanzialmente riconducibili alla loro natura profondamente popolare e contadina.

Le marionette sull'acqua

I due più grandi teatri delle marionette sull'acqua del Vietnam, il *Vietnam National Puppetry Theatre* e il *Thang Long Water Puppet Theatre*, si trovano nel centro di Hanoi. Ma se si vogliono guardare le marionette sull'acqua nel loro ambiente più autentico, bisogna recarsi nei luoghi dove esse ebbero origine intorno all'XI secolo, ovvero nei villaggi del delta del Fiume Rosso, un'area umida, piena di laghi e di fiumi. L'acqua è un elemento fondamentale per la vita dei contadini vietnamiti, che coltivano il riso – il principale pilastro dell'alimentazione vietnamita – in risaie allagate. Probabilmente i primi spettacoli delle marionette ebbero inizio come cerimonie per pregare le divinità affinché garantissero ai contadini acqua sufficiente per tutta la stagione della coltivazione del riso (Hữu Ngọc 2016: 176). Per questo motivo, uno degli animali immancabili in questi spettacoli è il drago. Si dice infatti che i vietnamiti, quando mancava la pioggia, suonassero i tamburi di bronzo per chiamare il drago che provocava la pioggia; è anche per questa sua capacità di controllare il tempo atmosferico e di provocare la pioggia che nella cultura vietnamita il drago è assunto a simbolo di potere e di buon auspicio.

Intorno al delta del Fiume Rosso, il clima è quasi sempre caldo e umido, e ciò permette ai burattinai, ai musicanti e agli attori di rimanere dentro l'acqua per ore. L'allestimento di uno spettacolo di marionette sull'acqua è molto particolare. Bisogna prima di tutto disporre, ovviamente, di uno specchio d'acqua, ossia di un piccolo lago o stagno, nel mezzo del quale innalzare un padiglione con una struttura di legno da usare come scenografia, grazie a tende di bambù che ne coprono la facciata anteriore. Dietro alle tende, i burattinai tengono quasi metà del corpo immerso nell'acqua e manipolano le marionette seguendone il movimento attraverso le fessure delle tende di bambù. Gli spettatori siedono dalla parte opposta del padiglione. Esistono padiglioni molto grandi ed elaborati, e padiglioni molto più modesti; l'essenziale è avere uno specchio d'acqua su cui allestire la struttura del teatro.

In passato i burattinai non erano professionisti ma semplici contadini, falegnami, muratori, che costruivano le marionette ricavandole dai tronchi degli alberi e durante le pause del lavoro nei campi si esercitavano a muoverle nell'acqua per preparare uno spettacolo in occasione del Capodanno lunare. Le marionette sono strettamente legate alla vita di campagna, e non riflettono la realtà della vita urbana. Ancora durante il colonialismo francese, i vietnamiti che abitavano in città non sapevano nemmeno dell'esistenza delle marionette sull'acqua, perché solo i contadini potevano guardare gli spettacoli (Hữu Ngọc 2016: 175).

Gli spettacoli stessi sono ricchi di scene di vita contadina, e vedono spesso la presenza di animali familiari ai contadini; essi includono ad esempio le battaglie tra bufali d'acqua, le gare di barche, i contadini che seminano nei campi, i bambini che nuotano nello stagno con pesci e rane, ecc. Sono scene pacifiche, con persone che lavorano e cantano, interagendo tra loro e con gli animali. Il pubblico si diverte a vedere i contadini che si fanno i dispetti e gli animali che fanno cose buffe, come quando

un'astuta volpe afferra un'anatra e la porta di corsa su una palma. Tra le scene più popolari c'è quella del ritorno trionfale dello studente al villaggio natale dopo aver passato l'esame triennale di accesso alla carriera mandarinale. Uno studente che riusciva a passare l'esame per diventare un mandarino, civile o militare che fosse, portava gloria e prestigio non solo alla propria famiglia ma anche a tutto il villaggio, e perciò il suo ritorno al villaggio natale andava celebrato con tutte le più pompose cerimonie. Ci sono scene che raccontano invece le origini delle varie feste, oppure che rappresentano fiabe o leggende. Non mancano nemmeno figure leggendarie come le fate, le fenici e gli onnipresenti draghi, che saltellano e spruzzano acqua sui campi.

Naturalmente, le marionette non possono recitare come gli attori in carne e ossa, ma solo muoversi e compiere azioni grazie agli artisti che le manipolano da dietro le tende, senza poter esprimere sentimenti complessi. Per colmare questa limitazione, la musica interviene come elemento essenziale dello spettacolo, contribuendo a creare l'atmosfera e a mettere in risalto le azioni. Di solito, la scenografia è abbastanza povera, composta solamente da alcuni elementi naturali, come un lago, degli alberi, delle piante di riso, ecc. La musica deve dunque riempire uno spazio vuoto, per aiutare gli spettatori a capire se si tratta di una scena all'aperto, una giornata tranquilla nei campi, un giorno di guerre e battaglie, oppure una festa o una cerimonia. La musica inoltre accompagna e sottolinea le azioni che si svolgono nella scena e i suoi aspetti drammatici, poetici, o comici.

Lo svolgimento all'aperto delle rappresentazioni facilita anche la partecipazione degli spettatori. Gli abitanti del villaggio si avvicinano allo stagno e si siedono sulla riva, spesso su stuoie portate da casa. I ragazzini si arrampicano sugli alberi per vedere meglio: di solito il teatro è gratuito. Il pubblico partecipa attivamente allo spettacolo, commenta, ribatte alle parole

pronunciate dai burattinai, canta le melodie più conosciute, risponde alle domande, applaudendo durante le scene più belle e coinvolgenti, e ridendo alle battute più riuscite.

Le performance riflettono i desideri e i bisogni dei contadini, lodano il duro lavoro e descrivono i rapporti umani, ma non mancano elementi comici e satirici (Nguyễn Huy Hồng 2007). Non a caso, uno dei personaggi più ricorrenti è Chú Tễu, ovvero il giovane Tễu. Il suo nome ricorda la parola *tiếu*, un termine arcaico vietnamita che significa ‘comico’ o ‘ridicolo’, suggerendo che si tratti di un personaggio divertente e capace di far ridere. Anche l’aspetto gli permette di essere riconosciuto subito dal pubblico come un personaggio comico. Di solito indossa solo un perizoma rosso e una tunica senza maniche che mette in mostra il suo petto e la pancia sporgente. Il suo corpo è tondeggiante e la sua faccia è paffuta; ha la pelle chiara ed è sempre sorridente. Tễu è una delle marionette più grandi: mentre le altre marionette hanno un’altezza tra i trenta e i quaranta centimetri, Tễu è alto circa ottanta centimetri e pesa circa quindici chili, essendo fatto di legno di qualità elevata proprio perché si tratta di una delle marionette principali, immancabile in ogni spettacolo, e un’alta qualità del legno permette alle marionette di stare a lungo dentro l’acqua senza rovinarsi troppo velocemente.

In ogni spettacolo, Tễu è il primo ad apparire. Si presenta e introduce la storia che sta per iniziare. Il seguente è un brano tratto da una sua presentazione:

*Nay mừng vận mở thái hòa,
Tễu tôi nhanh nhẩu bước ra trình trò.
Bốn bề công chúng xem cho,
Múa thuận múa nghịch, mọi trò mọi hay.
Chứ không phải cứng ngay như người gỗ...
(Lê Thị Thu Hiền 2014: 70)*

Oggi per celebrare la pace,
Io, Tễu, vengo su questo palco a mettermi in mostra.
Il pubblico mi può vedere da tutti i lati,
come danzo e faccio tutte le mie acrobazie,
Non son mica rigido come un uomo di legno...

Tễu afferma di essere lì per celebrare la pace, un valore fondamentale e prezioso per un popolo che, nel corso della sua storia, ha subito numerose dominazioni straniere e lotte di potere tra le varie dinastie. Stabilisce subito un legame diretto con il pubblico, sottolineando la sua natura di narratore, e promette spettacolari esibizioni di danze e acrobazie. La sua battuta finale esalta la sua personalità giocosa: pur essendo letteralmente una marionetta di legno, Tễu sfida questa sua natura, come a voler promettere al pubblico performance sorprendenti, ben lontane dalla rigidità che ci si aspetterebbe da una marionetta inanimata. Inoltre, questa sua negazione lascia intravedere il suo essere in bilico tra realtà e finzione.

In certi spettacoli, infatti, Tễu dichiara esplicitamente di essere un personaggio immaginario:

*Tễu tôi vốn dòng trên thiên thượng,
Bởi hái đào bị trích xuống trần gian.
Thấy sự đời bối rối đa đoan,
Nên tôi phải lặn lội để lo toan sự rối...
(Nguyễn Thị Thùy Linh, 2005: 51)*

Io, Tễu, vivo un tempo in Cielo,
Fui esiliato quaggiù per aver rubato cachi.
Vista questa vita piena di avversità,
Devo intervenire per cercare di risolvere questi garbugli...

Il racconto della sua caduta dal Cielo lo avvicina ai personaggi leggendari, ma il motivo della punizione – il furto dei cachi –

spezza la solennità con un tocco di leggerezza⁸. Questo contrasto tra la dimensione celeste e un gesto quasi infantile rende il personaggio immediatamente simpatico e giocoso. Tễu, non essendo reale, è libero di parlare liberamente e anche di prendere in giro tutto e tutti, senza risultare offensivo. Si tratta di un'astuzia che permette ai contadini vietnamiti di esprimere liberamente il proprio pensiero, trasformando il teatro in un mezzo di critica sociale mascherata da intrattenimento.

Durante lo spettacolo, Tễu assume il ruolo di narratore. Riappare infatti più volte per commentare, fare battute comiche o satiriche, e a volte anche solo per fare rumore, porre domande agli spettatori per favorire la partecipazione del pubblico, incitare il pubblico ad applaudire, ecc. Alla fine dello spettacolo, di solito recita qualche *ca dao*, scelto tra quelli che consigliano una vita armoniosa e tra quelli comici, per chiudere lo spettacolo su un tono "leggero"⁹.

*Rủ nhau đi cấy đi cà,
Bây giờ khó nhọc, có ngày phong lưu.
Trên đồng cạn, dưới đồng sâu,
Chồng cấy, vợ cấy, con trâu đi bừa.*

Andiamo ad arare la terra e a seminare le piante,
La vita è dura adesso, ma un giorno sarà più comoda.
In ogni piccolo campo,
Il marito ara, la moglie pianta, il bufalo porta l'erpice.

⁸ La frase di Tễu ricorda, ad esempio, lo Scimmietto nel *Viaggio in Occidente* (Wu Cheng'en, XVI secolo), che, dopo aver rubato le pesche dell'immortalità, uno dei frutti proibiti nel regno celeste, viene catturato e condannato a scontare una pena che lo imprigiona sotto una montagna.

⁹ V. nota 7.

*Ta về ta tắm ao ta,
Dù trong dù đục, ao nhà vẫn hơn.*

Torniamo al nostro villaggio a fare il bagno nel nostro stagno, Limpido o fangoso, lo stagno di casa è sempre il migliore.

Tiểu è quindi colui che apre e chiude lo spettacolo, fungendo da narratore e mediatore tra gli spettatori e la storia rappresentata. Per questo motivo è una figura centrale: “come anima delle marionette sull’acqua, Tiểu crea un legame tra gli artisti e il pubblico” (Hữu Ngọc e Borton 2016: 24). Il suo ruolo è molto simile al personaggio comico *Hề* nel teatro popolare vietnamita, che approfondiremo nella parte successiva.

Il comico e la satira nel teatro popolare vietnamita

Esistono due forme principali di teatro tradizionale vietnamita: l’opera tradizionale *Tuồng* e l’opera popolare *Chèo*. Hữu Ngọc (2017: 661) afferma che “Se il teatro cinese è meglio rappresentato dall’Opera pechinese, e il teatro giapponese dal *Nō*, allora il teatro vietnamita ha le sue radici più solide saldamente piantate nel *Chèo*”.

Il *Chèo* è una forma di teatro musicale popolare, i cui pilastri portanti sono la musica e la danza tradizionali, le leggende popolari, e le scenette mimetiche (*trò nhại*). Gli studiosi (Hữu Ngọc 2016: 184) ritengono che il *Chèo* abbia avuto origine tra il X e l’XI secolo, il che lo rende una delle forme d’arte più antiche del Vietnam. Altri studiosi collocano l’origine del *Chèo* non prima dell’XI secolo, e affermano che raggiunse il picco della sua popolarità, nonché della sua maturità, nel XV e nel XVI secolo, continuando a svilupparsi durante il XVII e XVIII secolo (Flicker 2014: 9-21). Sebbene le origini esatte e la data di nascita del *Chèo* non siano chiare, è comunemente accettato che il *Chèo* sia la più antica delle forme teatrali vietnamite e che abbia

avuto origine nella regione del delta del Fiume Rosso, nel Vietnam settentrionale (Mackerras 1987: 1).

Il *Chèo* si differenzia nettamente dalle tradizioni teatrali di corte vietnamite. Le sue storie e i suoi personaggi risalgono infatti alle tradizioni popolari, tramandate oralmente. Esso non aveva una struttura fissa: le situazioni e i personaggi dello spettacolo erano predeterminati, ma non esistevano veri e propri copioni, né autori pubblicati nel senso moderno del termine, poiché esso era fondato sull'improvvisazione. Si ritiene che la massima attrattiva del *Chèo* consistesse proprio nel fatto che i suoi attori non recitavano delle parti studiate a memoria: essi parlavano abbandonandosi all'estro e all'esaltazione creativa del momento, e cantavano melodie popolari modificandole sul momento (insieme ai musicanti) a seconda della situazione (Hữu Ngọc e Borton 2014: 186). Pertanto, la lunghezza di ogni spettacolo poteva variare, a seconda delle interazioni tra gli attori, della loro ispirazione, e delle richieste del pubblico. Chiaramente, esistevano repertori di monologhi e di dialoghi che gli attori dovevano studiare; l'improvvisazione non va intesa come la possibilità degli attori di creare estemporaneamente le loro battute, quanto la capacità di sapere attingere all'istante dal preesistente repertorio comune, traendone la battuta più adatta al contesto anche musicale, modificandola di volta in volta (Phạm Thế Ngũ 1997: 632). Questa bravura nel cogliere al volo l'occasione e ripetere le vecchie trovate con naturalezza faceva sì che le battute sembrassero nuove anche se ripetute anno dopo anno in diversi spettacoli. Una performance di *Chèo* poteva durare un'ora o tutta la notte, a seconda dell'atmosfera, del pubblico e del talento degli attori per l'improvvisazione. I musicisti *Chèo* agivano come una specie di coro greco, commentando e partecipando all'azione. Il dialogo tra artisti e musicisti a volte includeva anche il pubblico, per creare un'atmosfera di grande

partecipazione emotiva, simile a quella di un moderno *happening* (Hữu Ngoc e Borton 2014: 28-29).

Come molte altre antiche arti performative vietnamite (ad esempio il Teatro delle marionette sull'acqua), il *Chèo* era originariamente messo in scena da contadini e artigiani, gradualmente soppiantati da attori semi-professionisti che si spostavano di villaggio in villaggio in compagnie itineranti, in particolare in primavera, quando gli agricoltori volevano celebrare il nuovo anno e ringraziare il Cielo per aver concesso loro un buon raccolto dopo dodici mesi di duro lavoro.

Tradizionalmente, non c'erano scenografie particolari. Il palco era una semplice stuoia, stesa nel cortile della casa comune, e a fare da scenografia bastava la natura che circondava il villaggio.

Ancora oggi, per assistere all'esperienza autentica del teatro *Chèo*, si dovrebbe assistere alle rappresentazioni del *Chèo* svolte di fronte alla casa comune di un villaggio, con i musicisti seduti ai due lati di una grande stuoia e il pubblico tutto intorno.

Con una scenografia così essenziale, il compito di evocare lo scenario e il contesto storico ricadeva sull'insieme degli altri elementi, ovvero dialoghi, canzoni, gesti convenzionali, danze e musica. Anche l'orchestra del *Chèo* è molto essenziale, composta da una cetra da tavolo, un violino, un flauto, e strumenti a percussione, tra i quali spicca per importanza il tamburo, che è anche quello che apre ogni spettacolo con un rullo, seguito dall'entusiastico urlo del pubblico e dall'inizio della musica e delle danze (Hữu Ngoc e Borton 2014: 185-186).

In passato, gli artisti di *Chèo* erano infatti dei contadini, e non disponevano di grandi mezzi per la messa in scena, gli strumenti musicali o i costumi e il trucco. Anche per questa caratteristica il *Chèo* differisce profondamente dal *Tuồng*, il teatro classico vietnamita derivato dall'Opera di Pechino intorno al XIII secolo, che normalmente richiedeva messa in scena, costumi e trucco molto più elaborati.

Un'altra differenza riguarda il contenuto delle rappresentazioni: mentre il *Tuồng* racconta storie della corte reale e loda le azioni eroiche dei nobili, il *Chèo* descrive la vita della gente comune di campagna, dando voce al desiderio dei contadini di vivere una vita semplice e pacifica nonostante le ingiustizie della società feudale.

I personaggi del *Chèo* erano solitamente standardizzati e stereotipati. I principali personaggi tipici di una rappresentazione di *Chèo* includevano:

Đào: la giovane donna, che occupa una posizione centrale in quasi ogni opera. Può incarnare una donna virtuosa, una moglie devota, o una bella donna civettuola; oppure può essere un personaggio che soffre delle rigide norme imposte alle donne dalla società feudale e vuole liberarsene.

Kép: il giovane uomo, che può essere retto e determinato nel mettere in pratica i suoi principi, oppure un uomo che segue così rigorosamente le regole sociali da risultare incapace di adattarsi ai cambiamenti o di accettarli. In altri casi, può essere un uomo disonesto, che ama le belle donne e vuole approfittarsene.

Lão: il vecchio, che può essere un ubriacone, che in molti casi beve per dimenticare di essere vecchio e povero, oppure un uomo ricco, avido, violento e potente.

Mụ: la vecchia, che può essere caritatevole e benevola con la protagonista femminile o, al contrario, una ruffiana; oppure la spietata matrigna della protagonista femminile. Tradizionalmente, sia *Đào* che *Mụ* erano interpretate da attrici donne.

Hề: il buffone. La sua performance principale consiste in una breve commedia comica inserita all'interno di una storia drammatica o rappresentata tra una tragedia e un'altra.

Ci sono due tipi di personaggi comici nel *Chèo*. Il principale è *Hề áo ngắn*, ovvero "buffone dalla camicia corta", che di solito è un servo; il suo nome deriva dal fatto che i servi indossavano

camicie corte (Hà Văn Cầu 2005: 68-69). Esistono due varianti di questo personaggio: *Hề gậy* (buffone che balla con un bastone) e *Hề môi* (buffone che serve tabacco e oppio).

Il secondo tipo, *Hề áo dài*, ovvero “buffone dalla camicia lunga”, può manifestarsi in vari ruoli, come l’indovino, il medium, il novizio, il vecchio studioso confuciano ubriaco, ecc. Il suo comportamento, le sue azioni e le sue parole ridicole sono fonte di divertimento per il pubblico; si tratta infatti di un personaggio creato per essere ridicolizzato e deriso dal pubblico, divertente perché ridicolo.

Dei due tipi, il primo, ovvero quello del “buffone dalla camicia corta”, è quello più interessante per noi. È un personaggio a cui è permesso ridicolizzare liberamente le persone, inclusi il re, i mandarini, e i ricchi e potenti del villaggio. A volte, questi personaggi provocano ilarità con osservazioni su cose non direttamente correlate allo spettacolo che si sta svolgendo, poiché il buffone poteva commentare personaggi e accadimenti nella società in generale. Il buffone del *Chèo*, quindi, offriva alla gente comune l’opportunità di scagliarsi contro i vizi della società feudale e dei suoi attori privilegiati, cosa che sarebbe stata impossibile al di fuori del *Chèo* stesso.

Si dice che i buffoni del *Chèo* fossero liberi di ridicolizzare i potenti, proprio come facevano i giullari nei palazzi dei re europei (Hữu Ngọc e Borton 2014: 21). I personaggi dei buffoni, quasi sempre interpretati da artisti uomini, suscitavano l’ilarità del popolo utilizzando lazzi anche volgari e insistendo su temi cari alla plebe, come l’avidità e la gelosia.

Hề Gậy, in particolare, è un servo il cui padrone può essere uno studente, un mandarino o il capo di un villaggio. Il suo nome significa letteralmente buffone-bastone e deriva dal fatto che porta sempre con sé sul palco un bastone di legno, che evoca il palo da trasporto che i servi un tempo usavano per trasportare sulle spalle bagagli, libri, o altri beni per i propri padroni.

Durante la rappresentazione, tuttavia, a volte il bastone può essere utilizzato anche in altri modi, secondo le convenzioni drammaturgiche vietnamite, ovvero come uno strumento con cui ballare, un bastone per aiutarsi a camminare, una penna per scrivere o un semplice bastone con cui picchiare un'altra persona.

L'apparizione di *Hề Gậy* sul palco suscita sempre l'entusiasmo del pubblico, ancora prima che inizi a dire o a fare qualsiasi cosa. La sua fisionomia ridicola preannuncia l'inizio di un momento comico. Poi inizia a muoversi, a danzare, a dimenarsi, e i suoi gesti e i movimenti del suo corpo fanno sì che sembri una marionetta. Dopodiché inizia a parlare e, nonostante dall'apparenza e dai movimenti sembri ignorante e ingenuo, di solito offre osservazioni acute, piene di arguzia e fascino, e inventa scherzi a spese del padrone. L'attenzione del pubblico è dapprima catturata dal suo aspetto, dai suoi gesti, e dai suoi movimenti, e poi da ciò che il buffone ha da dire: ecco il riso per *sorpresa* e per *contrasto* di cui parlava Bergson (2007 [1900]: 26), un riso nato da una situazione inaspettata o da un contrasto improvviso che tradisce la nostra aspettativa. Questo riso dunque è legato alla capacità del buffone di sorprendere e di creare un effetto di contrasto tra ciò che il pubblico si aspetta e ciò che accade realmente.

Ad esempio, in una delle trame più ricorrenti degli spettacoli di *Chèo*, *Hề Gậy* accompagna il suo padrone nella capitale per l'esame di accesso alla carriera mandarinale e durante il viaggio i due vedono qualcosa di insolito o hanno un incontro inatteso. *Hề Gậy* pone domande sciocche al suo padrone, oppure offre risposte sciocche alle sue domande, ma, al tempo stesso, i discorsi e le osservazioni di *Hề Gậy* nel commentare gli eventi che si susseguono possono essere sorprendentemente intelligenti e spiritosi. L'alternanza tra lampi di genialità e semplice idiozia di solito sorprende il pubblico e lo diverte.

Hề Gậy è un personaggio legato alla terra, alla vita rurale, e ha spesso un carattere piuttosto rozzo e volgare. Spesso, le sue

battute coinvolgono fisicità e volgarità, e includono riferimenti sessuali, scatologici, e a oggetti disgustosi. Il pubblico lo ama, perché ha il coraggio di proferire parole tabù e parlare di argomenti anch'essi tabù, come il sesso e l'ostilità verso il potere. In questo modo, il personaggio esprime i sentimenti e le emozioni del pubblico, dando sfogo in una risata alla loro frustrazione nei confronti dei prepotenti, oppure al loro imbarazzo davanti a determinati argomenti. Secondo Freud (1985 [1927]), è proprio la liberazione della tensione provocata dai pensieri, dai sentimenti o dagli impulsi proibiti, e il fatto che non ci sia più bisogno di fare ricorso alle proprie energie mentali per reprimerli, a provocare piacere. Si ride perché ci si sente sollevati e rilassati.

Il fatto che il *Chèo* venga di solito messo in scena in un luogo pubblico, come il cortile della casa comune del villaggio, permettendo così al pubblico di accorrere in gran numero a seguire lo spettacolo, amplifica anche la potenza dell'effetto comico. Come scrisse Bergson (2007 [1900]: 6) “Noi non gusteremmo il comico se ci sentissimo isolati. Sembra che il riso abbia bisogno d'un'eco”; e ancora: “il riso degli spettatori a teatro è tanto più largo quanto più la sala è affollata”.

Normalmente, l'apparizione di *Hề Gậy* sul palcoscenico segue questi pochi passaggi: innanzitutto, il suo padrone sale da solo sul palcoscenico. Si presenta, parla di un viaggio che deve intraprendere e dice che desidera avere un po' di compagnia. Poi si ricorda del servo-buffone e lo chiama. In secondo luogo, sentendo la chiamata del suo padrone, *Hề Gậy* risponde, dicendo la sua prima battuta, oppure raccontando una prima storiella divertente. In terzo luogo, *Hề Gậy* si presenta. Rifiuta di essere chiamato “buffone” e chiede al suo padrone di chiamarlo con un nome diverso, spiegando perché gli piacerebbe essere chiamato in quel modo. Il nome normalmente ha un significato rilevante: può implicare una certa virtù, oppure essere collegato a qualche

personaggio o evento storico. A questo punto, il padrone esorta *Hề Gây* a seguirlo nel suo viaggio, che può essere un viaggio per portare delle offerte a un luogo di culto come una pagoda o un tempio, oppure un lungo viaggio fino alla capitale per sostenere l'esame di accesso alla carriera mandarinale.

È importante precisare che il *Chèo*, pur includendo elementi caratteristici della farsa, come battute dirette, visive e fisiche (Davis 2017: 3), non può essere classificato come tale. Il *Chèo*, infatti, predilige dialoghi ricchi e lirici, in cui le parole sono cruciali per le sue trame intricate, dense di litigi, inganni e incomprensioni. I personaggi, soprattutto le donne, lottano contro il destino, rendendo il *Chèo* in qualche modo simile alla tragedia greca, fatta eccezione per l'umorismo e il lieto fine (Hữu Ngọc e Borton 2014: 23). Le tecniche farsesche sono incorporate in strutture più ampie, come la parodia burlesca. Si dice che in un'opera di *Chèo*, il comico ceda sempre il passo al lirico e all'espressione appassionata di sentimenti individuali come amore e amicizia.

Nella prima metà del XX secolo, il *Chèo* si urbanizzò e vennero adottate nuove tecniche performative; gli spettacoli all'aperto erano sempre meno frequenti, e al loro posto venivano organizzati spettacoli dentro strutture teatrali formali, con il palcoscenico, le scenografie, le luci, altri oggetti di scena e costumi. Inoltre, lo spettacolo non veniva più rappresentato senza intervalli, ma diviso in diversi atti, ben strutturati e basati su una sceneggiatura scritta. Questo *Chèo* riformato è chiamato *Chèo văn minh* (ovvero, "teatro popolare civilizzato"). Oltre ai tradizionali soggetti, il *Chèo văn minh* prende di mira il feudalesimo, la società coloniale e le loro conseguenze sociali e morali, diventando così anche una forma di protesta contro il colonialismo francese. Vennero aggiunti nuovi personaggi, come ad esempio la moglie vietnamita del francese (*me tây*). Il *Chèo văn minh* tuttavia non

fu un successo duraturo ed era ormai quasi estinto al momento della fine della Guerra d'Indocina nel 1954¹⁰.

Nel 1957 fu istituito un Comitato per lo studio del *Chèo*, con l'obiettivo di preservare questa forma di teatro. Ciò nonostante, il *Chèo* entrò in un lungo periodo di declino, in particolare dopo il *Đổi Mới* (le riforme che nel 1986 aprirono il Vietnam al resto del mondo). Tuttavia, il successo dell'*Hạ Long Chèo Festival* nel 2001 incoraggiò nuovi autori a scrivere opere di *Chèo* moderne, ma che ne rispettassero le tradizioni (Hữu Ngọc e Borton 2014: 185). Oggi, il *Chèo* continua a esistere, nonostante le difficoltà. Attualmente in Vietnam esistono otto teatri di *Chèo* e circa una decina di compagnie professionali di *Chèo*. Questi enti stanno cercando di rinnovare il *Chèo*, con l'obiettivo di attirare l'attenzione delle giovani generazioni e del pubblico internazionale. Tra i vari sforzi intrapresi in questa direzione, è particolarmente degna di nota la presentazione nel 2024 di un dossier al Ministero della Cultura, dello Sport e del Turismo del Vietnam al fine di avanzare presso l'UNESCO la proposta di riconoscimento del *Chèo* come patrimonio culturale immateriale dell'umanità¹¹.

A un lettore italiano non saranno sfuggite delle analogie del *Chèo* con la Commedia dell'arte. Anche quest'ultima è infatti una forma teatrale caratterizzata da dialoghi improvvisati e una compagnia di personaggi pittoreschi (Ferrone 2014) e, nonostante le distanze geografiche e culturali, è impossibile non notare come certi aspetti della Commedia possano trovarsi anche nel *Chèo*.

¹⁰ Sui cambiamenti delle forme teatrali tradizionali del Vietnam a partire dal ventesimo secolo si rimanda a Mackerras (1987: 9-24).

¹¹ <https://www.qdnd.vn/van-hoa/van-hoc-nghe-thuat/de-trinh-unesco-hai-di-san-van-hoa-phi-vat-the-770622> (data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

In questa sede, ci limiteremo a qualche breve cenno su queste analogie, rimandando a pubblicazioni successive per un'analisi più approfondita.

Prima di tutto, entrambe le forme teatrali sono nate come commedie fondate sull'improvvisazione: colorate, rumorose ed emozionanti, in opposizione alle opere teatrali classiche e rigorose del loro tempo. In secondo luogo, non c'erano scenografie elaborate in nessuna delle due forme teatrali. Un altro importante parallelismo tra la Commedia e il *Chèo* è il fatto che i personaggi in entrambe le forme teatrali sono solitamente standardizzati e stereotipati. Tra le varie maschere della Commedia, quella che subito viene in mente pensando al *Chèo* e soprattutto a *Hề Gậy*, è ovviamente Arlecchino: Arlecchino è un servitore allegro, intelligente e astuto, che oltre a indossare giacca e pantaloni con le inconfondibili toppe colorate e irregolari, e il cappello bianco, porta anche una cintura con una spatola di legno (da cui ha peraltro origine la parola inglese "slapstick", da cui "slapstick comedy"). Arlecchino proviene dalla campagna, come *Hề Gậy*. Entrambi sono legati alla vita rurale, e hanno modi piuttosto rozzi e volgari.

Anche il carattere satirico, o perlomeno canzonatorio nei confronti dei potenti, del *Chèo* e della Commedia è un importante punto in comune. Tuttavia, esistono notevoli differenze tra le due forme d'arte. La differenza più significativa probabilmente risiede nel fatto che la Commedia dell'arte è generalmente considerata come un importante esempio di farsa (Davis 2017, Lea 1962), ovvero di una forma teatrale priva di scopi morali, che mira solo al divertimento, attraverso la rappresentazione caricaturale di situazioni buffe e personaggi stravaganti. Gli attori della Commedia inoltre non si affidavano solo ai dialoghi, ma utilizzavano anche maschere, gesti e una fisicità esasperata, creando un umorismo farsesco comprensibile anche a chi non capiva le parole pronunciate dai personaggi. Al contrario, il

Chèo, come già visto in precedenza, non è una rappresentazione farsesca e si distingue per i suoi dialoghi ricchi e tendenti al lirismo. Inoltre, il *Chèo* includeva spesso riferimenti religiosi, come divinità buddiste e credenze popolari, elementi del tutto assenti nella Commedia.

Al di là delle analogie riscontrabili tra *Chèo* e Commedia dell'Arte, appaiono comunque evidenti dopo questo excursus le caratteristiche che il *Chèo* condivide con il Teatro delle marionette sull'acqua *Múa rối nước*: le radici popolari di entrambi si manifestano nell'allestimento semplice, preferibilmente al centro del villaggio, nonché nelle vicende narrate, che generalmente ruotano intorno alla vita rurale. La presenza fondamentale della musica è un altro punto in comune, così come il fatto che entrambi presentano come figura centrale quella di un "buffone" (*Chú Tễu* nelle marionette; *Hề Gậy* nel *Chèo*). Se il ruolo centrale della musica può forse essere spiegato con la natura di "festa del villaggio" di queste manifestazioni e anche con le loro origini rituali, la centralità del buffone è probabilmente riconducibile all'oppressione millenaria subita dai contadini vietnamiti e quindi alla loro necessità di trovare uno sfogo alle loro frustrazioni e un'opportunità di raccontarsi gli uni agli altri quanto i re, feudatari, mandarini, ecc. fossero ridicoli e ingiusti.

Tra le attività con cui i vietnamiti prediligevano impiegare il proprio tempo libero c'era quella di radunarsi davanti alla casa comune, al centro del villaggio, per assistere a una rappresentazione del *Chèo*, che includeva spesso racconti tradizionali e leggende che rispecchiavano la vita quotidiana e le esperienze della comunità; oppure intorno allo stagno del villaggio per guardare uno spettacolo del teatro delle marionette sull'acqua, una forma d'arte unica nel suo genere, che combinava abilità artigianali e narrazione. Questi momenti non erano solo occasioni di svago, ma anche opportunità per i contadini di

incontrarsi, confrontarsi e rafforzare i legami comunitari. Le rappresentazioni teatrali popolari, infatti, costituivano il cuore pulsante dell'anima contadina vietnamita. Esse riflettevano la cultura agricola, le tradizioni, i gusti comici e, in generale, i valori condivisi della comunità.

3. LA RISATA RIVENDICATA DALLE DONNE

Ridere delle donne

Nella letteratura e nelle arti vietnamite in genere, la satira nei confronti delle donne è un tema ricorrente; essa prende di mira la loro presunta volubilità, inaffidabilità, e superficialità. Molti, ad esempio, sono i *ca dao* che prendono in giro le mogli, criticando o ironizzando sul carattere e l'attitudine lavorativa delle proprie mogli¹².

*Trên trời có vẩy tê tê,
Có ông bẫy vợ chẳng chê vợ nào:
Một vợ tát nước bờ ao,
Phải trận mưa rào đứng lấp bụi tre.
Một vợ thì đi buôn bè,
Cơn sóng cơn gió nó đè xuống sông.
Một vợ thì đi buôn bông,
Chẳng may cơn táp nó giông lên trời.
Một vợ thì đi buôn vôi,
Khi vôi phải nước nó sôi âm âm.
Một vợ thì đi buôn mâm,
Không may mâm thủng lại nằm ăn chơi.
Một vợ thì đi buôn nồi,
Không may nồi méo một nồi hai vung.
Một vợ thì đi buôn hồng,
Không may hồng bẹp một đồng ba đôi.
Thưa rằng: Đất hỡi gười ơi!
Giời cho bẫy vợ như tôi làm gì?*

Il cielo è coperto come dalle scaglie del pangolino.
Un tale ha sette mogli, ma non ne critica nessuna.
Una va a portare l'acqua in riva allo stagno,

¹² V. nota 7.

arriva il temporale, e si ripara sotto i bambù.
Una porta le merci sulla zattera per venderle,
il vento e le onde travolgono tutto giù in fondo al fiume.
Una va a vendere il cotone,
un tifone solleva tutto per aria.
Una va a vendere la calce,
piove e si scioglie tutto.
Una va a vendere i vassoi,
purtroppo son bucati, e ormai non fa altro che dormire e mangiare.
Una va a vendere le pentole,
purtroppo alcune son sformate, e alcune hanno due coperchi.
Una porta a vendere i cachi,
purtroppo son schiacciati, ne vende tre per un soldo solo.
“O terra, o cielo!” esclama il marito,
“Come faccio con sette mogli così?”

Le donne non sposate erano un bersaglio facile nella società feudale. Venivano criticate coloro che non si erano sposate da giovani, considerate come troppo esigenti. Molti *ca dao*, per esempio, iniziano con *còn duyên* (finché dura il fascino): finché la donna possiede ancora fascino, giovinezza e bellezza, gode di un certo potere; ma quando la bellezza della gioventù svanisce, la donna non può più permettersi molte opzioni nella scelta del marito.

*Còn duyên như tượng tô vàng,
Hết duyên như tổ ong tàn ngày mưa.
Còn duyên kén cá chọn canh,
Hết duyên ếch đực, cùa kènh cũng vợ.
Còn duyên kén những trai tơ,
Hết duyên ông lão cũng vợ làm chồng.*

Finché hai fascino, sei una statuetta dorata;
finito il fascino, sei un favo distrutto dopo la pioggia.
Finché hai fascino, fai la schizzinosa, scegli il pesce e decidi la zuppa;

finito il fascino, raccatti le rane e i granchi che trovi.
Finché hai fascino, fai la schizzinosa e pretendi solo giovani celibi;
finito il fascino, hai solo anziani da prendere come marito.

*Còn duyên kẻ đón, kẻ đưa,
Hết duyên đi sớm, về trưa một mình.
Còn duyên anh cưới ba heo,
Hết duyên anh cưới con mèo cụt đuôi.*

Finché hai fascino, c'è chi ti aspetta e chi ti accompagna;
finito il fascino, esci presto e torni tardi, tutta sola.
Finché hai fascino, ti sposo per tre porcelli;
finito il fascino, ti sposo per un gatto senza coda.

*Cô gái nhà ai tuổi chín năm,
Đôi má hom hem lại lem cầm.
Bố mẹ gả chồng còn chưa lấy,
Rằng còn thơ ấu chứa đầy trăm.*

Da quale famiglia viene quella ragazza di novantacinque anni,
dalle guance magre e il mento sfuggente?
I genitori vogliono darla in sposa,
ma lei risponde: "Sono ancora una bambina,
non ho ancora compiuto cent'anni".

La donna, oltre a perdere la giovinezza e la bellezza, veniva per questo anche derisa, criticata e schernita.

Sono invece molto più rari i *ca dao* che prendono in giro l'apparenza o il carattere della donna/moglie in modo benevolo, esaltando la figura premurosa dell'uomo, come questo:

*Lỗ mũi mười tám gánh lông,
Chồng yêu, chồng bảo tơ hồng trời cho.
Đêm nằm thì ngáy o o,
Chồng yêu, chồng bảo ngáy cho vui nhà.*

*Đi chợ thì hay ăn quà,
Chồng yêu, chồng bảo về nhà đỡ cơm.
Trên đầu những rác cùng rơm,
Chồng yêu, chồng bảo hoa thơm rắc đầu.*

Le narici contengono diciotto picul¹³ di peli,
Il marito premuroso dice che sono i fili rossi del matrimonio
ricevuti dal cielo.
La notte – ron ron – russa rumorosamente,
Il marito premuroso dice che così non si annoia.
Quando va al mercato spesso sgranocchia qualcosa,
Il marito premuroso dice che così si risparmia il riso.
I capelli sono pieni di polvere di fieno,
Il marito premuroso dice che sono fiori profumati sulla testa.

Le donne non ridono?

Đàn ông cười hoa, đàn bà cười nụ (L'uomo ride come un fiore aperto, la donna sorride come un bocciolo): il proverbio vietnamita raccomanda alle donne di sorridere, ma non ridere apertamente. Il sorriso è espressione di fascino, di armonia interiore e di amabilità, mentre il riso fragoroso a bocca aperta è sconveniente. Ancora oggi alle donne vietnamite, e soprattutto alle ragazze, viene raccomandato di coprirsi la bocca con una mano se proprio non possono evitare di ridere.

Anche in Occidente, nelle donne la propensione al riso era vista come una conseguenza della frivolezza, dell'incostanza e dell'irragionevolezza “tipiche” della donna, e veniva considerata quindi come un difetto (Melchior-Bonnet 2021). Questa concezione fu alimentata dal fatto che, nell'antichità, il riso era visto come strettamente legato alla fisiologia e all'umore. Ciò

¹³ Unità di misura tradizionalmente utilizzata in Vietnam e in altri Paesi asiatici. Diciotto picul equivalgono a circa sessanta chilogrammi (Gyllenbok J. 2018: 2291).

appare chiaro anche solo prendendo in considerazione la definizione e l'etimologia della parola "umore":

umóre¹, (*omóre*, Passavanti, Boccaccio) m. sostanza liquida e scorrevole; (XVI sec., P. de' Crescenzi), agric., linfa; (ibid.), liquido putrido che cola dalle concimaie; (XIV sec., Passavanti), anat., umore del corpo animale; fig. (XVI sec., Davanzati), inclinazione, genio, natura; (XVIII Faggioli), disposizione d'animo (XVI sec., Salviati), fantasia, pensiero, capriccio; (XVI sec., Machiavelli), animosità, mole disposizione; ant. (XVI sec., Sassetti) usanza, andazzo; *bell'*- (XVII sec., Buonarroti), *buon*- (XVII sec., Salvini), *mal*- (XVII sec., Allegri); v. dotta, fr. *humeur* (-our, XII sec.), *humoral* (a. 1555), lat. *ūmōr -ōris* (Catullo), *hūmōralis* (medioev.) *ūmōrōsus* (Celio Aureliano), col senso originario di "umiltà" (*ūmēre* essere "umido"), donde "linfa" "umore nutritivo delle piante" (Virgilio). Il significato traslato si rifà alla teoria della medicina ippocratica che attribuiva al temperato di quattro umori (sangue, flemma, bile, atrabile) l'indole degli uomini. La voce lat. (scritta anche con la *h*- per influsso di *humus*) è conservata nel sopraselv. *mur* gusto di cibo, bevanda, *senza mur né savur*, e nel tipo corso e merid. **umore**² (*umor*, a. 1891, Petrocchi) m., a. 1879; spirito, brio, tratto di spirito, 'humor'. (Battisti & Alessio 1975: 3950)

La parola *umorismo* deve dunque il suo significato alla teoria della medicina ippocratico-galenica che attribuiva la causa delle malattie all'alterazione dei quattro fluidi principali presenti nel corpo umano (sangue, flemma, bile gialla e bile nera). La descrizione dei temperamenti umani infatti risale a Ippocrate e alla sua scuola, ed è ampiamente trattata nel *Corpus Hippocraticum*. Ippocrate descrive la presenza di quattro liquidi o umori nell'organismo umano, le loro qualità e il loro rapporto con i quattro elementi fondamentali¹⁴. L'argomento venne

¹⁴ Così il sangue è la manifestazione dell'aria, che è calda e umida; la flemma è la manifestazione dell'acqua, che è fredda e umida; la bile gialla è la

ripreso e approfondito da Galeno, che, nel trattato *De naturalibus facultatibus* (*Facoltà naturali*), approfondì non solo la dottrina medica ippocratica, che spiegava le cause delle malattie sulla base di uno squilibrio tra gli umori, ovvero di un eccesso di uno di essi, ma descrisse anche il temperamento ottimale caratterizzato da una perfetta simmetria ed equilibrio tra i quattro fluidi. Galeno, inoltre, sostenne che non solo la costituzione fisica e la salute di una persona fossero stabilite dalla mescolanza tra gli umori, ma anche che le caratteristiche personali fossero da essa determinate¹⁵. Nell'antichità, dunque, gli umori erano i flussi corporei che condizionavano la salute, la fisionomia e il temperamento della persona¹⁶.

Secondo la teoria classica, inoltre, gli uomini godevano di una “temperatura” calda e secca, mentre quella delle donne era fredda e umida. Da questo temperamento sarebbe derivata la “tipica” irragionevolezza e frivolezza della donna. La propensione al riso delle donne era insomma vista come conseguenza naturale di una sua costituzione fisica imperfetta. Per secoli, i

manifestazione del fuoco, che è caldo e secco; la bile nera è la manifestazione della terra, che è fredda e secca.

¹⁵ L'eccesso di bile nera, per esempio, definisce un temperamento malinconico. L'individuo malinconico è magro, debole, pallido, è incline alla depressione, alla scontentezza, al conflitto interiore e ha elevate capacità di introspezione e di riflessione. La teoria umorale raggiunse il culmine di sviluppo durante il Rinascimento, e venne quasi completamente dimenticata con l'avanzamento della medicina scientifica. In tempi recenti è stata notata nella psicologia americana una certa ripresa dell'interesse per lo studio del temperamento. Per una lettura più ampia si rinvia a Stelmack e Stalikas (1991: 255-263).

¹⁶ Di conseguenza, la prima definizione della parola umore sui dizionari non solo italiani, ma anche inglesi e francesi, riguarda il settore della medicina. Ancora nella lingua italiana odierna (così come in altre lingue neolatine), si usa la parola umore per esprimere uno stato d'animo, una inclinazione: “buonumore” e “cattivo umore”.

medici e i filosofi contribuirono all'interdizione del riso alle donne: per esse, non ridere era innanzitutto una questione di buona salute, corporea e mentale¹⁷.

L'idea che esistesse un'associazione tra l'uomo e il caldo e tra la donna e il freddo era presente anche nei Paesi dell'Asia Orientale. Secondo la concezione cinese della natura, descritta nel famoso libro *Zhou Yi* (I mutamenti della dinastia Zhou), il mondo è diviso in due elementi complementari: lo *Yin* e lo *Yang*. Nella lingua cinese, *Yin* significa letteralmente “ombra”; lo *Yin* è spesso associato alla sfera femminile, è simboleggiato dalla luna, e rappresenta tutto ciò che è oscuro, freddo, mutevole e passivo. *Yang*, invece, significa letteralmente “sole”, e figurativamente si riferisce alla sfera maschile, rappresentando tutto ciò che è luminoso, aperto, caldo e attivo. Il confucianesimo, inoltre, richiedeva alle donne l'osservanza delle tre Obbedienze *San Cong Si De* (Obbedienza al padre prima del matrimonio, Obbedienza al marito una volta sposate, Obbedienza al figlio maggiore se rimaste vedove) e delle quattro Virtù, che includono *Fude* (Moralità femminile, la donna deve tenere un comportamento esemplare); *Furong* (Contegno femminile, la donna deve curare il proprio aspetto); *Fuyan* (Eloquio femminile, la donna deve saper parlare in modo appropriato) e *Fugong* (Lavoro femminile, la donna deve tenere una buona gestione della casa)¹⁸. Durante la dominazione cinese del Vietnam (dal 111 a.C. al 939 d.C.) il pensiero cinese si impose su quello vietnamita. Prima di allora, il Vietnam aveva una cultura

¹⁷<https://www.ilpost.it/2022/01/12/storia-risata-femminile/>(data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

¹⁸ Per un approfondimento sulla concezione dello *Yin* e dello *Yang*, sui precetti per le donne e su altri trattati riguardanti il comportamento femminile in Cina, si rinvia a Varriano (2018), Rosenlee (2006), Gao (2003), e Cheng (2000).

matriarcale, e un sistema di culti che veneravano diverse ‘dee madri’, che molti vietnamiti adorano ancora oggi (Borton 2018: 8); sotto l’influenza del confucianesimo, la società vietnamita diventò una società fortemente patriarcale, in cui l’autorità, il potere, e i beni materiali erano tutti concentrati nelle mani degli uomini, mentre le donne persero la loro indipendenza e furono costrette a conformarsi a un codice di valori stabilito da uomini, in cui le somme virtù erano costituite dall’obbedienza, dalla castità e dal decoro¹⁹. La virtù del comportamento esemplare prevedeva, tra le altre cose, che la donna non dovesse ridere troppo rumorosamente. Ciò viene raccomandato anche mediante alcuni *ca dao*, come quelli che recitano “Meglio essere incatenato in prigione, che avere una moglie che ride sguaiatamente dentro casa” (*Thà rằng chịu cảnh gông xiềng, còn hơn có vợ cười vô duyên trong nhà*), oppure “Pensavo che la barca avesse trovato il molo a cui attraccare, ma poi ti ho vista ridere senza motivo, e ho dovuto allontanare la barca dal molo” (*Tưởng đâu bến đã gặp thuyền, nào hay em cười lãng nhách anh liền lui ghe*).

Questa visione di come dovrebbero comportarsi le donne condizionò anche la letteratura classica vietnamita, fortemente influenzata da quella cinese, in cui le donne non venivano quasi mai descritte nell’atto di ridere, e, se ridevano, era solo per qualche eccesso di emozione. Un esempio lampante di ciò si ritrova in *Kim Vân Kiều*, altrimenti nota con il nome *Truyện Kiều* (ovvero Storia di Kiều), l’opera più importante della letteratura classica vietnamita, considerata “il più bel gioiello della lingua vietnamita” (Lê Xuân Thủy 1963: 9) e un pilastro dell’identità nazionale: “Finché esiste *Truyện Kiều*, esiste la nostra lingua;

¹⁹ Per maggiori informazioni sull’influenza del confucianesimo e del taoismo sul ruolo della donna nei paesi dell’Asia Orientale e in Vietnam, si rinvia a Lee (2008: 25-47) e Scopel (2012: 69-81).

finché esiste la nostra lingua, esiste il nostro Paese.” (Phạm Quỳnh, 1997 [1924]: 227). Si tratta di un romanzo in versi, scritto in *chữ nôm* da Nguyễn Du (1765-1820), il più grande poeta classico del Vietnam, e successivamente trascritto in *chữ quốc ngữ* (Nguyễn Du 2004, 2000, 1971, 1936, 1875)²⁰. A questo punto, è necessario aprire una breve parentesi sui vari sistemi di scrittura della lingua vietnamita.

Durante la dominazione cinese (111 a.C. – 938 d.C.), per trascrivere la lingua parlata dei vietnamiti veniva usata la grafia cinese, detta *chữ nho* “scrittura dei letterati” o *chữ hán*, anche nota come *hán tự* “scrittura dei cinesi”, ma ai caratteri corrispondeva una pronuncia adattata alla fonologia vietnamita (per esempio, *chữ* o *tự* corrisponde alla lettura sinovietnamita del cinese *zi* “lettera”). A partire dal XIII secolo, si sviluppò il sistema di scrittura *chữ nôm*, basato su un sistema di sinogrammi di base a cui si aggiungevano altri caratteri, conati seguendo il modello cinese per rappresentare meglio il vocabolario e la fonetica vietnamita. Il *chữ nôm* fu ampiamente utilizzato tra il XV e il XIX secolo dall’élite vietnamita per composizioni popolari o vernacolari, molte delle quali in versi; mentre il *chữ hán* rimase la scrittura formale fino all’inizio del XX secolo. Verso la fine del XVI secolo e l’inizio del XVII secolo, i primi missionari gesuiti in Vietnam trascrissero la pronuncia delle parole vietnamite per facilitarne l’apprendimento e agevolare la divulgazione del Vangelo, creando un sistema di scrittura basato sull’alfabeto latino (e in particolare sulle sue declinazioni portoghese e

²⁰ *Truyện Kiều* è stato tradotto in diverse lingue europee, tra cui il francese, con le versioni di Nguyễn Khắc Viện (1965), Xuân Việt e Xuân Phúc (1961), Nguyen Van Vinh (1942), René Crayssac (1926), e Abel des Michels (1884); l’inglese, con le traduzioni di Vladislav Zhukov (2004), Michael Counsell (1994), Huỳnh Sanh Thông (1973), e Lê Xuân Thủy (1963); e l’italiano, con la versione di Tognelli (1968).

italiana), chiamato *chữ quốc ngữ* “scrittura della lingua nazionale”, che è il sistema di scrittura attualmente in uso in Vietnam.

Nguyễn Du scrisse più di duecento poesie in *chữ Hán* (Nguyễn Du 1978), ma *Truyện Kiều*, composta in *chữ nôm*, resta incontestabilmente la sua opera più significativa. Nguyễn Du trae ispirazione da una vicenda menzionata nelle cronache cinesi riguardante una cortigiana di nome Wang Cuiqiao, sulla quale in Cina erano già stati basati alcuni romanzi popolari in prosa, tra cui *Jin Yun Qiao* (La storia di Jin, Yun e Qiao), scritto da un autore anonimo e pubblicato alla fine del diciassettesimo secolo (Taylor 2020: 2017-2019). Nguyễn Du riprese l'argomento e scrisse un poema di 3254 versi *lục bát*²¹, contenente molti riferimenti ai poeti classici e agli scritti classici confuciani, buddisti e taoisti, ovvero alle tre dottrine classiche della tradizione religioso-filosofica vietnamita. Il poema racconta la vita, le tribolazioni e le disavventure di Kiều, una bellissima e virtuosa fanciulla, con un talento particolare per la poesia e per la musica. Per salvare il padre dalla prigione, Kiều accettò il matrimonio con un commerciante per ottenere il denaro necessario a pagare una tangente. Scoprì solo in seguito che il commerciante in realtà era un lenone, che la costrinse a lavorare in una casa chiusa. La bellezza e il talento musicale di Kiều attraevano molti uomini, tra cui uno che si chiamava Thúc Sinh, che usò la sua ricchezza per comprare Kiều dal bordello e sposarla, sebbene avesse già una moglie di nome Hoạn Thư. Dopo aver appreso ciò, Hoạn Thư bruciò di gelosia e ordinò segretamente ai suoi scagnozzi di rapire Kiều, costringendola a diventare una schiava in casa sua mentre Thúc Sinh era in viaggio per farle visita. Quando arrivò, Thúc Sinh fu sconvolto alla vista di Kiều come schiava, ma non osò avvicinarla di fronte alla sua prima moglie. In una scena del poema, Hoạn Thư si vendica su Kiều, costringendola a servire da bere e a suonare per lei e suo marito.

²¹ ovvero la forma di *ca dao* più diffusa, già trattata nel corso del primo capitolo.

*Chước đâu có chước lạ đời!
Người đâu mà lại có người tình ma!
Rõ ràng thật lừa đời ta,
Làm ra con ở, chúa nhà, đôi nơi!
Bề ngoài thơn thớt nói cười,
Mà trong nham hiểm, giết người không dao.*

[...]

*Tiểu thư cười nói tình say,
Chưa xong cuộc rượu lại bày trò chơi.
Rằng Hoa nô đủ mọi tài,
Bản đàn thử dạo một bài chàng nghe!
Nàng càng choáng váng tê mê,
Vâng lời ra trước bình the vãn đàn:
Bốn dây như khóa như than,
Khiến người trên tiệc cũng tan nát lòng.
Cùng trong một tiếng tơ đồng,
Người ngoài cười nụ, người trong khóc thầm!*
(Nguyễn Du 2000: 135-136)

Che stratagemma mirabile che donna diabolica
Ci ha fatto trovare faccia faccia
Ha distribuito le parti una al padrone l'altra alla schiava
Distanti entrambi come cielo e terra
Lei dispensa sorrisi²² e buone parole
In segreto ordisce il tradimento
E ti assassina senza pugnale
[...]
Ridente ciarlieria ora svanita ora lucida
Hoan Thu ultimate le libagioni insinuò
Il nostro Fiore-schiavo è pieno di talento
Sulla sua chitarra ti suonerà un'aria
Kieu stordita annientata obbedì
Accanto al paravento accordò lo strumento

²² Nell'originale vietnamita, *cười*, che significa in realtà "risata" o "risate".

Le quattro corde piansero e gemettero
Il festeggiato ne ebbe il cuore a pezzi
Gli stessi accordi tratti da una corda di seta
Strapparono loro lagrime amare mentre l'altra sorrideva
trionfante.
(Nguyễn Du 1968: 94-95)

Dopo un po' di tempo, a Kiều fu permesso di andare a vivere in un tempio. Ma un giorno, approfittando dell'assenza della moglie, Thúc Sinh le fece visita.

*Cùng nhau kể kể sau xưa,
Nói rồi lại nói, lời chưa hết lời.
Mặt trông, tay chẳng nở rời,
Hoa tỳ đã động tiếng người nẻo xa.
Ngập ngừng nuốt tủy láng ra,
Tiểu thu đầu đã rẽ hoa bước vào.
Cười cười, nói nói ngọt ngào,
Hỏi chàng mới ở chốn nào lại chơi?
Dối quanh Sinh mới liệu lời:
Tìm hoa quá bước, xem người viết kinh.
[...]
Nàng càng e lệ, ủ ê,
Rỉ tai, hỏi lại hoa tỳ trước sau.
Hoa rằng bà đến đã lâu,
Rón chân đứng núp độ đầu nửa giờ.
Rành rành kể tóc chân tơ,
Mấy lời nghe hết, đã dư tỏ tường.
Bao nhiêu đoạn khổ tình thương:
Nỗi ông vật vã, nỗi nàng thở than.
Ngăn tôi đứng lại một bên,
Chán tai rồi mới bước lên trên lầu.
Nghe thôi, kinh hãi xiết đầu:
Đàn bà thế ấy, thấy âu một người!
Ấy mới gan, ấy mới tài!*

*Nghĩ càng thêm nổi sồn gai rụng rời!
Người đâu sâu sắc nước đời!
Mà chàng Thúc phải ra người bó tay!
Thực tang, bắt được đường này,
Máu ghen, ai cũng chau mày nghiêng rặng.
Thế mà im chẳng đái đàng,
Chào mời vui vẻ, nói năng dịu dàng!
Giận dàu, ra dạ thế thường,
Cười dàu, mới thực khôn lường hiểm sâu.
Thân ta, ta phải lo âu,
Miệng hùm, nọc rắn, ở đâu chốn này!
(Nguyễn Du 2000: 144-146)*

A lungo evocarono i giorni andati
Si dissero tante cose vuotando i loro cuori
Guardandosi negli occhi con le mani intrecciate
Una serva dette l'allarme Thuc voleva fuggire
Hoan Thu apparve all'improvviso tra i fiori
Rideva parlava avvenente e melata
Amico che ti ha condotto da queste parti
Thuc imbarazzato rispose mentendo
Nel cogliere fiori mi sono spinto fin qui
[...]
Disfatta dalla vergogna Kieu si sentì allo stremo della resistenza
La padrona era là le confidò la serva
Venuta senza rumore nascosta da una buona mezz'ora
Ha sentito tutto non le è sfuggito nulla
Né la vostra infelicità né il vostro amore
I vostri rimpianti e le lagnanze del signore
Mi ha ordinato di non muovermi
Poi quando ne ha avuto abbastanza si è fatta viva
L'informazione spaventò molto Kieu
Una donna di tale tempra non è facile trovarla
Che astuzia e che forza di carattere
Ho la pelle d'oca solo a pensarci

Con una donna simile povero Thu
Non c'è da stupirsi che abbia le mani legate
Ci ha sorpresi in flagrante delitto
Per la gelosia ogni donna avrebbe mostrato i denti
Lei ha fatto finta di niente si è espressa con dolcezza ha salutato
con grazia
Perché volgare sarebbe stato infuriarsi come penetrare l'intimo
Di chi cela la propria collera dietro un sorriso²³
Devo pensare ai casi miei
Sono nelle fauci di una belva nelle spire di un serpente.
(Nguyễn Du 1968: 99-100)

Hoạn Thư usava il riso per celare la sua rabbia e la sua gelosia: il suo è un riso malvagio e pieno di cattiveria. Kiều per paura scappò, ma cadde nuovamente in miseria e fu costretta a lavorare in una casa chiusa. In seguito, un coraggioso condottiero di nome Từ Hải fu incantato dalla bellezza e dal talento di Kiều e la sposò, ma successivamente si allontanò per compiere i suoi doveri militari, mentre Kiều l'aspettò fedelmente. Al suo ritorno,

*Cùng nhau trông mặt cả cười,
Đan tay về chốn trướng mai tự tình.*
(Nguyễn Du 2000: 163)

Si guardarono ridendo poi la mano nella mano
Si ritirarono nella tenda d'onore ebbri di tenerezza e d'amore
(Nguyễn Du 1968: 109-110)

Questa è l'unica situazione in tutto il poema in cui si vede Kiều ridere²⁴. Così come nella *Storia di Kiều*, non si incontra facilmente

²³ Anche qui, nell'originale vietnamita, *cười*, che significa in realtà "risata" o "risate".

²⁴ <https://saigonocean.com/gocchung2016/html/V2016Dec15-10.htm>
(data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

il riso femminile nelle opere letterarie classiche vietnamite: le protagoniste vengono spesso descritte come donne talentuose e virtuose, ma esse raramente ridono, o, se ridono, sono donne malvage.

La risata sovversiva

Come detto in precedenza, le condizioni di vita delle donne durante l'epoca feudale erano condizionate dall'ideologia patriarcale della società feudale confuciana, che però le donne vietnamite non subivano in modo totalmente passivo. Nel corso della storia, esse hanno sempre saputo sfidare i giudizi morali e l'ordine sociale. La loro contestazione della posizione inferiore a loro riservata nelle gerarchie sociali, nonché dei pregiudizi della società tradizionale nei loro confronti, ha preso spesso la forma umoristica di una risata sovversiva. Molti *ca dao* testimoniano questo spirito. In essi le donne si divertivano, ad esempio, a ironizzare sull'aspetto sgradevole del loro uomo²⁵.

*Chồng em vừa xấu vừa đen,
Vừa thua nhan sắc, vừa hèn bước đi,
Chồng em rồ sứt rồ sì,
Chân đi chữ bát, mắt thì hướng thiên.*

Mio marito è brutto e tutto scuro,
È sgradevole agli occhi e cammina pure male,
La faccia di mio marito è tutta butterata,
camminando le gambe formano un arco e gli occhi storti guardano
il cielo.

Nel seguente *ca dao*, non solo il confronto tra una pentola e il marito fa sorridere, ma anche la sua morale è divertente, seppur

²⁵ V. nota 7.

discussibile: meglio avere un marito brutto, perché così è più facile comandarlo. Si può leggerlo come una consolazione per le moglie i cui mariti non brillano per bellezza.

*Nồi đồng dễ nấu, chồng xấu dễ sai.
Ham chi bóng sắc, hình hài tám thân.*

Così come è facile cucinare con una pentola di rame,
È facile comandare un marito brutto. Non vale la pena inseguire un aspetto piacente.

Nei seguenti *ca dao*, si mettono a confronto due realtà opposte: da un lato, i mariti eroici e valorosi che combattono in battaglia, dall'altro, un marito goffo e casalingo, impacciato nelle sue faccende domestiche. Il tono è ironico, ma non crudele: dietro la presa in giro c'è probabilmente anche un senso di affetto e accettazione.

*Chồng người đánh giặc sông Lô,
Chồng em ngồi bếp rang ngô cháy quần.*

I mariti delle altre combattono lungo il fiume Lo,
Mio marito in cucina cuoce il mais bruciandosi i pantaloni.

*Chồng người đánh Bắc đep Đông,
Chồng em ngồi bếp giương cung bắn gà.*

I mariti delle altre combattono a Nord e a Est,
Mio marito in cucina colpisce il pollo con l'arco.

*Chồng người đi ngược về xuôi,
Chồng em ngồi bếp vuốt đuôi con mèo.*

I mariti delle altre viaggiano in lungo e in largo,
Mio marito rimane in un angolo della cucina ad accarezzare la coda del gatto.

Un tempo, i lavori domestici erano riservati alle donne, mentre agli uomini veniva richiesto di lavorare nei campi, per trasportare il riso, il grano, le merci, e altro. In questo *ca dao* si prendono in giro gli uomini che, sia per debolezza fisica, sia per scarsa volontà di lavorare, non erano in grado di svolgere questo compito in modo appropriato e di adempiere quindi al ruolo che la società richiedeva agli uomini di ricoprire.

*Làm trai cho đáng sức trai,
Khuôn lưng chống gối gánh hai hạt vừng.*

Bisogna mostrarsi degni di essere maschi,
abbassare la schiena e chinare le ginocchia per trasportare due
chicchi di sesamo.

Quando i matrimoni erano combinati, non era rara la situazione in cui la donna veniva data in moglie a qualcuno che era molto più grande di lei, oppure molto più giovane di lei (la donna veniva vista più come una serva o una governante che come una moglie). Anche in questo caso, la donna cercava di vedere il lato ironico della situazione, sdrammatizzando così la propria condizione di vita.

*Bồng bồng cõng chồng đi chơi,
Đi đến chỗ lội đánh rơi mất chồng.
Chị em ơi cho tôi mượn cái gầu sòng,
Để tôi tát nước cho chồng tôi lên.*

Porto il mio piccolo marito sulla schiena a fare un giro,
Ups! L'ho fatto cadere in una pozzanghera.
Sorelle! Prestatemi una gottazza,
Per gettare l'acqua e raccogliere mio marito.

*Có duyên lấy được chồng già,
Ăn xôi bỏ cháo, ăn gà bỏ xương.*

*Vô duyên mà lấy chồng khò,
Mai sau nó chết cái hòm khum khum.*

Hai fortuna e allora ti sposi con un vecchio,
mangi il riso glutinoso e butti quello bruciato,
mangi il pollo e butti le ossa.
Non hai fortuna e allora il vecchio è incurvato,
domani muore e anche la bara avrà la gobba.

Secondo Bausani (1970: 228), “malgrado tutte le remore della morale confuciana tradizionale, la donna vietnamita è quella che ha forse per prima portato in questa letteratura un sapore di realismo”. Questa osservazione trova conferma nell’opera della grande poetessa Hồ Xuân Hương (1772 circa – 1822), autrice di alcuni fra i più arditi versi della letteratura vietnamita. La sua è una voce femminile che ha saputo parlare senza riserve della condizione di incertezza e disegualianza delle donne, e che ha cercato di opporsi, tramite le sue poesie, alle discriminazioni e alle rigide regole della società tradizionale vietnamita. Le sue opere in Vietnam sono largamente conosciute, presenti non solo nelle pagine dei testi universitari, ma anche recitate nelle conversazioni quotidiane dei vietnamiti, eppure sappiamo pochissimo della sua vita privata. Non conosciamo, ad esempio, né la sua data di nascita né quella di morte; sappiamo solo che nacque vicino ad Hanoi, e che visse alla fine del diciottesimo secolo. Figlia della concubina²⁶ di un mandarino e

²⁶ Come notavano Nguyen e Tagliacuzzi (2000: 77), il termine “concubina” in realtà è impreciso e riflette un punto di vista occidentale e moderno. *Làm vợ lẽ* (letteralmente ‘fare la moglie-concubina’) si riferiva alla seconda moglie, legittima moglie di rango inferiore rispetto alla prima. Nella società feudale vietnamita, il concubinato era giustificato dal confucianesimo, secondo il quale gli uomini, spesso già sposati, potevano tenere tutte le concubine che potevano sostenere finanziariamente. Le concubine provenivano spesso da famiglie difficili o da un ceto sociale basso, ed entravano nelle famiglie più

rimasta orfana da giovane, si sposò due volte, in entrambi i casi a sua volta come concubina, e per due volte rimase vedova. Soffrì molto di questa condizione e criticò apertamente l'istituzione del concubinato nelle sue tante poesie, come la seguente:

Lấy chồng chung

Chém cha cái kiếp lấy chồng chung
Kẻ đắp chăn bông kẻ lạnh lùng
Năm thì mười họa hay chẳng chớ
Một tháng đôi lần có cũng không
Cổ bầm ăn xôi xôi lại hỏng
Cầm bằng làm mướn mướn không công
Thân này ví biết đường này nhỉ
Thà trước thôi đành ở vậy xong.
(Hồ Xuân Hương 2024: 36)

Condividere il marito

Al diavolo il destino che ci costringe a condividere il marito.
Chi sta al calduccio sotto la coperta di cotone, e chi si gela.
Di tanto in tanto, forse sì forse no.
Una o due volte al mese, come nulla fosse.
Cerchi di incollartigli addosso come una mosca sul riso, ma il riso è andato a male.
Lavori come una domestica, senza essere pagata.
Se avessi saputo che sarebbe andata così
Sarei rimasta volentieri da sola come prima.

Hồ Xuân Hương era conosciuta come una donna istruita, di un'intelligenza acuta e di vasta cultura²⁷, che ebbe amicizie

facoltose della società. La posizione della concubina era generalmente precaria, subordinata a quella della prima moglie.

²⁷ Scrisse non solo in chữ nôm ma anche in chữ hán. La sua produzione letteraria include le seguenti raccolte: *Đề vịnh Hạ Long* (6 poemetti), *Đề Sơn bát*

letterarie con vari poeti e scrittori dell'epoca. Amava viaggiare e girò tutto il paese, come sappiamo da alcune delle sue poesie, in cui descrisse paesaggi, grotte, campi, e personaggi che incontrò durante i suoi viaggi. Spesso le sue poesie realistiche hanno un doppio significato, e possono essere lette su un piano letterale, descrittivo, e uno sessuale, spesso altamente osceno, tanto è vero che le sue opere a volte vengono usate a scuola come testi per analisi letterarie, e a volte sono state tacciate di pornografia (Durand e Nguyen Tran Huan 1985: 98). Questa, per esempio, è la scena dell'irrigazione di un campo, un poemetto che appare raramente nelle raccolte dell'opera della poetessa.

Tát nước

*Đang cơn nắng cực chữa mưa tè
Rủ chị em ra tát nước khe
Lèo đèo chiếc gầu ba góc chụm
Lênh đênh một ruộng bốn bờ be
Xi xòm đáy nước mình nghiêng ngửa
Nhấp nhồm bên ghènh đất vắt ve
Mãi việc làm ăn quên cả mệt*

vinh (9 poemetti), *Hương đình cổ nguyệt thi tập* (9 poemetti), *Lưu hương ký* (42 poemetti), *Thơ truyền tụng* (89 poemetti). Le sue opere furono stampate solo decenni dopo la sua morte, con una pubblicazione a stampa xilografica nel 1909, seguita da un'edizione xilografica intitolata *Xuân Hương Quốc Âm Thi Tuyển*, contenente 38 poesie in *chữ nôm* con traslitterazione in *quốc ngữ* (Balaban 2000: 13). Per consultare questa edizione, si rimanda all'Archivio digitale: <https://lib.nomfoundation.org/collection/1/volume/63/> (data dell'ultima consultazione: 25 maggio 2025). Per una completa opera di Hồ Xuân Hương, si rinvia a La Truong Son (2001) e Nguyễn Hữu Tiến (1926). Per la traduzione di alcune opere scelte di Hồ Xuân Hương si rimanda a Balaban (2000) e a Nguyễn Khắc Viện e Hữu Ngọc (1972: 327-331) in lingua inglese; a Vân Hòa (2009) e Durand (1968) in lingua francese; a Munárriz (1996) in lingua spagnola. Nell'antologia *Le letterature del Sud-Est Asiatico* di Bausani (1970: 229-230) è presente la traduzione italiana di tre poesie di Hồ Xuân Hương: *Tát nước* (Irrigazione), *Vinh dương vật* (Il membro maschile), e *Chế sư* (Deridere un monaco).

Dạng hàng một lúc đã đầy phè.
(Hồ Xuân Hương 2024: 54)

Irrigazione

Sotto il sole cocente e la pioggia non si vede da un po',
le ragazze vengono esortate a irrigare i canali della risaia.
Versano l'acqua con il secchio triangolare,
in mezzo a un campo d'acqua racchiuso tra quattro bordi di
terriccio.

I loro corpi si piegano e s'inarcano,
i loro sederi si abbassano e si alzano ritmicamente.
Si perdono nel lavoro, dimenticando la fatica,
basta aprire un attimo le cosce e la risaia è già piena d'acqua.

Le sue poesie sono prive delle allusioni letterarie prese in prestito dalla letteratura colta cinese di cui erano piene le opere degli autori del suo tempo, e riflettono invece lo spirito e la forma della letteratura popolare vietnamita, risultando semplici e spontanee.

La sua derisione delle convenzioni sociali, degli studiosi e dei mandarini ignoranti, dei monaci ipocriti e sacrileghi riflette uno spirito libero e un rifiuto alla sottomissione imposta alle donne, e in particolare alle concubine. Contraria a ogni proibizione e pregiudizio dell'ortodossia confuciana e della società maschilista, le sue invocazioni a favore dell'amore libero e dell'uguaglianza di genere fanno sì che non sarebbe azzardato definire Hồ Xuân Hương la prima letterata femminista del Vietnam. La poetessa dà voce alle donne vulnerabili, alle donne non sposate, alle donne nate con problemi anatomici, alle madri non sposate; il tutto in un periodo in cui i rapporti fuori dal matrimonio erano praticamente illegali, compiangendo al contempo la triste sorte delle concubine, che era toccata anche a lei. Hồ Xuân Hương parla liberamente dell'amore carnale, evocando i segreti del corpo femminile tramite allusioni e doppi sensi, celati dietro a descrizioni di oggetti più familiari, come gli oggetti della casa, gli alberi di frutta nel giardino, eccetera.

Nella seguente poesia, per esempio, Hồ Xuân Hương descrive un semplice ventaglio. I ventagli vietnamiti erano tradizionalmente formati da diciassette o diciotto strisce di bambù, fissate a un'estremità da un perno. Sulle strisce veniva incollata la carta oppure, nei ventagli più pregiati, la seta e una volta aperto il ventaglio aveva una forma triangolare. Questa forma triangolare e il perno del ventaglio sono alla base delle allusioni erotiche della poesia. Essa comincia con le parole “diciassette oppure diciotto”, che possono riferirsi sia al numero delle strisce sia all'età della giovane donna.

Vịnh cái quạt

Mười bảy hay là mười tám đây
Cho ta yêu dấu chẳng rời tay
Mỏng dày chừng ấy chành ba góc
Rộng hẹp dường nào cấm một cây
Càng nóng bao nhiêu thời càng mát
Yêu đêm chưa phí lại yêu ngày
Hồng hồng má phấn duyên vì cậy
Chúa dẫu vua yêu một cái này.
(Hồ Xuân Hương 2024: 5)

Il ventaglio

Diciassette oppure diciotto, chi lo sa,
l'importante è che va amato e tenuto stretto tra le mani.
Sottile oppure spesso, è aperto il triangolo,
largo oppure stretto, ci è inserito il tenone.
Più si sente il calore, più piacevole sarà la freschezza,
Non basta amarlo di notte, lo amiamo anche di giorno.
Il succo del caco dona il bagliore rosso alle guance,
e i re e i signori amano quest'aggeggio più di qualsiasi cosa.

Nella seguente poesia, Hồ Xuân Hương paragona sé stessa a un *bánh trôi nước*, un tipico dolcetto vietnamita dalla pasta bianca fatta con il riso glutinoso, con una zolletta di zucchero rosso al centro. Questo dolce ha la forma rotonda, come una piccola

pallina da ping pong, e viene servito in un piatto immerso nello sciroppo. La poesia parla di come la donna mantenga il cuore integro, onesto e coraggioso di fronte alle numerose sfide della vita e alla sorte avversa. Un'altra possibile interpretazione, più implicita, è che il dolcetto galleggiante rappresenti la sessualità femminile rimasta intatta nonostante i ripetuti rapporti sessuali.

Bánh trôi nước

*Thân em vừa trắng, lại vừa tròn
Bảy nổi ba chìm mấy nước non
Rắn nát mặc dầu tay kẻ nặn
Mà em vẫn giữ tấm lòng son.*
(Hồ Xuân Hương 2024: 3)

La tortina galleggiante

Il mio corpo è bianco, la forma è rotonda,
a volte galleggio sulla superficie, a volte m'immergo nei ruscelli di montagna.
Le mani che modellano possono decidere la mia forma
Ma mantengo sempre sincero il mio cuore rosso.

Nella poesia successiva, le allusioni sessuali sono ancora più chiare. La poetessa paragona sé stessa al giaco, un frutto tropicale molto diffuso nelle campagne del Vietnam. Il frutto è di forma ovale, la polpa divisa in bulbi è carnosa, mentre la buccia matura è di colore giallo scuro, ricoperta di spine. Secondo una pratica popolare, per velocizzare la maturazione del giaco si infila un bastone in mezzo al frutto per rilasciare l'etilene, che accelera il processo di maturazione del frutto. Il succo del giaco è particolarmente abbondante e appiccicoso.

Quả mít

*Thân em như quả mít trên cây
Da nó xù xì, múi nó dày
Quân tử có yêu thì đông cọc*

Xin đừng mân mó, nhựa ra tay.
(Hồ Xuân Hương 2024: 48)

Il giaco

Il mio corpo assomiglia al giaco sul ramo,
la pelle è ruvida, la polpa succosa è spessa.
Caro signore, se mi ami, infila il tuo bastone,
Non limitarti ad accarezzarmi, altrimenti il succo renderà le tue
mani unte.

Anche nella prossima poesia il secondo significato allusivo è molto ovvio. L'atto sessuale è suggerito dalla descrizione del funzionamento di un telaio, in cui la navetta rappresenta l'organo maschile e la trama quello femminile. Nell'ultimo verso l'originale vietnamita ha un gioco di parole consistente nel fatto che "thu" (autunno) è simile a "thụ" (unirsi, radunarsi, ricevere)²⁸.

Dệt cử

Thấp ngọn đèn lên thấy trắng phau
Con cò mấp máy suốt đêm thâu
Hai chân đạp xuống năng năng nhấc
Một suốt đâm ngang thích thích mau
Rộng, hẹp, nhỏ, to vừa vặn cả
Ngắn, dài, khuôn khổ vẫn như nhau
Cô nào muốn tốt ngâm cho kỹ
Chờ đến ba thu mới dãi màu.
(Hồ Xuân Hương 2024: 13)

Tessitura di notte

Quando è acceso lo stoppino della lampada, tutto s'illumina di bianco.

²⁸ I giochi di parole delle poesie di Hồ Xuân Hương, metafore sessuali abbastanza trasparenti nella lingua vietnamita, purtroppo spesso si perdono nella traduzione italiana.

Il telaio si muove ritmicamente tutta la notte.
I piedi continuano a spingere verso il basso, per poi alzarsi di nuovo.
Di colpo la navetta sfreccia in estasi attraverso la trama.
Largo o stretto, grande o piccolo, scivola dentro agilmente,
Corta o lunga, la forma è sempre la stessa.
Qualunque tessitrice che voglia fare al meglio il suo lavoro
Dovrebbe lasciare la stoffa in ammollo per bene
E aspettare tre autunni perché il colore si manifesti.

Nella poesia “L’altalena”, l’immagine del gioco innocente dei bambini sull’altalena corre in parallelo all’immagine, accennata, dei giochi sessuali degli adulti. La chiusa della poesia evoca la malinconia conseguente alla fine di una relazione, espressa su un piano molto fisico.

Đánh đu

*Bốn cột khen ai khéo khéo trông
Người thì lên đánh kẻ ngồi trông
Trai cò gói hạc khom khom cật
Gái uống lưng ong giữa giữa lòng
Bốn mảnh quần hồng bay phát phới
Hai hàng chân ngọc duỗi song song
Chơi xuân có biết xuân chẳng tá
Cọc nhỏ đi rồi lỗ bỏ không.
(Hồ Xuân Hương 2024: 20)*

L’altalena

Complimenti a chi ha piantato così maestosamente i quattro pali
per chi ci sale a giocare, mentre gli altri alzano lo sguardo.
Il ragazzo piega le magre ginocchia da gru, sforzando i lombi,
La ragazza inarca la vita da vespa sollevando i fianchi.
I pantaloni rosa sventolano gioiosamente al vento,
Due paia di gambe si distendono fianco a fianco.
Ma chi pratica questi giochi vernali sa
Che una volta tolti i pali, i buchi rimangono vuoti?

Nelle sue poesie Hồ Xuân Hương si divertiva spesso a prendere in giro i bonzi e le bigotte. La seguente poesia è il suo ritratto di un bonzo. Il religioso è descritto già dall'inizio come diverso da una persona normale, e non in meglio: una creatura non del tutto umana, come non fosse fatta di carne e sangue, interessata solo a ricevere offerte e ad attirare la devozione delle bigotte. L'aspetto spirituale è superficiale, un rituale vuoto che garantirà al bonzo una santità altrettanto vuota e insignificante.

Chế sư

*Chẳng phải Ngô mà chẳng phải ta
Đầu thì trọc lóc áo không tà
Oán dằng trước mặt năm ba phẩm
Vãi nếp sau lưng sáu bảy bà
Khi cảnh khi tiu khi chửm chọe
Giọng hì giọng hỉ giọng hi ha
Tu lâu có lẽ lên sư cụ
Ngất ngểu tòa sen nợ đó mà.
(Hồ Xuân Hương 2024: 7)*

Deridere un monaco

Non è cinese ma neanche uno di noi.
La testa completamente rasata, il vestito senza orli.
Davanti a lui, quattro o cinque dolcetti di riso glutinoso come offerta,
dietro di lui gironzolano sei o sette bigotte.
Ora cembali, ora sonagli, ora tamburelli l'accompagnano,
e la preghiera viene recitata, prolungata, trascinata.
A forza di pregare, un giorno forse sarà venerabile,
e allora si accovaccerà sul trono di loto del Buddha.

La poetessa deride senza pietà i letterati pomposi, pretenziosi e incapaci. Questa poesia in cui di fatto descrive l'organo sessuale maschile (cosa davvero scandalosa in una società feudale e

confuciana), ha come significato primario la descrizione di un mandarino militare che si pavoneggia nella sua pomposa uniforme, con tanto di cappello di cuoio con la punta dipinta di rosso e con le piume di uccello e di bandoliera di cuoio a cui appendere le munizioni.

Vịnh dương vật

*Bác mẹ sinh ra vốn chẳng hèn
Tối tuy không mắt sáng hơn đèn
Đầu đội nón da loe chóp đỏ
Lưng đeo bị đạn rù thao đen.*
(Hồ Xuân Hương 2024: 80)

Il membro maschile

Già alla nascita non era certo indegno,
Ma ora di notte, anche senza occhi, brilla più di qualsiasi lampada.
Porta in testa un cappello di cuoio dalla punta rosa,
Palle di moschetto pendono dalla borsa in basso.

Soggetta alle discriminazioni della società tradizionale vietnamita, Hồ Xuân Hương si esprime con un'ironia irrispettosa che sa divenire anche satira aperta contro il potere sfrontato, la bassezza, l'ignoranza dell'uomo al potere. È anche per il linguaggio così ardito che le sue poesie assomigliano ai *ca dao*, ed è proprio per la capacità di esprimere un'aperta protesta contro la morale confuciana e il moralismo oppressivo, contrari all'animo vietnamita più profondo, che le sue poesie vengono amate e recitate dal popolo²⁹. Riguardo la forma e la rima, tuttavia, invece di utilizzare il sistema dei distici *lục bát* (sei-otto), tipico dei *ca dao*, Hồ Xuân Hương preferisce le forme, entrambe derivate dalla poesia cinese dell'epoca T'ang (Egan 1993:

²⁹ Per ulteriori approfondimenti sul linguaggio della letteratura popolare nell'opera di Hồ Xuân Hương, si rinvia a Trần Xuân Toàn (2015).

83-125, Bertuccioli 1968: 182), *thất ngôn tứ tuyệt* (*qijue* in cinese), ovvero quartine di sette sillabe (come nelle poesie sopracitate *La tortina galleggiante*, *Il giaco*, e *Il membro maschile*) e *thất ngôn bát cú* (*lüshi* in cinese), ovvero otto versi di sette sillabe (come nelle restanti poesie sopracitate). Nelle poesie *thất ngôn tứ tuyệt*, l'ultima sillaba del primo, del secondo, e del quarto verso (a volte solo del secondo e del quarto) rimano tra loro. Nelle poesie *thất ngôn bát cú*, invece, l'ultima sillaba del primo, del secondo, del quarto, del sesto e dell'ottavo verso rimano tra loro.

Le poesie di Hồ Xuân Hương, così come gli altri esempi visti in questo capitolo, ci mostrano come l'umorismo femminile vietnamita abbia rappresentato storicamente un potente strumento di critica sociale e di denuncia delle disuguaglianze di genere di cui sono vittime le donne. Attraverso la comicità, le donne vietnamite sono riuscite a mettere in luce le ingiustizie subite, utilizzando spesso le loro esperienze quotidiane come fonte di ispirazione. Esse hanno saputo trasformare situazioni difficili e frustranti in momenti di riflessione e consapevolezza, riuscendo a ritagliarsi uno spazio per esprimere la propria voce, e dimostrando la potenza espressiva della satira e dell'ironia in un contesto di avversità.

4. L'UMORISMO NERO

L'umorismo nero viene definito come il “desiderio di far ridere usando argomenti macabri o tristi” (Bianchi 1961: VII). Un celeberrimo esempio di umorismo nero è quello raccontato da Freud (1985 [1927]: 508), ovvero il commento tragicamente comico di un prigioniero che un lunedì venne condotto verso il patibolo, e vedendo che faceva bel tempo esclamò: «Beh, è un bel modo per iniziare la settimana!». Un grande rappresentante dell'umorismo nero nella letteratura europea fu Swift, il quale in *Una modesta proposta* (1977: 135-159) suggeriva ironicamente di porre termine alla problematica sovrabbondanza di bambini irlandesi indigenti e affamati dandoli da mangiare ai ricchi proprietari terrieri. Da allora, giocare con la morte, “quell'umorismo che tocca i codici morali più antichi” (Bianchi 1961: IX), è diventato una faccenda di ordinaria amministrazione, con cui si sono cimentati autori quali de Sade, Thomas De Quincey, Edgar Allan Poe, Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, Alberto Savinio, Salvador Dalí, per citare solo alcuni degli autori più rappresentativi inclusi nella *Antologia dello humour nero* di Breton (1997).

All'interno della letteratura vietnamita si possono trovare alcuni esempi di umorismo nero, in cui elementi tragici vengono accostati a quelli ironici o satirici.

Đừng nói nữa, tao thèm!

Một con chó bị đem ra giết thịt. Hồn nó về kêu với Diêm Vương. Diêm Vương hỏi:

- Ở trần gian mày mắc tội gì mà bị người ta giết thịt?
- Dạ, con có mắc tội gì đâu ạ! Con đang đứng bỗng bị người ta dùng búa đập vào đầu đến chết!
- Thế rồi sao?
- Họ đổ nước sôi lên mình con, cạo sạch lông, rồi thui vàng con trên đồng rơm.
- Rồi sao nữa?

- Họ cạo sạch rồi họ mổ bụng con lấy bộ lòng, nhồi rấm hành húng lạc đem đi làm dồ. Thịt con họ nấu rượu mạn, họ xào với hành, họ chặt thành từng miếng đem đi nướng chả. Gan con họ đổ mỡ phi hành, gừng, tỏi, xào lên thơm phức cả bếp...

Nghe đến đây, Diêm Vương xua tay bảo:

- Thôi ! Thôi... đừng nói nữa, tao thèm!

(Nguyễn Hữu Vân 2000: 42)

“Non dire altro!”

Un cane venne abbattuto. Scese nell’aldilà e si presentò davanti al Dio degli Inferi, il quale gli chiese:

“Quale crimine hai commesso nella vita terrena perché gli uomini ti uccidessero?”

“Oh, Signore, non ho commesso alcun crimine. Mentre ero in piedi, ho sentito un colpo. Presero un pestello e me lo conficcarono nella testa”

“E cos’altro?”

“Poi mi versarono addosso dell’acqua bollente, mi raschiarono via tutta la pelliccia e mi arrostirono sulla paglia finché tutta la pelle del mio corpo fu arrostita”

“E cos’altro?”

“Dopodiché mi sventrarono, mi estrassero le viscere per pulirle, e le riempirono di erbe aromatiche e arachidi per farne delle salsicce. Prepararono la mia carne con la salsa di prugne, la soffrissero con le cipolle, la tagliarono a pezzetti e la fecero alla griglia; il mio fegato, lo frissero con cipollotti, aglio e zenzero finché dalla cucina emanò un gran profumo...”

A questo punto, il Dio degli Inferi agitò la mano dicendo:

“Fermati, fermati... Non dire altro, mi fai venire l’acquolina in bocca”.

In questo *ca dao* incontriamo una situazione surreale: il gatto che parla col topo e gli chiede affettuosamente dove stia andando. Si intuisce che desidera ingannare il topo, fingendo di non avere nessuna intenzione di fargli del male. Ma il topo non

cade nell'inganno, conoscendo bene la natura del gatto, e gli risponde in modo provocatorio. Nella letteratura popolare vietnamita, il rapporto tra il topo e il gatto rappresenta spesso il rapporto tra i contadini e le autorità³⁰.

*Con mèo mà trèo cây cau,
Hỏi thăm chú chuột đi đâu vắng nhà?
Chú chuột đi chợ đàng xa,
Mua mắm mua muối giỗ cha chú mèo.*

Il gatto si arrampicò sull'arca,
e chiese al topo: caro, dove vai?
Il topo rispose: vado al mercato lontano,
a comperare il sale per il funerale di tuo padre!³¹

Il seguente *ca dao* unisce tratti di malinconia a una vena di comicità:

*Con cò mà đi ăn đêm,
Đậu phải cành mềm lộn cổ xuống ao.
Ông ơi, ông vớt tôi nao,
Tôi có lòng nào ông hãy xáo măng.
Có xáo thì xáo nước trong,
Đừng xáo nước đục, đau lòng cò con.*

La cicogna esce di notte a cercare cibo,
si appoggia su un ramo morbido e cade capovolta nello stagno.
Signore, per favore salvatemi,

³⁰ V. nota 7.

³¹ In Vietnam, il sale viene utilizzato nei funerali per diverse ragioni simboliche e pratiche. Tradizionalmente, il sale rappresenta la purezza e la protezione contro gli spiriti maligni, ed è consuetudine spargerlo lungo il corteo funebre.

Se poi non dovessi ringraziarvi per avermi salvato,
Ecco il mio cuore, cucinatelo con i germogli di bambù.
Mi raccomando però, usate solo l'acqua pulita,
Non cucinatemi con l'acqua sporca, altrimenti al cicognino si
spezzerà il cuore.

Le cicogne sono animali ricorrenti nei *ca dao* vietnamiti. Rappresentano i contadini, soprattutto le donne, che lavorano duramente per guadagnarsi da mangiare. Nel seguente *ca dao*, con il pretesto della morte di una cicogna, si criticano le usanze funebri antiquate e pompose diffuse nelle campagne vietnamite. La cicogna è morta stecchita, forse già da qualche giorno, eppure non è stata ancora seppellita: bisogna prima di tutto scegliere la data giusta per la cerimonia. Nel frattempo si mangia, si beve, si suona, tutto in modo molto confuso e rumoroso. Un tempo, per poter organizzare il funerale di un parente, bisognava pagare una tassa e organizzare un banchetto da offrire al capovillaggio, ai proprietari terrieri e ai personaggi più ricchi e potenti del villaggio. Per queste persone, il funerale è solo un'occasione per ubriacarsi, saziarsi e divertirsi, senza badare alla perdita e del dolore della famiglia in lutto, che spesso si indebita per offrire il banchetto.

*Con cò chết rũ trên cây,
Cò con mỡ lịch xem ngày làm ma.
Cà cuống uống rượu la đà,
Chim ri riu rít bò ra lấy phân,
Chào mào thì đánh trống quân,
Chim chích cỡi trần, vác mỗ đi rao.*

La cicogna è morta stecchita sull'albero,
Il cicognino consulta il calendario per scegliere la data del funerale.
Gli insetti d'acqua si ubriacano di liquore,
I passerotti cinguettano mentre lottano per prendere la loro parte
di banchetto,

I merli suonano i tamburi,
Le gazze suonano il muyu, annunciando l'evento.

Il seguente racconto, pubblicato nel 1938, è ambientato in un villaggio anonimo del Nord del Vietnam, e mostra la crudeltà dei mandarini nell'epoca coloniale tramite il caso di una morte accidentale. La prima parte del racconto è pervasa da una comicità pesante, con venature satiriche, che lascia spazio nella seconda parte a toni più patetici che comici e più accusatori che satirici, mantenendo una forte amarezza di fondo. Si potrebbe dire che, davanti alla sfrontatezza degli abusi di potere dei mandarini, si rida per non piangere. Si tratta di uno dei racconti più cupi di Nguyễn Công Hoan (1903-1977), autore di più di trecento novelle e di una ventina di romanzi, la maggior parte dei quali pubblicati prima della rivoluzione d'agosto del 1945 (Nguyễn Công Hoan 2023: 6-21). Le sue opere descrivono con ironia amara la miseria dei contadini e dei servitori, degli umiliati e delle vittime della società coloniale di allora, attaccando al contempo i mandarini, i nobili, i proprietari terrieri e, in generale, tutti coloro la cui posizione nella macchina repressiva coloniale conferiva un qualche potere sui loro simili.

Thịt người chết

Vì mới chết lần này là lần đầu, nên anh Xích chưa có lịch duyệt về khoản ấy. Thực vậy, nếu chết ở tỉnh, thì ai lấu, nên chọn vào đêm thứ sáu. Như thế, vợ con có vừa vặn thì giờ để cáo phó lên báo. Và đến chủ nhật, cất đám, có đủ các cụ, các quan, các ông, các bà, thân bằng cố hữu đi đưa đông. Ở nhà quê, nếu chết vì tai nạn, người khôn ngoan bao giờ cũng tránh ngày chủ nhật hoặc ngày lễ, thì sự khám xét, tổng táng mới mong chóng được. Nhưng khôn nổi, xưa nay, không ai chết đến lần thứ hai để được bài học kinh nghiệm về cách chết. Vì vậy, vẫn có nhiều người chết một cách ngờ nghệch. Nhất là anh Xích, một dân quê vô học, nên càng ngu dại nữa. Anh đã vô ý mà chết đuối ngay vào đêm thứ bảy vừa rồi.

Nguyên cha anh, ông Cửu, thâu của làng cái đầm sen ngay giáp lũy tre. Đến mùa này hoa nở, ông phải làm chòi nhỏ ở giữa đầm, hai bố con cất lượt nhau ra ngủ đó để canh. Chiều hôm ấy, anh Xích đã đánh chén ở đình, say bí tỉ. Đến xâm tối, anh vừa về đến nhà, đã bị ông Cửu giục mang điếu và gối ra chòi. Anh lao đao đi, rồi không hiểu sao, sáng sớm hôm sau, không thấy về. Và đến độ tám giờ, xác anh đã nổi lên, trôi lênh bênh vào gần bờ. Người ta đoán nhiều cố về cái chết này. Nhưng tựu trung, chỉ hai thuyết có thể hợp lý được. Một là, anh Xích vì say quá, loạng choạng chở thúng bị ngã vào chỗ sâu. Hai là, đang đêm anh ngủ mê, vô ý cựa, đến nổi anh lặn tòm xuống nước. Chứ những tiếng đồn anh ta tự tử vì việc gia đình, hoặc bị kẻ thù đánh chết đều không thể tin được.

Hương lý tò mò, hỏi dò hai bên hàng xóm nhà ông Cửu, xem hôm trước hai cha con có to tiếng gì với nhau không. Họ cố ý nhận xét rất kỹ lưỡng cái thân người xấu số. Nhưng không ai tìm ra được một chứng cứ gì khả nghi. Và khi được tin dữ đội con ông Cửu bị nạn, cả làng ra tận bờ đầm xem. Ai cũng phàn nàn, thương tiếc người con trai tử tế, hiền lành. Và trông cái xác chết còng queo ngâm dưới nước, đổ ai cảm lòng cho đau.

Bà Cửu tru tréo lẫn lộn, mấy lần toan nhẩy tùm xuống ôm lấy con. Nhưng bà bị người ta giữ lại. Trong lúc như điên cuồng, bà chửi cả ông lý trưởng không cho bà vớt anh Xích lên, để đặt lên bờ. Bởi vì bà máu mếu và chấp tay lạy lạy để mọi người và nói:

- Nó đau lòng lắm, các ông các bà ơi!

Nhưng người ta khuyên:

- Để quan về khám, làm biên bản xong, bà muốn làm ma to cỡ lớn thế nào mặc bà. Chứ bây giờ, bà đừng nên đụng đến anh ấy. Ngộ độc anh ấy lên bờ, rồi mình mấy xây xức chẳng hạn, thì quan nào cho chôn? Và chết đuối, sao nằm trên bờ được?

Bà Cửu không tin, gắt:

- Không cho chôn thì quan giữ làm gì?

- Giữ để chờ đóc-tờ về khám. Như thế, lại lâu ra.

Bà nghe hiểu, xỉ mũi, lau nước mắt, và ngồi xồm cạnh cái quan tài rỗng không, dưới bóng cây, đành lòng chờ đợi. Bà mong được phép chôn con như mong mẹ về chợ. Người nhà bà lên huyện trình quan ngay từ sáng, nhưng đến bây giờ, không hiểu sao, chưa thấy về. Đường lên huyện không xa, chẳng rõ vì sao lại có sự chậm chạp thế này được.

Nhưng một giờ. Lại hai giờ. Lại ba giờ.

Bà Cửu không còn sức và nước mắt để chờ, để khóc nữa. Bà hét đứng lại đi loanh quanh, không dám trông chỗ con nằm. Rồi bà ngồi xồm xuống đất, gục mặt vào đầu gối để nghe ngóng. Bà đợi một hiệu còi ô-tô của quan. Những lúc có tiếng xay lúa ù ù, bà khấp khởi lắng tai, và thở dài vì mừng hụt.

Mặt trời chói lọi, rọi tia lửa xuống đất.

Thầy anh Xích bắt đầu đổi khác. Chân tay co quắp hơn. Tóc lỏa tỏa như món rẽ bèo Nhật Bản.

Gió hiu hiu. Làn sóng rập rờn liếm vào thân anh kêu óc ách. Anh rập rình như nằm trên giường lò xo. Rồi tự nhiên, cái xác lật ngửa lên. Con người trước kia hiền lành là thế, nay biến thành con bò thui: bụng phình to, má phình to, mặt phình to. Đôi mắt híp lại, như bị kéo dài ra tận mang tai. Tứ chi rúm rỏ. Ai trông thấy bộ dạng nhần nhó, dọa nạt của người chết, mà khỏi rợn tóc gáy được?

Từ lúc ấy, người thân thích đến thăm thưa dần. Rồi sau hết, không ai dám lại gần đấy nữa. Những khách đi đường vì vô tình hoặc bất đắc dĩ phải qua, đều che nón, ngậm miệng, và đến chỗ xa, rùng mình một cái mới nhỏ toèn toẹt.

Ông Cửu ở nhà để chờ quan về khám, cũng chẳng kém nóng ruột. Ông như chết một nửa người mà vẫn phải tiếp khách đến hỏi thêm mỗi lúc một đông. Ông chỉ muốn được yên, để nằm nhoài ra mà kêu gào, vật vã cho hả nỗi phụ tử tình thâm. Ông lại lo lắng, không hiểu vợ ông ngồi ngoài bờ đằm, có ai canh giữ cẩn thận, hay lại chẳng nén nổi lòng thương, mà liềm mình quá, thì ông thêm một nỗi ân hận nữa suốt đời.

Họ hàng chạy đến mỗi người giúp một việc. Người bày ở dưới nhà ngang một bàn thờ cõn con, lấp láy có đôi nến trắng. Người lược may đồ khâm liệm và xé khăn cho lũ em.

Rồi đến khi được biết rằng là ngày chủ nhật, cả buổi hầu sáng, quan không ra công đường, vì đêm trước ngài nháy đăm trên tinh, ba bốn giờ sáng mới về. Và đến chiều, công huyện đóng, vì là ngày nghỉ; thì ở nhà ông Cửu trợn mắt, kêu rú một tiếng, và ở cạnh lũy tre, bà Cửu ngã vật xuống đất, ngất đi đến năm phút đồng hồ.

Cả làng phải chờ.

Họ hàng sắp sửa việc ma chay xong, ai nấy về nhà để sáng hôm sau lại đến làm giúp. Người không thân thích lại bắt đầu công việc như cũ, chờ lúc

kèn trống nổi lên thì đưa anh Xích ra đồng. Ông Cửu cho người vục bà Cửu về. Hai vợ chồng già nằm chết gí ở hai giường, chờ cuộc khám xét của quan phụ mẫu.

Từ thi chờ chôn, mỗi lúc một trương to, rập rình cạnh cái quan tài đang ngoác miệng chờ việc. Cảnh vật im ả như cũng chờ để nghe ngóng tin. Ánh nắng cứ lảng lạng rơi xuống. Cây cối mệt nhọc, cành gục lá.

Nhưng giữa nơi yên lặng, chìm đắm trong sự buồn thảm ấy, có một chỗ đầy vẻ hoạt động. Ngay ở quãng tử thi mà người đồng loại kinh tởm khi nhìn thấy, hoặc ghê sợ khi đến gần, thì những loài vật khác giống tỏ vẻ âu yếm, thiết tha lạ lùng. Dưới nước, lũ cá mương vui vẻ, nô giỡn với nhau, chui vào kẽ vách, lỗ tai, đớp thật nhanh, rồi chạy nhào biến mất. Rồi lại đớp. Rồi lại chạy. Trên không, vo ve đàn ruồi nhặng, rủ nhau đậu đen kịt vào mặt mũi, chân tay, mãi miết hút chất đồ ăn bỏ. Thỉnh thoảng, chiếc lá tre vàng vắn vèo từ trên đám cỏ xuống, làm động cuộc kiếm ăn đang bình yên, thì vò một tiếng, lũ ruồi nhặng bay tản đi. Nhưng khoảng khắc, lại bầu vào, làm thành những quãng đen trên tấm xác xám ngoẹt. Rồi buổi chiều, một mùi nồng nặc, hăng hăng đã bay thoang thoang đến được chỗ xa xa.

Trên ngọn tre, xào xạc tiếng cánh bay, con quạ đen cố quắp hai chân vào một cành ẻo lả, vẫy đuôi để giữ thăng bằng cho vững chãi, rồi chao mắt thèm thỗng xuống môi. Rồi một con nữa cụp cánh, đậu ở cành cây khác, lên tiếng khàn khàn gọi nhau. Chẳng mấy chốc, hai ba con nữa bay lại. Một con vỗ cánh, bay sà xuống trước, đứng lên bụng thây người để thám hiểm. Thấy được bình yên, cả lũ theo nhau, mổ rĩa từng nơi một. Như thế, anh Xích vô tình là ân nhân của đàn cá, ruồi, nhặng, quạ. Chân tay vẫn co quắp như dọa, mặt mũi vẫn nhăn nhó như nát, nhưng anh vẫn bị rĩa, bị hút, bị đớp như thường. Thịt người chết, ai hay cũng là món đồ ăn quý hóa.

Cho đến tận chín giờ sáng hôm sau, còi ô-tô đàng xa bỗng thét vẳng. Đàn quạ hết vía, vừa bay vừa kêu xa xa. Lũ ruồi nhặng, hót hoảng vội trốn cho xa. Đàn cá mương thấy nguy, lộn nhào mỗi con chui vào một xó. Thì lúc ấy, trên bờ đầm, quan huyện tư pháp là một, cụ lục sự là hai, cậu lính lệ là ba, cùng trịnh trọng làm việc, và cùng trịnh trọng khạc nhổ. Cậu lệ cầm gậy, lật đi lật lại tử thi. Quan và nha ghé mắt xem xét từng li từng tí và biên chép. Hương lý, vợ chồng ông Cửu, cùng họ hàng, người làng, ai nấy khoanh tay im lặng, nuốt đờm, nhìn chăm chặp vào xác chết. Người thở dài, người lau nước mắt.

Khám nghiệm xong, quan truyền lính đuổi cả người tò mò ra xa. Và trước cảnh thương tâm, ngài ôn tồn hỏi ông Cửu:

- Cái đầm này mỗi năm anh kiếm lợi cả cá lẫn hoa có được đến dăm trăm không?

Thấy quan hỏi câu phiếm, không dính dáng gì đến vụ chết đuối, ông Cửu đành phải đáp:

- Dạ.

- Anh cấy hai mươi mấy mẫu?

- Lạy quan lớn, hai mươi hai mẫu.

Quan gật gù:

- Thôi được, để cho anh biết rằng tôi rõ gia tư nhà anh lắm. Còn việc khám xét hôm nay, thì tôi không thể cho chôn ngay được. Vì tôi xét trong người tên Xích, có nhiều vết khả nghi. Tôi phải bảm tình xin đốc-tờ về khám cho cẩn thận.

Ông Cửu như sét đánh, run cầm cập, nhẩn nhó kêu:

- Lạy quan lớn...

Ông huyện lắc đầu:

- Nó bị bức tử. Phải có đốc-tờ mổ xẻ nó ra mới rõ được.

Bỗng có một tiếng tru lên, bà Cửu ôm mặt, lạnh lạnh khóc:

- Ôi con tôi!

Tiếng khóc của người mẹ trước thi hài đứa con chết đuối đã chường, làm ai cũng phải cảm động.

Nhưng trái lại, nó không làm chuyển nét mặt của quan tư pháp. Đến đây, ông là đại diện cho Pháp luật. Ông đã từ người bằng thịt bằng xương biến thành pho tượng bằng sắt đá lạnh lùng. Vậy là sắt đá, tất không thể cảm được những tiếng khóc éo lá của người mẹ mất con, hoặc những tiếng kêu nài mềm yếu của người cha oan uổng. Cảm được sắt đá, duy chỉ có một vật. Vật ấy cố nhiên phải rắn, tuy chẳng được rắn bằng sắt, cũng phải rắn hơn đá. Mà vật rắn ấy, nhà ông Cửu không thiếu. Nó làm bằng loài bạc.

Thấy ông huyện lặng nhìn tử thi đương xông lên một mùi khắm lăm lăm, ông Cửu nào ruột nói:

- Xin rước quan về nhà nghỉ cho đỡ nắng.

Ông huyện chẳng biết vô tình hay cố ý, lấy tay xua ruồi, và khạc nhổ, rồi đáp:

- Ủ, kéo ở đây tòm lăm. Nó đã trương to, mà ruồi, nhặng, cá, quạ cứ xán vào. Lại còn phải phơi nắng, đợi thầy thuốc mổ xẻ nữa, thì biết bao giờ mới được chôn!

Rồi vừa đi, ngài vừa bảo ông lục sự:

- Đích là một án mạng, chứ không đúng như những lời trình trong giấy đầu.

Ông Cửu tiến lại gần, nhỏ nhẹ thưa:

- Lạy quan lớn, còn vong hồn con con kia. Nếu có thể nào; con cam chịu tội trước cửa quan lớn. Xin quan lớn cho phép con mai táng, con xin hậu tạ quan lớn.

Quan quay lại, nhìn ông Cửu bằng đôi mắt dịu dàng của một người có trái tim dễ cảm. Ngài hỏi:

- Anh định tạ tôi bao nhiêu?

- Lạy quan lớn, con xin khấn một nén.

Quan cười:

- Anh phải biết cứ tiền dầu xăng khướ hồi ô-tô tôi về đây cũng đáng một nén rồi.

Ông lục sự đi rảo căng lên, nói:

- Bẩm quan lớn việc này to chứ chẳng phải vừa.

Rồi ông cau mặt, trách ông Cửu:

- Cơ nghiệp anh như thế, mà anh muốn chôn ngay con anh, anh không tạ ơn quan nổi một bách hay sao.

Rồi luôn mồm, ông thưa với ông huyện:

- Bẩm quan lớn, nghề dân ta họ vẫn ngu dại làm vậy, muốn chạy việc, lại cứ muốn không mất tiền.

Ông Cửu nhăn nhó, nói khẽ với ông lục:

- Nhờ cụ bẩm với quan hộ, một bách thì tôi không sao lo được. Tôi xin tạ một nửa.

Ông lục xoa tay và trợn mắt, như ngăn cản một câu nói đại dột:

- Chết! Anh nói mới dễ nghe làm sao!

Rồi ghé tai ông Cửu, ông thăm thì:

- Này, chỗ thân, đảng này cam đoan xin hộ cho bằng được. Nhưng ít ra anh cũng cứ lo lấy bát thập, còn thập nguyên, cho đảng này ăn với chứ?

Ông Cửu cũng thăm thì:

- Khốn như hiện hay không có đủ.

- Thì hãy cứ hứa đi, mai kia lên tạ sau cũng được kia mà. Đảng này nhận cho, chứ anh đang tâm để con anh thế được à?

Ông Cửu yên lặng, thở dài. Quay lại phía sau, ông thấy vợ ông đương lẩn lộn. Ông không thể cầm được nước mắt, vội vàng mặc cả mấy câu nữa, rồi bằng lòng khấn quan bảy mươi đồng.

Và một giờ sau, lũ ruồi, lũ nhặng, lũ cá, lũ quạ, tiếc ngẩn ngơ. Chúng nó biết đâu rằng quan huyện tư pháp đã tranh mất món mồi ngon của chúng. (Nguyễn Công Hoan 2023: 199-207)

Il mangiamorti

Dato che era la prima volta che moriva, Xích non sapeva come comportarsi.

Nei nostri villaggi, se sei abbastanza furbo, scegli di lasciare il mondo dei vivi nella notte di venerdì: in questo modo tua moglie e i tuoi figli avranno il tempo di pubblicare un necrologio sul giornale e radunare tutti i conoscenti la domenica per la cerimonia funebre. In campagna, per morire in un incidente, le persone intelligenti evitano sempre la domenica e i giorni festivi, per potersi garantire un'inchiesta e un funerale veloci e senza intoppi. Sfortunatamente, dato che nessuno muore due volte, non si può imparare dall'esperienza, e ciò significa che esiste una certa quantità di gente che commette errori stupidi al riguardo.

Prendete ad esempio il povero Xích, un campagnolo incolto, un semplicitto. Ha pensato bene di annegare lo scorso sabato, una cosa senza alcuna logica.

È andata così. Suo padre, il vecchio Cúu, aveva preso in affitto lo stagno paludoso di loto proprio accanto alle siepi di bambù esterne del villaggio. Con l'aiuto di suo figlio, aveva costruito una piccola capanna sulle palafitte di legno proprio in mezzo allo stagno; a turno dormivano lì per fare la guardia contro i ladri durante la stagione della fioritura del loto.

Quel pomeriggio, alla casa comune del villaggio, Xích aveva alzato il gomito. Quando dopo il tramonto tornò a casa, suo padre lo mandò a fare la guardia alla capanna. Xích prese con sé la pipa ad acqua di bambù e un cuscino, e uscì barcollando.

La mattina dopo non rientrò a casa. Verso le otto di mattina, il suo corpo galleggiava vicino alla riva dello stagno.

Circolarono varie teorie per spiegare la sua morte, ma ce n'erano solo due plausibili. La prima era che, per via della sua ubriachezza, Xích avesse gestito male il piccolo coracle di bambù e in qualche modo si fosse rovesciato in una parte profonda dello stagno. La

seconda era che fosse caduto nell'acqua durante il sonno irrequieto degli ubriachi.

Tuttavia era impossibile silenziare certe insinuazioni su un possibile suicidio, per qualche motivo personale, o addirittura un omicidio, per quanto fosse difficile da credere.

I notabili del villaggio, curiosi, domandarono ai vicini di casa del signor Cúu se il padre e il figlio avessero litigato nei giorni precedenti. Mostrarono un grande interesse per i dettagli del corpo dello sventurato, senza riuscire a trovare il minimo indizio di qualche atto sospetto.

Naturalmente, tutto il villaggio venne allo stagno di loto, appena saputo dell'incidente. Tutti furono sconvolti dalla morte di un giovane così bravo, così mite. Era impossibile trattenere le lacrime alla vista del suo corpo galleggiante, tutto rugoso e mezzo sommerso.

La signora Cúu piangeva e piangeva, gettandosi a terra con urla strazianti. Più volte cercò di scendere nello stagno per sollevare il figlio, ma la gente la trattenne. Impazzita dal dolore, imprecò persino contro il capovillaggio, che le proibiva di prendere suo figlio e deporlo sulla terra asciutta. Singhiozzando si rivolgeva a ciascuno dei presenti: "Mi si spezza il cuore". La consolavano e ragionavano con lei come meglio potevano: "Aspetta solo che il mandarino completi le sue indagini. Dopodiché, potrai organizzare un funerale tanto splendido quanto il tuo cuore può desiderare. Ma ora non puoi toccarlo. Se lo togliessi dall'acqua e lasciassi involontariamente alcuni segni su di lui, beh, il signor mandarino non te lo lascerebbe seppellire. In più, come potrebbe credere che sia morto annegato se dovesse trovare il corpo sulla terra asciutta? "Perché non dovrebbe lasciarmi seppellire mio figlio?"

"Perché allora dovrebbe far venire un medico legale per indagare sulla causa del decesso. Allora ci vorrebbe più tempo, hai capito?"

La signora Cúu si soffiò il naso, si asciugò gli occhi e andò a sedersi accanto alla bara vuota, sotto l'ombra di un albero. Si rassegnò ad aspettare. Aspettò il permesso di seppellire suo figlio, esattamente come un bambino che aspetta il ritorno della mamma dal mercato.

Qualcuno della famiglia era già andato dal mandarino quella mattina e ora, anche se era già passato mezzogiorno, non era ancora tornato. Dato che il distretto non era lontano, non si capiva il perché di questo ritardo.

L'una, le due, le tre del pomeriggio, e ancora non tornava.

La signora Cúu non aveva più forze per controllare il dolore né lacrime per piangere suo figlio. Si alzò e fece alcuni passi intorno alla bara vuota, evitando di guardare lo stagno. Poi si sedette di nuovo con la testa in mezzo alle ginocchia, e continuò a guardare e ad aspettare il suono del clacson della macchina che avrebbe annunciato l'arrivo del mandarino. Di tanto in tanto alzò la testa in uno spasmo di speranza, solo per far seguire a questo un lungo sospiro di sconfitta. Era solo il cigolio di un mulino.

Il sole splendeva, mandando i suoi raggi infuocati sulla terra. Il cadavere iniziò a cambiare aspetto. Gli arti esposti all'aria sembravano avvizzire. I capelli fluttuavano intorno alla testa come le radici aggrovigliate della lenticchia d'acqua. Al minimo soffio del vento, piccole onde arrivavano lambendo il corpo con un dolce rumore di risucchio. Il cadavere si sollevava e affondava tra le onde come su un telaio a molla. Poi all'improvviso si ribaltò. Chi avrebbe pensato che Xích, che da vivo aveva un aspetto così mite, sarebbe finito così, con la pancia, le guance e il viso gonfi come un bue arrosto! Gli occhi socchiusi sembravano tirati di lato, fino alle orecchie. Con le membra contorte e i lineamenti distorti in una smorfia orribile, il morto faceva rabbrivire tutti.

Da quel momento in poi, gli spettatori cominciarono a diradarsi. Alla fine nessuno osò avvicinarsi allo stagno. Chi per caso ci passava accanto abbassava subito il cappello per nascondere la faccia, stringendo con forza le labbra, e dopo essersi allontanato sputava disgustato, rabbrivendo con un sussulto.

Il signor Cúu, rimasto a casa, era tormentato quanto la moglie. Anche se era mezzo morto, dovette ricevere gente, venuta a casa a porgere le condoglianze. Voleva solo avere un momento di pace in modo da potersi buttare sul letto a piangere e alleviare il peso del dolore nel suo cuore. Era anche preoccupato per la sua vecchia

moglie, accovacciata vicino allo stagno. Se nessuno la sorvegliava, poteva essere capace persino di buttarsi nell'acqua. Sarebbe stato un altro peso imperdonabile sulla sua coscienza.

I parenti erano occupati con i preparativi per il funerale. Qualcuno sistemò un piccolo altare con due piccole candele bianche per il morto. Altri prepararono un sudario e ritagliarono delle stoffe bianche per fare delle fasce da lutto che coprissero la testa dei bambini.

E poi alla fine si venne a sapere che quella domenica il signor mandarino per tutta la mattina non era stato presente nel suo ufficio. La notte precedente era stato a un ballo ad Hanoi fino alle quattro di mattina. E poi il pomeriggio gli uffici sarebbero stati chiusi perché, per l'appunto, era domenica. Nel scoprirlo il vecchio Cúu spalancò gli occhi e fece uscire un grande urlo di disperazione. Allo stesso momento la signora Cúu cadde per terra, svenuta. Tutto il villaggio rimase in attesa.

I preparativi erano terminati, e i parenti e i familiari tornarono a casa con la promessa di tornare il giorno successivo. I vicini ripresero il lavoro di tutti i giorni, in attesa del suono dei tamburi e delle trombe che li avrebbero convocati per accompagnare Xích nel suo ultimo viaggio. Il signor Cúu fece riportare la moglie a casa, e i due vecchi genitori si gettarono sulla stuoia di bambù, continuando la loro lunga attesa dell'arrivo del mandarino - il cosiddetto 'padre e madre del popolo'.

Il cadavere continuò a gonfiarsi ora dopo ora, ondeggiando vicino alla bara vuota, che attendeva spalancata. Sembrava tutto così calmo, come se anche la natura fosse in attesa di qualche grande notizia. Sotto la luce ardente del sole che tramontava, gli alberi e le foglie penzolavano fiaccamente. Ma in mezzo a quel silenzio e quella desolazione, cominciò un'attività febbrile tra i pesci e le mosche che sciamavano attorno al corpo. Verso il tardo pomeriggio, un fetore nauseabondo cominciò a salire e a diffondersi nelle vicinanze.

Con un fruscio d'ali, un corvo venne a posarsi sul ramo flessibile di un bambù. Con gli artigli aggrappati al ramo, mosse la coda per mantenere l'equilibrio, lanciando uno sguardo indagatore e cupido verso l'invitante oggetto sottostante. Fu raggiunto da un altro

corvo e i due cominciarono a gracchiare insieme, come se volessero chiamare rinforzi. Subito altri due o tre corvi accorsero in risposta al richiamo. Uno di loro volò giù in ricognizione, e si sistemò sulla pancia. Poi, dato che la situazione sembrava tranquilla, il resto del branco volò giù e cominciò ad assalire il corpo, lacerandolo con piccoli colpi affilati del becco.

Fu così che Xích diventò il benefattore dei pesci, delle mosche e dei corvi. A niente servì il gesto minaccioso che le sue mani formavano, contorte a guisa di artiglio per via dell'esposizione agli elementi, né la tremenda espressione atterrita della sua faccia: fu assalito lo stesso dalle bestie. Per i mangiamorti, il cadavere era un grande banchetto. Solo alle nove della mattina seguente si udì il suono del clacson della macchina del mandarino. I corvi, spaventati, volarono via gracchiando. Anche le mosche fuggirono in fretta e i piccoli pesci si ritirarono nelle loro profondità.

In piedi sulla sponda dello stagno stavano il mandarino capodistretto, il suo segretario, e un soldato. I tre iniziarono solennemente a compiere il loro dovere, mentre, con altrettanta solennità, sputavano dove capitava: il poliziotto girò il corpo con un bastone e lo rigirò di nuovo, mentre il mandarino lo esaminò attentamente e fece le sue osservazioni al segretario, che le trascrisse. Dietro di loro, i notabili del villaggio, i vecchi genitori Cúru, i loro parenti, e un certo numero di persone del posto rimasero in silenzio, le braccia incrociate davanti al petto in segno di rispetto. Inghiottirono la loro saliva e i loro occhi rimasero fissi sul cadavere. Qualcuno sospirò, qualcuno asciugò le lacrime.

Finita l'indagine, il mandarino ordinò al soldato di cacciare via tutti. Considerate le penose circostanze, si degnò di rivolgere la parola al vecchio Cúru in tono benevolo.

“Tutto questo, il loto e il pesce, quanto ti fa guadagnare in un anno? Due, trecento piastre?”

Piuttosto sorpreso dalla domanda che apparentemente non aveva nulla a che fare con l'incidente, Cúru rispose distrattamente: “Sì, signore”.

“E coltivi anche uno, due ettari di riso?”

“Un ettaro e mezzo, signor mandarino.”

Il mandarino annuì.

“Bene. Questo per farti capire che conosco molto bene la tua situazione finanziaria. Per quanto riguarda il corpo, oggi non posso concedere il permesso alla sepoltura. Ho osservato alcuni segni altamente sospetti. È dunque mio dovere fare rapporto alle autorità provinciali per chiedere un parere del medico legale come ulteriore precauzione.

Come colpito da un fulmine, il vecchio Cúru tremò violentemente, e la sua faccia si contrasse per il dolore.

“Abbia pietà, signor mandarino”

Il mandarino capodistretto scosse la testa.

“Come minimo deve essere stato spinto al suicidio. Bisogna aspettare che il medico dissezioni il corpo per fornire ulteriori dettagli”.

La vecchia Cúru si coprì la faccia ed emise un urlo straziante: “Povero figlio mio!”.

Alla vista dell’addolorata madre che piangeva sul corpo gonfio e mutilato di suo figlio, tutti si commossero fortemente.

Tuttavia quelle lacrime erano incapaci di produrre un sia pur minimo effetto sulla faccia impassibile del mandarino: egli era lì per rappresentare la legge; non bisogna pensare a lui come una creatura di carne e sangue, ma piuttosto come a una statua in ferro e pietra, inamovibile e impermeabile alle emozioni umane. Non poteva permettersi di farsi intenerire dalle lacrime disperate della madre, né dalle suppliche dal padre. Esiste solo una cosa capace di produrre un effetto sul ferro e sulla pietra, una cosa più dura della pietra. A casa del signor Cúru c’era un po’ di quella cosa... fatta di argento.

Visto che il mandarino sembrava assorto nella contemplazione del cadavere in putrefazione, il vecchio Cúru si azzardò a rivolgersi a lui con voce fioca:

“Vorrebbe il signor mandarino accettare di riposare per qualche momento nella nostra umile casa?”

Proprio in quel momento, il mandarino alzò la mano per scacciare le mosche. Sputò con disgusto e rispose:

“Già, questa scena è terrificante. Galleggia così, gonfio come un otre, coperto di mosche... i pesci e i corvi, poi... Se deve aspettare

ancora più a lungo sotto il sole per l'autopsia... Chi lo sa esattamente quando potrà essere seppellito!”

E mentre camminavano verso la casa di Cúu, il mandarino disse al suo segretario:

“Secondo me si tratta senza dubbio di un omicidio, e non di un incidente come è stato riferito.”

Il vecchio Cúu si avvicinò al mandarino, e gli parlò sottovoce con rispetto:

“Signor mandarino, chiamo a testimone l'animo del mio povero figlio. Non oserei mai dirvi bugie. Se nascondo qualcosa, sono pronto a sottopormi a qualsiasi tortura. Vi prego, datemi il permesso di seppellire mio figlio, e vi mostrerò gratitudine.”

Il mandarino si girò a guardare il vecchio Cúu con l'espressione addolcita di una persona empatica. Chiese:

“E quale sarà la portata della tua gratitudine per il mio disturbo?”

“Dieci piastre, signor mandarino”

Il mandarino rise: “Ma lo sai che solo la benzina per la macchina per arrivare qua e per tornare indietro mi costa una piastra?”

Il segretario si affrettò a dire:

“Signor mandarino, con permesso, oserei dire che si tratta di una faccenda di proporzioni piuttosto considerevoli...”

Poi si girò verso Cúu, rimproverandolo aspramente:

“Guarda, con un tale patrimonio sicuramente puoi mostrare gratitudine al signor mandarino con cento piastre e fare avere una sepoltura decente a tuo figlio.”

E continuò:

“Signor mandarino, il popolo è così stupido. Vogliono avere tutto apparecchiato, ma non vogliono spendere un soldo.”

Il vecchio Cúu si accigliò e bisbigliò al segretario:

“Vi prego di parlare con il signor mandarino per conto mio. Non posso fornire cento piastre, solo la metà.”

Il segretario roteò gli occhi sporgenti in un'espressione di totale rifiuto, come per impedire al vecchio di aggiungere qualcosa di ancora più scandaloso.

“Non essere ridicolo!”

Poi si protrasse verso Cúu, bisbigliando:

“Te lo dico da amico, ci penso io a persuaderlo. Saranno ottanta piastre per lui, e dieci per me, inteso?”

Il vecchio Cúu bisbigliò anche lui:

“Davvero non possiedo una tale somma.”

“Nessun problema. Mi bastano le tue parole per ora, puoi pagare più in là. Io stesso garantirò per conto tuo. Hai davvero il cuore di lasciare tuo figlio in quello stato?”

Il vecchio Cúu sospirò in silenzio.

Si girò all'indietro e vide la moglie che si stava rotolando a terra in preda al parossismo del dolore. Non poté trattenere le lacrime. Si sforzò di continuare a mercanteggiare ma poi fu costretto ad acconsentire a pagare settanta piastre.

Un'ora dopo, le mosche, i pesci e i corvi furono molto dispiaciuti di trovarsi improvvisamente privi di tutto, ignari del fatto che fu il mandarino capodistretto a privarli della loro preda.

I racconti come quello appena presentato avevano l'obiettivo di far prendere coscienza della propria condizione al popolo vietnamita, abituato alla vita faticosa e precaria nei campi e all'oppressione e alle ingiustizie del potere. L'autore, con un tono apparentemente freddo, evidenziava i torti subiti dalla classe contadina, cercando di generare in essa un principio di coscienza critica di fronte ai soprusi.

In generale, l'umorismo che abbiamo incontrato in questa sezione genera un riso tragico, un riso capace di evidenziare la crudeltà e la tristezza di una situazione, insistendo sulle sue assurdità. Davanti ai mali di cui è piena la vita e che non tutti sanno o possono sopportare, lo scherno dell'umorista è tanto sincero quanto la sua pietà per le condizioni umane.

5. IRONIA E LOTTA: LA RISATA DELLA RESISTENZA

“La trasformazione della sventura in risorsa per l’umorismo dà vita alla resilienza o alla resistenza, a un confronto ludico con le avversità” (Le Breton 2019: 222). Il popolo vietnamita è noto per la sua forza e la sua tenacia, forgiate dalla continua opposizione al potere dei mandarini, dei nobili, dei proprietari terrieri, oppure degli invasori stranieri, come i cinesi e i mongoli nell’antichità, o i francesi e gli americani in tempi più recenti. Questa capacità di resistenza è attribuibile, in parte, alla capacità dei vietnamiti di confidare in un futuro migliore. La loro abilità di trovare il lato comico nelle situazioni difficili funge da temporanea protezione dalla disperazione e dalla paura. L’umorismo critica la realtà e protegge chi ha poco o niente; non è un caso che il riso sia forte e sincero in coloro che hanno poche risorse materiali.

Una filastrocca molto nota in Vietnam è “Bòm, l’idiota del villaggio”, che apparentemente sembra semplicemente descrivere un comportamento molto sciocco da parte del protagonista: un uomo ricco, presumibilmente di passaggio attraverso il villaggio di Bòm, vuole il modesto ventaglio che quest’ultimo tiene in mano, e gli offre in cambio grandi ricchezze; ma Bòm rifiuta ogni offerta, accettando infine di scambiare il ventaglio con un misero pugno di riso glutinoso. La decisione di Bòm ne confermerebbe perciò la scarsa intelligenza. Eppure, è possibile leggere tra le righe in questa storia un grande rispetto per la saggezza dei contadini vietnamiti e per la loro atavica sfiducia nei confronti dei signori: Bòm sa che il ricco, una volta ottenuto il ventaglio, non avrebbe mai rispettato la promessa di consegnargli un elefante, o una casa; mentre un pugno di riso glutinoso è una contropartita concreta, adeguata al valore del ventaglio, che Bòm può ricevere immediatamente e senza rischio di sotterfugi.

Thằng Bờm

Thằng Bờm có cái quạt mo
Phú ông xin đổi ba bò chín trâu
Bờm rằng Bờm chẳng lấy trâu
Phú ông xin đổi con voi chín ngà
Bờm rằng Bờm chẳng lấy ngà
Phú ông xin đổi tòa nhà gỗ lim
Bờm rằng Bờm chẳng lấy lim
Phú ông xin đổi con chim đồi mồi
Bờm rằng Bờm chẳng lấy mồi
Phú ông xin đổi nắm xôi, Bờm cười.
(Ngọc Hà 2018: 158)

Bom, l'idiota del villaggio

Bom aveva un ventaglio fatto di foglie di palma,
L'uomo ricco offrì in cambio tre mucche e nove bufali.
Bom disse: non prendo bufali,
L'uomo ricco offrì in cambio un elefante con nove zanne.
Bom disse: non prendo zanne,
L'uomo ricco offrì in cambio una casa in legno massiccio.
Bom disse: non prendo legno,
L'uomo ricco offrì in cambio una tartaruga embricata.
Bom disse: non prendo tartarughe,
L'uomo ricco offrì in cambio un pugno di riso glutinoso.
E Bom rise.

Nel “Canto alla rovescia”, un'altra filastrocca molto conosciuta, e recitata spesso anche ai bambini, non si trova invece un intento polemico, ma solo il gusto nell'immaginare una descrizione ‘al contrario’ della vita in campagna, in cui il meccanismo umoristico della sovversione delle aspettative dell'ascoltatore si manifesta attraverso il capovolgimento della realtà quotidiana.

Questo stesso meccanismo si accompagna invece a un vero spirito rivoluzionario nel breve *ca dao* riportato subito di seguito

al “Canto alla rovescia”, dove la sovversione della realtà non è più una fantasia umoristica, ma un vero auspicio di capovolgimento di un ordine politico e sociale che da millenni condanna i ceti inferiori all’oppressione da parte dell’aristocrazia.

Về nói ngược

Bước sang tháng Sáu giá chân,
Tháng Một nằm trần bức đổ mồ hôi.
Con chuột kéo cày lồi lồi,
Con trâu bốc gạo vào ngòi trong cong.
Vườn rộng thì thả rau rong,
Ao sâu giữa đồng vãi cải làm dưa.
Đàn bò đi tắm đến trưa,
Một đàn con vịt đi bừa ruộng nương.
Voi kia nằm ở gầm giường,
Cóc đi đánh giặc bốn phương nhọc nhằn.
Chuồn chuồn thấy cá liền ăn,
Lợn kia thấy cá nhọc nhằn bay qua.
Trời mưa cho mối bắt gà,
Thòng đong, cân cân đuổi cò lao xao.
Lươn nằm cho tróm bò vào,
Một đàn cào cào đuổi bắt cá rô.
Thốc giống cần chuột trong bờ,
Một trăm lá mạ đuổi vò con trâu.
Chim chính cần cỏ điều hâu,
Gà con tha quạ biết đâu mà tìm.
Bong bóng thì chìm,
Gỗ lim thì nổi.
Đào ao bằng chổi,
Quét nhà bằng mai.
Hòn đá dẻo dai,
Hòn xôi rắn chắc.
Gan lợn thì đắng,
Bồ hòn thì bùi.

*Hương hoa thì hôi,
Nhất thơm thì cú.
Đàn ông có vú,
Đàn bà rậm râu.*
(Ngọc Hà 2018: 207-209)

Canto alla rovescia

Arriva giugno e i piedi diventano gelidi,
A dicembre si dorme nudi e si suda.
Il topo tira l'aratro,
Il bufalo prende il riso e si siede all'angolo.
Il grande giardino per coltivare le lenticchie d'acqua,
Lo stagno profondo serve a coltivare cavoli.
Una mandria di buoi fa il bagno fino a mezzogiorno,
Uno stormo di anatre ara i campi di riso.
L'elefante è sdraiato sotto il letto,
Il rospo combatte duramente i nemici alla frontiera.
La libellula vede la crusca e la mangia,
Il maiale vede la crusca e vola via.
Piove, e le termiti catturano i polli,
I barbi dorati inseguono gli aironi.
L'anguilla giace per far entrare la bolaga,
Uno sciame di locuste insegue il persico.
I semi di riso mordono i topi nel barile,
Cento foglie di bambù masticano il bufalo.
Il passerotto morde il collo del falco,
Dove portano il corvo i pulcini?
Le bolle affondano, il legno galleggia.
Scavare lo stagno con la scopa,
Spazzare la casa con la vanga.
La pietra è flessibile,
Il riso glutinoso è marmoreo.
Il fegato di maiale è amaro,
La saponaria è dolce.
Il profumo dei fiori è puzzolente,
Il più profumato è senz'altro il gufo.

L'uomo ha il seno grande,
La donna è barbata.

*Con vua thì lại làm vua,
Con nhà kẻ khó bắt của tối ngày.
Con vua thì lại làm vua,
Con sãi ở chùa thì quét lá đa.
Bao giờ dân nổi can qua,
Con vua thất thế lại ra quét chùa³².*

Il figlio di re diventa re,
il figlio del povero passa il giorno e la notte a cercare di prendere
granchi.
Il figlio di re diventa re,
il figlio del guardiano ramazza foglie secche.
Quando il popolo si leverà con scudo e lancia,
sarà il figlio del re a spazzare la pagoda.

Tra il 1858 e il 1862 la Francia intraprese delle azioni belliche nell'intera regione della Cocincina (che comprende il territorio dell'odierno Vietnam meridionale), note oggi come Campagna di Cocincina, che ebbero come conseguenza la cessione di tre province meridionali vietnamite ai francesi, segnando così l'inizio della colonizzazione francese del Vietnam. In un'epoca così politicamente turbolenta della storia del Vietnam, molti letterati tentarono di resistere attivamente al nuovo regime, come per esempio il poeta Phan Đình Phùng (1847-1895), autore di molte poesie che attaccano i francesi e di famosi compianti funebri per i combattenti morti nella lotta contro i francesi. Altri scelsero una forma di resistenza più passiva: non presero le armi contro il protettorato, ma si rifiutarono di servirlo, accontentandosi di ritirarsi con discrezione dalla vita pubblica, come il grande poeta Nguyễn Khuyến.

³² V. nota 7.

Nguyễn Khuyến (1835-1909), brillante studioso, vincitore per tre volte di concorsi nazionali per l'accesso a diversi gradi della carriera mandarinale, rimase in carica come mandarino solo per un breve periodo: diede presto le dimissioni per non entrare al servizio dei colonizzatori francesi, senza tuttavia partecipare attivamente alla lotta armata contro il regime. Nonostante il ritiro dalla vita politica, scrisse poesie tra le cui righe si può leggere la ricerca di una consolazione per la perdita dell'indipendenza da parte del paese. In questa poesia, si rivolge a un'immaginaria statua di pietra – del tipo usato comunemente come decorazione da giardino – come a un compagno di bevute:

Ông phỗng đá

Người đâu tên họ là gì?
Khéo thay chích chích chi chi nực cười.
Vắt tay ngửa mặt lên trời,
Hắn còn lo tính sự đời chi đây?
Thấy phỗng đá lạ lòng muốn hỏi:
Cớ làm sao len lỏi đến chi đây?
Hay tưởng trông cây cỏ nước non này,
Chỉ cũng rắp đan tay vào hội Lạc.
Thanh sơn tự tiểu đầu tương hạc,
Thương hải thùy tri ngã diệc âu.
Thôi cũng đừng chấp chuyện đầu đầu,
Túi vũ trụ mặc đàn sau gánh vác.
Duyên hội ngộ là duyên tuổi tác,
Chén chú chén anh, chén tôi chén bác,
Cuộc tình say, say tình một vài câu.
Nên chẳng đá cũng gât đầu.
(Nguyễn Khuyến 2024: 23)

Statuetta di pietra

Come vi chiamate? Da dove venite?
La vostra sconvolgente impassibilità suscita il riso.
Con le braccia dietro la schiena o lo sguardo verso il cielo,

forse meditate ancora sugli affari mondani?
Statua di pietra, vi trovo strana e vi volevo domandare:
Come mai siete venuta qui? Forse rattristata dallo stato cadente
delle erbe, degli alberi, dei fiumi e dei monti di questo paese,
cercate un compagno per dimenticare le vostre pene?
Come la cima del monte celeste che si sta coprendo di neve,
anche il mio capo si sta coprendo di capelli bianchi,
e vorrei essere libero dai pensieri
come il gabbiano che vola sull'oceano azzurro,
senza badare a questi pensieri vagabondi,
lasciando ai posteri il compito di reggere il peso del mondo.
Fatale è l'incontro tra noi due vecchietti,
pensiamo solo ad alzare i bicchieri.
Chiacchieriamo e ubriachiamoci insieme, siete d'accordo?
La statuetta di pietra china la testa in segno d'assenso.

A volte Nguyễn Khuyễn prende in giro sé stesso, accusandosi di essere un letterato mediocre, nonostante il suo nome fosse stato inciso sulle steli di pietra e iscritto sui pannelli d'oro dentro il Tempio della Letteratura (che dall'XI al XIX secolo ospitò la Scuola Imperiale, in cui gli studenti venivano formati per diventare mandarini).

Tự trào

*Cũng chẳng giàu mà cũng chẳng sang,
Chẳng gầy chẳng béo, chỉ làng nhàng.
Cờ đương dở cuộc không còn nước,
Bạc gặp canh đen phải chạy làng.
Mở miệng nói ra gàn bát sách,
Mềm môi chén mãi tít cung thang.
Nghĩ mình lại ngán cho mình nhĩ,
Mà cũng bia xanh, cũng bả vàng.*
(Nguyễn Khuyễn 2024: 20)

Prendersi in giro

Non sono né ricco, né nobile,
Né magro, né grasso: assolutamente banale.

Sono a metà di una partita di scacchi e sono già in trappola,
A carte non ho avuto fortuna e ho già abbandonato il tavolo.
Non apro la bocca se non per parlare di bizzarrie,
Le mie labbra sono morbide a forza di bere a volontà.
Ah, se penso a me stesso, mi compatisco,
eppure, nonostante tutto, il mio nome rimarrà sulla stele azzurra
e sul pannello d'oro.

Il 14 luglio, il giorno della festa nazionale francese, il governo coloniale organizzava fiere e festeggiamenti pubblici nelle varie città del Vietnam. In questo poema si legge l'amarezza del poeta nel vedere gli spettatori partecipare gioiosamente ai giochi organizzati dagli occupanti.

Hội Tây

*Kìa hội thăng bình, tiếng pháo reo:
Bao nhiêu cờ kéo với đèn treo.
Bà quan tênh nghếch xem bơi trái,
Thằng bé lom khom ghé hát chèo.
Cây sức cây đu nhiều chị nhún,
Tham tiền cột mỡ lắm anh leo.
Khen ai khéo vẽ trò vui thế,
Vui thế bao nhiêu nhục bấy nhiêu.
(Nguyễn Khuyến 2024: 51)*

La festa francese

Ecco lo scoppio dei petardi che segna l'inizio della festa della pace:
Bandiere e lanterne appese ovunque.
Una donna francese dall'aria inebetita allunga il collo,
vuole seguire la gara delle barche.
I ragazzini sbirciano attraverso le gambe degli adulti,
vogliono vedere lo spettacolo teatrale.
Piene di vigore, le ragazze volano sulle altalene,
Attirati dal premio, i ragazzi si arrampicano sui pali scivolosi.
Complimenti a chi ha inventato tutti questi divertimenti,
Più grande è la folla, più grande è la vergogna che soffoca il cuore.

Nella seguente poesia, Nguyễn Khuyến prende in giro il suo amico che è venuto a trovarlo a casa, ma forse soprattutto sé stesso per non riuscire a provvedere a un'ospitalità dignitosa. Elenca una serie di motivi per cui non riesce a offrire nulla all'ospite: i figli piccoli stanno giocando fuori casa (e perciò non può chiamarli per dire loro di comprare qualcosa da offrire all'ospite), e il mercato è lontano; l'acqua dello stagno dietro la casa in questa stagione è profonda, e perciò difficilmente si può pescare qualcosa; il giardino davanti alla casa è grande e i pali della staccionata sono molto distanti l'uno dall'altro, perciò è difficile catturare i polli; i ravanelli non si sono ancora formati, e l'allegagione dei fiori delle melanzane è appena all'inizio; il picciolo della zucchetto è ancora verde, la pianta di luffa sta ancora fiorendo. Manca persino il betel masticatorio, che è immancabile all'inizio delle conversazioni, insieme a tè e tabacco, come forma di benvenuto per gli ospiti. Nonostante tutto, l'ospite rimane a fargli compagnia: la vera amicizia rimane salda anche nei momenti più difficili della vita di un uomo.

Bạn đến chơi nhà

*Đã bấy lâu nay bác tới nhà.
Trẻ thời đi vắng, chợ thời xa.
Ao sâu nước cả, khôn chài cá,
Vườn rộng rào thưa, khó đuổi gà.
Cải chửa ra cây, cà mới nụ,
Bầu vừa rụng rốn, mướp đương hoa.
Đầu trò tiếp khách, trầu không có,
Bác đến chơi đây ta với ta.*
(Nguyễn Khuyến 2024: 58)

La visita di un amico

È da tanto tempo che non vieni a farmi visita.
I bambini sono fuori casa, il mercato è lontano.
Lo stagno è profondo, è difficile pescare,

Il giardino è grande, è difficile catturare polli.
I ravanelli non si sono ancora formati, le melanzanine sono appena spuntate,
le zucchette non sono pronte, la luffa sta ancora fiorendo.
Manca persino il betel da offrire agli ospiti,
ma ormai sei venuto, restiamo insieme a chiacchierare.

Nguyễn Khuyến è ricordato anche per le descrizioni di paesaggi. Il ciclo di poesie sull'autunno ne è un esempio. Le sue poesie vengono definite “poesie di ‘Stimmung’ profondamente malinconica” (Bausani 1970: 250)³³. Fra le righe delle sue liriche dedicate alla natura, oltre all'amore per la natura stessa si legge anche la malinconia di chi è impotente di fronte agli sconvolgimenti politici e culturali.

Thu vịnh

*Trời thu xanh ngắt mấy tầng cao,
Cần trúc lơ phơ gió hắt hiu.
Nước biếc trông như tầng khói phủ,
Song thưa để mặc bóng trăng vào.
Mấy chùm trước giậu hoa năm ngoái,
Một tiếng trên không ngỗng nước nào?
Nhân hứng cũng vừa toan cất bút,
Nghĩ ra lại thẹn với ông Đào.*
(Nguyễn Khuyến 2024: 44)

Una poesia d'autunno

Il cielo d'autunno è così alto, e di un azzurro intenso,
Le rare canne di bambù stormiscono al vento.

³³ Nell'antologia *Le Letterature Del Sud-Est Asiatico* (Bausani 1970: 249-250) è presente la traduzione italiana di tre poesie di Nguyễn Khuyến, intitolate *Ông phỏng đá* (Nonnino statuetta di pietra), *Đêm hè* (Notte d'estate), e *Thu điếu* (A pesca, d'autunno).

La nebbia galleggia sull'acqua,
di un azzurro scuro come una nuvola di fumo,
E le distanti sbarre della finestra lasciano entrare il chiaro di luna.
Sulla siepe stanno sbocciando alcuni fiori come l'anno scorso.
Nell'aria si sente il grido di un'oca selvatica, chissà da quale paese
viene?
Ispirato, sto per prendere in mano il pennello,
ma mi fermo imbarazzato, non sono il grande Poeta.

Un altro grande poeta, contemporaneo di Nguyễn Khuyến, è Trần Tế Xương (1870-1907), noto come Tú Xương, “poeta satirico cinico e amaro pittore di una società in sfacelo.” (Bausani 1970: 251)³⁴. Come nelle poesie di Nguyễn Khuyến, in quelle di Tú Xương sono molto presenti l'ironia e l'autoderisione, anche se in modo più aperto e vigoroso rispetto allo stile delicato e allusivo dell'altro.

Il maggiore cinismo di Tú Xương si può ricondurre in parte alle delusioni subite nel corso della sua carriera: egli passò infatti solo il primo livello dell'esame di accesso alla carriera mandarinale, venendo sempre bocciato nelle fasi successive dell'esame.

Durante la sua breve vita, Tú Xương assistette all'avanzata dei francesi sul territorio vietnamita, a partire dal trattato di protettorato del 1884, che costituì la base per i protettorati dell'Annam e del Tonchino e per il regime coloniale francese in Vietnam nei decenni successivi. Fu testimone dei numerosi moti fallimentari di resistenza antifrancesa e delle conseguenze socioculturali derivate dal colonialismo francese, tra cui il declino dei sistemi di scrittura tradizionali, il *chữ hán* e il *chữ nôm*. I francesi, invece, promuovevano l'uso del *chữ quốc ngữ*. Di

³⁴ In Bausani (1970: 251-252) è presente la traduzione italiana di tre poesie di Tú Xương, intitolate *Thầy đồ dạy học* (Maestro di scuola), *Ba cái lãng nhãng* (Guarire dal vizio delle donne), e *Sư ông và mấy ả lên đồng* (Seduta spiritica).

conseguenza, il *chữ Hán* e il *chữ Nôm* iniziarono il loro declino, mentre il *chữ Quốc ngữ* e il francese si diffusero sempre di più tra le classi sociali più istruite del Vietnam³⁵.

Nelle due seguenti poesie, Tú Xương commenta con ironia amara la riforma dell'istruzione posta in atto dai francesi, essendo consapevole del fatto che ormai il tempo dei caratteri cinesi è passato e nessuno può farci nulla.

Than đạo học

*Đạo học ngày nay đã chán rồi.
Mười người đi học, chín người thôi.
Cô hàng bán sách lim dim ngủ.
Thầy khóa tư lương nháp nhồm ngòi.*
(Tú Xương 2017: 11)

Lamentarsi dello studio

Il cinese ormai è fuori moda.
Nove su dieci ci rinunciano.
La libraia si addormenta.
Il maestro si agita.

Chữ nho

*Nào có nghĩa gì cái chữ nho.
Ông nghề ông công cũng nằm co.
Chi bằng đi học làm thầy phán.
Tối rượu sâm banh, sáng sữa bò.*
(Tú Xương 2017: 12)

I caratteri cinesi

Non servono più a niente i caratteri cinesi.
Persino i dottori rimangono senza lavoro.

³⁵ Per un'ampia panoramica del processo di transizione dalla lingua cinese alla lingua francese e della campagna di sensibilizzazione sull'uso della *chữ Quốc ngữ*, si rinvia a Haudricourt (2010: 89-104) e Marr (1984: 136-189).

Meglio imparare il francese per diventare segretari,
e bere il latte la mattina e lo champagne la sera.

L'amarezza per essere stato più volte bocciato viene espressa in molte delle sue poesie, in cui egli mostra un atteggiamento spesso cupo e pessimista.

Hễ mai tớ hỏng

*Ngày mai tớ hỏng, tớ đi ngay!
Cúng giỗ từ đây nhớ lấy ngày!
Học đã sôi cơm nhưng chưa chín,
Thì không ăn ớt thế mà cay!
Sách đèn phó mặc đèn con trẻ,
Thương đau nhờ tay một mẹ mầy.
“Cống hi”, “méc xi” thông mọi tiếng,
Chẳng sang Tàu, tớ cũng sang Tây.
(Tú Xương 2017: 16)*

Se domani non passerò l'esame

Se domani non passerò l'esame, andrò via subito!
Usate questa data per la commemorazione annuale della mia dipartita!
Quante ore di studio, quanto riso speso, ma ancora non se ne vedono i frutti.
Andando all'esame non mangio piccante,
eppure sento lo stesso un grande bruciore agli occhi.
Ho sempre dedicato tutto allo studio,
lasciando il compito di guadagnare da mangiare e custodire i figli alla loro madre.
“Gongxi” o “Merci” lo so dire perfettamente.
Per ciò me ne vado in Cina, oppure in Francia.

Tú Xương parla spesso del fatto che era sua moglie a occuparsi del mantenimento dei figli. Si tratta di un aspetto molto peculiare delle sue poesie, perché mostra l'allontanamento di Tú Xương dal

punto di vista tradizionale, che metteva sempre al centro il ruolo dell'uomo, nonostante la sua formazione culturale e il contesto sociale in cui operava fossero chiaramente confuciani. Egli dimostra, al contrario, di essere consapevole dei propri limiti e del ruolo fondamentale della moglie nel sostenere economicamente la famiglia. Nella seguente poesia, dietro il tono ironico, c'è un profondo apprezzamento della moglie da parte del poeta.

Thương vợ

*Quanh năm buôn bán ở mom sông,
Nuôi đủ năm con với một chồng.
Lặn lội thân cò khi quãng vắng,
Eo sèo mặt nước buổi đò đông.
Một duyên, hai nợ, âu đành phận,
Năm nắng, mười mưa, dám quản công.
Cha mẹ thói đời ăn ở bạc:
Có chồng hờ hững cũng như không!*
(Tú Xương 2017: 5)

Compassione per la moglie

Tutto l'anno sulle rive vende le merci,
per nutrire cinque figli e un marito.
Come una garzetta solitaria affronta le intemperie,
Sul molo affollato commercia per guadagnare una miseria.
Legata al suo uomo dal destino, o dal debito contratto nella vita precedente,
Rassegnata, sotto il sole o la pioggia, non si risparmia nessuna fatica.
Dannazione! La vita è davvero ingiusta e ingrata:
avere un marito così è come non averlo!

Anche Tú Xương soffre profondamente l'occupazione francese. Il suo senso di disperazione, di impotenza e di solitudine nel trovarsi in un paese sottoposto a occupazione straniera è percepibile in diverse delle sue poesie.

Đêm buồn

Trời không chớp bể chẳng mưa nguồn,
Đêm nào đêm nao tố cũng buồn.
Ngao ngán tình chung cơn gió thoảng,
Nhạt nhèo quang cảnh bóng trăng suông.
Khăn khăn áo áo thêm rầy chuyện,
Bút bút nghiên nghiên khéo giở tuồng.
Ngủ quách sự đời thầy kẻ thức,
Chùa đâu chú trọc đã hồi chuông.
(Tú Xương 2017: 4)

Notte triste

Non ci sono fulmini sul mare, né pioggia sulle montagne,
eppure ogni notte mi risale la tristezza.
Stanco dei piaceri che passano come una brezza,
Sotto la pallida luna il paesaggio appare vuoto.
Turbante e tunica, che supplizio!
Pennello e inchiostro, che commedia!
Dormiamo! E lasciamo le faccende mondane a chi è sveglio!
Ma si sentono già suonare le campane di una pagoda!

Nella poesia qui di seguito vengono prese di mira delle figure spirituali, ossia i bonzi e le medium, ovvero le donne che prendono parte alle sedute spiritiche. Come in Hồ Xuân Hương e in Nguyễn Khuyến, anche tra gli obiettivi satirici prediletti delle poesie di Tú Xương troviamo figure che ricoprono posizioni di autorità e di cui si sottolinea l'ipocrisia, particolarmente evidente nel caso di figure con funzioni religiose, il cui ruolo spirituale contrasta con gli appetiti molto terreni.

Sư ông và mấy ả lên đồng

Chẳng khốn gì hơn cái nợ chồng!
Thà rằng bạn quách với sư xong!
Một thằng trọc tuếch ngời khua mõ,
Hai ả tròn xoe đứng múa bông.
Thấp thoáng bên đèn lên bóng cật,

*Thướt tha dưới án nguyệt sự ông.
Chị em thủ thi đêm thanh vắng:
Chẳng sướng gì hơn lúc thương đồng!*
(Tú Xương 2017: 39)

Un bonzo e alcune medium

Non c'è nulla di più noioso dei legami matrimoniali!
Meglio tener compagnia a un bonzo!
Restando seduto, un tale con la testa rasata percuote il campanaccio,
In piedi, due tipe volteggiano agitando i fiori.
Sotto le lampade ondegianti, lui evoca gli spiriti,
E loro camminano ondeggiando accanto alla pedana, lanciando
uno sguardo languido al bonzo.
Nel cuore della notte deserta, bisbigliano tra di loro:
niente è più godurioso che entrare in trance!

Anche nella prossima poesia si ritrova la diffidenza nei confronti di chi prende parte a cerimonie o pratiche religiose, in questo caso alle sedute spiritiche. In più si legge l'arezza di chi vede soccombere la patria senza poter intervenire.

Lên đồng

*Khen ai khóe vẽ sự lên đồng,
Một lúc lên ngay sáu bảy ông.
Sát qui, ông dùng thanh kiếm... gõ.
Ra oai, bà giắt cái... khăn hồng.
Cô giương tay ấn, tan thành núi,
Cậu chỉ ngọn cờ cạm róc sông.
Đồng giới sao đồng không giúp nước?
Hay là đồng sợ sủng thần công?*
(Tú Xương, 2017: 29)

Seduta spiritica

Complimenti a chi ha inventato le sedute spiritiche!
In una seduta, i medium riescono a entrare in comunicazione con

sei, sette spiriti.

Per ammazzare i diavoli, lui usa una spada... di legno.

Per mostrare forza, lei agita... una sciarpa rosa.

Un'altra alza il sigillo e subito le montagne si spaccano,

Un altro alza la bandiera e subito i fiumi si asciugano.

Se son davvero così bravi i medium, perché non aiutano la patria?

Oppure i medium hanno paura del cannone?

A volte Tú Xương prende in giro anche sé stesso e le proprie debolezze.

Ba cái lãng nhãng

Một trà, một rượu, một đàn bà,

Ba cái lãng nhãng nó quấy ta.

Chừa được cái gì hay cái nấy,

Có chãng chừa rượu với chừa trà!

(Tú Xương, 2017: 8)

I tre vizi

Il tè, il vino, e le donne,

questi tre vizi mi danno il tormento.

Ah, se solo potessi liberarmi

dei vizi del vino e del tè!

Tra le poesie più famose di Tú Xương si trova *Năm mới chúc nhau* (Auguri di Capodanno), una poesia dal respiro universale, in cui vengono passati in rassegna con una certa dose di sarcasmo i desideri meschini e banali degli esseri umani. In ciascuna strofa, le prime due righe descrivono ciò che il poeta sente dire alle persone intorno a sé, mentre le ultime due riportano il suo commento. Fa eccezione la strofa finale, che rappresenta l'augurio del poeta all'umanità affinché essa si elevi al di sopra delle proprie miserie.

Năm mới chúc nhau

Lãng lạng mà nghe nó chúc nhau:

Chúc nhau trăm tuổi bạc đầu râu.

*Phen này ông quyết đi buôn cối,
Thiên hạ bao nhiêu đứa già trâu.*

*Lẳng lẳng mà nghe nó chúc sang:
Đứa thì mua tước, đứa mua quan.
Phen này ông quyết đi buôn lợn,
Vừa chửi vừa la cũng đắt hàng.*

*Nó lại mừng nhau cái sự giàu:
Trăm, nghìn, vạn mớ để vào đâu?
Phen này ắt hẳn gà ăn bạc,
Đồng rụng đồng rơi lọ phải cầu.*

*Nó lại mừng nhau sự lắm con:
Sinh năm đẻ bảy được vuông tròn.
Phó phường chật hẹp, người đông đúc,
Bồng bế nhau lên nó ở non.*

*Bắt chước ai ta chúc mấy lời:
Chúc cho khắp hết ở trong đời.
Vua, quan, sĩ, thứ, người muôn nước,
Sao được cho ra cái giống người.
(Tú Xương 2017: 6)*

Auguri di Capodanno

Ascoltiamo in silenzio i loro auguri di Capodanno:
Si augurano l'un l'altro di vivere cent'anni, con la barba e i capelli
argentati.

Questa volta mi sono deciso ad andare a vendere il mortaio,
Visto che ci saranno sempre più vecchi sdentati a pestare il betel.

Ascoltiamo in silenzio le loro ambizioni di successo:
C'è chi corrompe per avere titoli, chi per diventare mandarino.
Questa volta mi sono deciso ad andare a vendere il baldacchino;
Andrà a ruba anche se dovessi urlare insulti agli acquirenti.

Si augurano a vicenda ricchezze infinite:
Cento, mille, centomila piastre, dove se le mettono?
Piovono soldi, soldi sparpagliati ovunque,
Ne beccano un po' pure i polli.

Si felicitano per la loro progenie:
Quattro, cinque, sei figli, tutti belli paffuti.
Le strade saranno affollate fino a traboccare,
In montagna dovranno andare a vivere.

Spinto da tutti questi desideri, anch'io darei la mia parola di
augurio:
Auguro che tutto il mondo,
Che i re, i mandarini, i dotti, e i popolani, in ogni terra
Si dimostrino degni della razza umana.

Nel periodo in cui il colonialismo francese in Vietnam si consolidava, la satira vietnamita prese a bersaglio la nuova società, in cui molti membri dell'élite intellettuale dell'antico regime erano ridotti in miseria, mentre altri, più opportunisti, per fuggire dalla povertà accettarono le nuove posizioni offerte loro dai colonizzatori francesi.

Il periodo 1900-1930 viene di solito considerato il periodo preparatorio della letteratura vietnamita moderna. L'ultimo concorso letterario triennale per l'accesso alla carriera mandarinale in cui i caratteri cinesi erano obbligatori si concluse nel 1919. Da quella data in poi, il *chữ quốc ngữ* divenne il sistema di scrittura ufficiale del Vietnam. Nonostante gli sforzi dell'amministrazione coloniale per impedire che le idee progressiste e democratiche provenienti dall'Occidente si infiltrassero in Vietnam, in quel periodo gli intellettuali vietnamiti iniziarono a entrare in contatto con la cultura progressista occidentale, anche grazie alla pubblicazione in Cina delle traduzioni di molte opere occidentali intorno alla fine del XIX e l'inizio del XX secolo: gli studiosi

vietnamiti leggevano direttamente in cinese, e poterono così scoprire il pensiero filosofico e politico occidentale, con autori classici come Aristotele e Platone e moderni come Spencer e Darwin, e figure politiche come quelle di Mazzini, Garibaldi, Washington, Napoleone, ecc. (Nguyễn Khắc Viện e Hữu Ngọc 1972: 101-102). La vittoria del Giappone contro l'impero russo nel 1905 e la rivoluzione cinese del 1911 incoraggiarono i moderni studiosi vietnamiti a lanciare movimenti di riforma della società in tutti i suoi aspetti, dall'economia, alla cultura, all'istruzione, con iniziative pratiche come l'apertura di scuole moderne dove venivano insegnate le scienze, la scrittura in caratteri latini, e le lingue straniere, allo scopo di illuminare il popolo e promuovere una politica democratica, mirata a riconquistare l'indipendenza nazionale senza violenza³⁶. Inoltre, l'uso delle moderne tecniche di stampa e la nascita in questo periodo di giornali e riviste in *chữ quốc ngữ* costituivano uno strumento molto efficace di divulgazione culturale popolare.

Davanti alle pressioni per le riforme e al tumulto politico, l'amministrazione coloniale lanciò un'offensiva culturale su vasta scala, concedendo tra le altre cose il permesso di lanciare due riviste: *Đông Dương Tạp Chí* (Rivista dell'Indocina) nel 1913 e *Nam Phong* (Vento del Sud) nel 1917, curate rispettivamente da Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936) e Phạm Quỳnh (1892-1945), due intellettuali che spesso si erano confrontati tra loro in accesi

³⁶ Tra i vari movimenti riformisti spiccano il movimento *Duy Tân* (Rinnovamento), attivo nel Vietnam centrale, che fu lanciato da Phan Bội Châu (1867-1940) nel 1906 fino al 1908 quando terminò dopo essere stato soppresso dal governo coloniale francese, e il movimento *Đông Kinh Nghĩa Thục* (Scuola pubblica del Tonchino), attivo nel 1907 e promosso da studiosi patrioti e illuminati, tra cui Phan Chu Trinh (1872-1926), Lương Văn Can (1854-1927) e Nguyễn Quyền (1869-1941). Per ulteriori informazioni si rinvia a Dutton, Werner e Whitmore (2012: 342-381), Marr (1971: 44-184).

dibattiti, sulle rispettive riviste, sulla questione dell'integrazione contro l'assimilazione. Nonostante le divergenze, diedero entrambi un importante contributo alla diffusione della cultura francese in Vietnam³⁷.

L'epoca moderna vide anche il nascere di una nuova generazione di scrittori che traducevano dal francese, scrivevano in vietnamita direttamente in caratteri latini, e promuovevano una nuova poesia: la poesia libera e romantica, sotto l'influsso francese, come quella di Tản Đà (1888-1939), considerato il fondatore di questa nuova poesia e il massimo poeta della letteratura vietnamita moderna (Bausani 1970: 253). I membri del gruppo letterario romantico *Tự Lực Văn Đoàn* (Gruppo letterario delle forze creative), fondato nel 1934, vengono invece considerati gli autori dei primi romanzi moderni vietnamiti. Questi letterati abbandonarono il classicismo e lanciarono una nuova scuola di romanzo, che proponeva romanzi liberi da pregiudizi letterari confuciani, le cui trame avevano una prospettiva soggettiva ed erano incentrate su eventi privati, personali e individuali. Inoltre, essi fondarono le riviste *Phong Hóa* (Costume, 1932-1936), la prima rivista satirica in Vietnam (su cui torneremo nell'ultimo capitolo del libro) e *Ngày nay* (Oggi, 1936-1940, 1945), rivista di notevole importanza per la modernizzazione della letteratura vietnamita. Il lavoro di *Tự Lực Văn Đoàn* non si limitò al campo letterario e al giornalismo, ma toccò anche il design applicato, la riforma della moda e la riforma urbana, con un orientamento nazionalista che cercava un compromesso non violento tra colonialismo e lotta anticoloniale, sostenendo un processo di

³⁷ Per il ruolo della stampa e dei giornali *chữ quốc ngữ* nella diffusione culturale del popolo e nella diffusione delle opere occidentali tradotte in vietnamita si rinvia a Marr (1984: 150-189), Nguyễn Khắc Viện e Hữu Ngọc (1972: 107-112), Bausani (1970: 253, 254).

graduale decolonizzazione che si sarebbe concluso con l'autonomia del Vietnam (Nguyen 2020).

Nel periodo fra le due guerre, emerse una figura letteraria interessante, distinta dai membri del gruppo letterario *Tự Lực Văn Đoàn*, rappresentanti della scuola “romantica”; si tratta anzi di un loro acerrimo rivale letterario: Vũ Trọng Phụng. Nato nel 1912 e morto nel 1939 di tubercolosi a soli ventisette anni, riuscì a lasciare un notevole patrimonio letterario, con nove romanzi, otto reportage, sei opere teatrali, ventotto racconti, e varie traduzioni dal francese. Considerato un “realista critico” (Bausani 1970: 257), paragonato a Balzac (Lưu Trọng Lư 1939: 7) e a George Orwell (Zinoman 2014: 1), è conosciuto soprattutto per la sua brillante satira sullo snobismo della società del suo tempo. I suoi romanzi, quali *Giông tố* (La tempesta, 1936) e *Vỡ đê* (Il cedimento della diga, 1936), oltre a descrivere personaggi corrotti dal denaro o che si arricchiscono con la corruzione, evidenziano anche il crescente distacco tra la società urbana e quella rurale. Con romanzi quali *Làm đĩ* (Diventare prostitute, 1936), e *Lấy nhau vì tình* (Sposarsi per amore, 1937) e reportage quali *Cạm bẫy người* (Trappole per esseri umani, 1933), *Kĩ nghệ lấy Tây* (L'industria dei matrimoni con gli occidentali, 1934), *Cơm thầy cơm cô* (I servi, 1936), e *Lục xì* (La clinica delle malattie veneree, 1937), Phụng denunciò il sistematico sfruttamento di classe, la segregazione razziale, la crisi economica e la perversione morale che affliggevano la metropoli coloniale di Hanoi. Se, in queste opere, il tono dominante è critico, e si concentra soprattutto sui lati tragici della vita, nel romanzo *Số Đổ* (La fortuna³⁸, 1936), l'accento si pone soprattutto su personaggi e situazioni comiche, e l'autore utilizza l'umorismo, invece della critica diretta, per denunciare la realtà.

³⁸ Tradotto in italiano con il titolo *Il gioco indiscreto di Xuan* (Vũ Trọng Phụng, 2012, tr.it. della stessa autrice di questo libro).

La storia di *Số Đổ* gira attorno alla folgorante scalata sociale di Xuân, detto Xuân Tóc Đỏ (Xuân Capelli Rossi), nella Hanoi degli anni Trenta del Novecento. Xuân è un orfano semianalfabeta, che durante la sua infanzia, vissuta in povertà, dorme per strada e svolge diversi lavori: venditore di noccioline abbrustolite e di giornali, fattorino per una compagnia teatrale, spacciatore di erbe medicinali per conto di ciarlatani. Costretto a lavorare a lungo sotto il sole rovente, i suoi capelli diventano talmente rossi da sembrare quelli di un occidentale. Successivamente, lavora come raccattapalle in un circolo del tennis, dove viene sospettato di aver spiato una donna francese nello spogliatoio e viene perciò licenziato. Grazie a questo incidente, tuttavia, viene notato da Phó Đoan, la vedova di un vicedoganiera, una donna dalle vivaci brame, che si autoproclama però fedele ai defunti mariti. Tramite la sua raccomandazione, Xuân viene assunto in un negozio di abbigliamento per donne, chiamato “Âu Hóa” (Occidentalizzazione) e gestito dal signor Văn Minh (Civilizzazione), un ricco vietnamita tornato senza alcun diploma dalla Francia dopo sei anni di studio, e che tuttavia considera sé stesso un divulgatore dei costumi e della moda occidentali. Xuân si ritrova all’improvviso nel cuore del movimento per le riforme sociali e, dopo una serie di vicende equivocate, riesce a spacciarsi per esperto indiscusso nel campo della moda, della medicina, della poesia e dello sport. Diventato ormai l’eloquente “dottor Xuân”, promettente campione di tennis, riceve le attenzioni amorose della signora Tuyết, una frivola giovane dama di Hanoi, ereditiera del patrimonio del vecchio e ricco Venerabile Hồng. Alla fine del romanzo giunge all’apice del successo, essendo acclamato come un eroe sacrificatosi per il bene della Patria, dopo aver accettato, per motivi diplomatici, di essere sconfitto in una partita di tennis dall’avversario siamese. Xuân Capelli Rossi riceve una medaglia

dal Protettorato francese dell'Indocina, viene proclamato eroe nazionale e prontamente accettato come genero da una delle famiglie più ricche e potenti della borghesia di Hanoi.

Di seguito si riporta un capitolo del romanzo.

Chương XI

Cuộc khánh thành sân quần. Xuân Tóc Đỏ diễn giả. Việc sửa soạn một cuộc hôn nhân.

Buổi khánh thành cái sân quần riêng của bà Phó Đoan trong vườn hoa nhà thật là một ngày đáng ghi vào lịch sử thể thao của nước Việt Nam. Theo như những cuộc khánh thành khác, cũng có tiệc trà, có rượu sâm banh, lại có cả chúc từ nữa.

Hợp mắt tại buổi tiệc, có từ ông Típ Phờ Nờ cho đến vợ ông ta, từ Tuyết cho đến anh ruột cô ta là cậu Tú và chị ruột cậu này là bà phán vợ ông mọc sừng - nguyên là cô Hoàng Hôn - và cả nhà chính trị bảo hoàng Joseph Thiết nữa. Ông này coi cả bọn chung quanh ông chỉ là dân chúng, còn mình là một nhà lãnh tụ, một nhà chính trị và một nhà chính trị thì thật sự thì bao giờ cũng nghĩ đến quyền lợi của quốc gia mà khinh bỉ những cái thị hiếu và lòng ham vui thú của dân chúng. Giữa lúc mọi người cười nói ồn ào, ông Joseph Thiết giữ một tờ báo Pháp ra, sung sướng hưởng cái khoan khoái của việc ông Léon Blum bị môn đồ của nhà bảo hoàng Maurras đánh cho chảy máu ở hai bên thái dương. Nhưng, những người chung quanh ông cũng chẳng ai để ý xem ông đương làm gì.

Đối lại, ông Joseph Thiết coi như lúc ấy không có những người khác nữa, cũng như những người khác coi như lúc ấy không có ông. Bữa tiệc ấy chỉ còn thiếu mặt có cậu Phước (Em chã) thì là đủ các nhân vật thượng lưu trong xã hội.

Khi hơi men đã ngà ngà, khi đám người thượng lưu ấy đã hơi hơi không được thượng lưu mấy tí, thì ông Văn Minh nâng cốc đứng lên... với cái thân hình ốm yếu:

- Thưa các bà, thưa các cô, thưa các ngài,

Ấy thế là ông Văn Minh nói nhai nhải đến gần một giờ đồng hồ về lịch sử thể thao của nước cổ Hy Lạp, phong trào thể thao ở xứ ta, vận mệnh của nòi giống nếu không thể theo và nếu có thể theo, bà phán (xin hiểu ngầm là bà Phó Đoan) tiểu sử của bà, những tư tưởng tân tiến của bà, cử chỉ

đáng làm gương của bà trong khi làm cho sân quần để phụng sự một công cuộc thể thao của gia đình, trào lưu thể thao của phụ nữ từ khi có cuộc “tiểu thư đi bộ” vân vân... Giữa bài chúc từ có đoạn ông Văn Minh công kích liệt những người thừa tiền mà làm đình, xây chùa, tô tượng đúc chuông, những kẻ hủ lậu vậy.

Ông kêu đồng bóng cũng là một lối thể thao, nhưng lối ấy đã bất hợp thời trang. Trong lúc ấy, ông nhà báo cấp tiến với xã hội và bảo thủ với gia đình vội vàng lấy bút máy và sổ tay ra ghi chép, coi những lời lẽ quý hoá ấy tựa hồ bật ở miệng một vĩ nhân mà ra...

Rồi ông Văn Minh lại khái luận về những bổn phận của người đàn bà lý tưởng có những gì khiến bà Phó Đoan phải yên trí rằng mình là một người đàn bà lý tưởng. Sau cùng, đoạn chúc từ kết luận bằng sự diễn giả giới thiệu với mọi người: Xuân Tóc Đỏ, một thanh niên gương mẫu, một giáo sư ten-nít với tất cả những danh dự mà cái chúc ấy được nhận. Nói tóm lại, bài chúc từ ấy có đủ điều kiện là một bài của một nhà đại văn học, đại chính trị, vì trong đó có đủ mọi điều thêu dệt, bịa đặt, phóng đại, huyền hoặc, giả dối bằng những danh từ điêu trá của văn chương. Mọi người vỗ tay thật là đích đáng.

Nói xong, ông cháu rể ngồi xuống một cách nghiêm trang nhã nhặn ngẫm như đa số diễn giả khác để bà dì đứng lên đáp lời. Bà Phó Đoan cảm ơn diễn giả và các cô, các bà, các ngài đã vui lòng đến chứng kiến bữa tiệc khánh thành cái sân quần của bà mà bà ước rằng lúc nào cũng đông.

Mọi người lại vỗ tay...

Vì lần đầu ở vào một bữa tiệc có những nghi lễ như thế, được hưởng những cái danh dự mà chính nó cũng không biết, Xuân Tóc Đỏ tưởng mình không phải đáp lời gì ai nữa, cứ việc vỗ tay thật kêu. Rồi uống luôn một hơi sâm banh một cách tự nhiên nhất đời, không để ý rằng ai cũng đương nhìn mình chòng chọc. Sau cùng nó khoanh tay ngồi im.

Thái độ toạ hưởng kỳ thành ấy làm cho một số ít người bất mãn. Bà vợ ông phán mọc sừng, đứng lên nói một cách ranh mãnh:

– Bây giờ hình như đến lượt ông Xuân, nhà giáo sư quần vợt.

Ông Típ Phờ Nờ cũng được dịp trả cái thù riêng của ông bằng mấy câu:

– Điều ấy tất nhiên! Khánh thành sân quần thì tất nhiên bao nhiêu danh dự vào giáo sư quần vợt cả! Vậy xin ngài đừng nhũn nhặn quá mà cứ cho chúng tôi được nghe qua một đôi câu văn rất văn hoa của ngài!

Ngồi bên cạnh Xuân, Tuyết cũng vô tình thúc giục:

– Nói đi, anh đốc! Nói rất văn hoa vào cho thiên hạ họ biết tay!

Không biết thế nào là phải, như một cái máy có người vận, Xuân Tóc Đỏ đành đứng lên, cốc rượu vẫn nâng trên tay... Nói? Thì nó vẫn nói to lắm, mà lại không bao giờ sợ khản cổ, nhất là không bao giờ thẹn, một điều cốt yếu của nhà hùng biện. Nghiêm như xưa kia, lúc bán phá xa, làm lính cờ chạy hiệu rạp hát, làm nghề thổi loa cho ông Vua Thuốc Lậu Nam Kỳ, nó đã quen cái mồm đàn áp, chinh phục và làm rung động công chúng hơn ai...

Nhưng đây không phải là điều cốt yếu... Phải, đành là phải nói, nhưng phải biết nói gì mới được...

Sau ba phút trầm tư mặc tưởng, vốn thông minh tính bẩm, Xuân Tóc Đỏ nhớ ngay đến những ngôn ngữ và cử chỉ mà ông bà Văn Minh và ông Típ Phờ Nờ vẫn dùng đến, mà nó đã nghe quen tai ngay từ hôm nó nháy vào gánh vác trách nhiệm Âu Hoá xã hội. Nó bèn từ tốn nói, vừa nói vừa nghĩ:

– Thưa các bạn gái, thưa các bạn giai,

Xuân Tóc Đỏ nói thế vì óc nó còn đầy những tiếng ấy từ khi nó vào cảnh Bồng Lai để làm tròn cái bổn phận hại một đời con gái đứng đắn và tử tế, chẳng ngờ tình cờ lối nhập để ấy lại có kết quả tốt: chưa ai thấy một diễn giả gọi các thánh giả thân mật đến thế, từ khi nhận loại có chức tước. Ai cũng kính cẩn lắng tai nghe. Xuân lại lấp bắp:

– Tôi, từ hôm nay mà đi, là đã dự một phần vào cuộc cải cách xã hội rồi... Vậy tôi phải chăm chỉ và nhất là phải hiểu những việc tôi làm... Chưa được Âu hoá mấy!... Một sự trở ngại trên đường tiến hoá. Thể thao... Nòi giống... Hạnh phúc là cái gì khác nếu không là sức khoẻ của vợ chồng? Gắng sức anh em luyện tập, không phải là cái cách bề ngoài như lối cổ hủ... giữa buổi canh tân này, cái gì hủ lậu ta đào thải đi! Chúng tôi rất được hân hạnh.

Nói đến đây, chợt nhớ đến những câu tướng thẳng trận lúc nhận cúp ở tay một quan toàn quyền, hoặc một quan thống sứ, thường reo lên những khẩu hiệu thể thao, Xuân Tóc Đỏ bèn, để kết thúc bài diễn văn:

– Líp líp lơ... Hua rra!

Giữa lúc ấy, vừa thấy tờ báo đăng rằng nhà bảo hoàng Maurras xui người đánh ông Blum xong thì viết luôn mấy bài hăng hái đòi lấy đầu nhà lãnh tụ xã hội một lần thứ nhì nữa, ông nguyên đảng viên Thập Tự Lửa Joseph

Thiết vỗ đùi kêu to lên:

– Hay! Hay! Bravo!

Thế là cả gian phòng vỗ tay ran lên họa theo ông ta. Bà Phó Đoan líp líp lơ một cách xứng đáng. Một vài kẻ hoài nghi thì cũng vỗ tay khen vì lẽ chúc từ của Xuân Tóc Đỏ không phải là đĩa kèn nói, và những nhà thể thao chính hiệu bất kỳ ứng khẩu thế là đã cừ, chứ không cần được hơn.

Người ta chạm cốc sâm banh khen ngợi chúc tụng lẫn nhau theo lối các vị thượng thư, đoan rủ nhau xuống sân quần.

Khi đến xuống sân thì ai cũng phải cảm động... Ôi! Thật là một triệu chứng tốt cho thể thao nước nhà, cho tương lai phụ nữ: trên rặng lưới của cái sân quần còn mới nguyên như một cô gái còn tân, người ta thấy một... hai... ba... bốn... cái quần, quần đùi, quần ngủ, quần ra phố, quần ở nhà, cái nào cũng bằng lụa, hoặc trơn, hoặc thêu đặng ten, những cái có thể khiến những ông cụ già trông thấy cũng phải lai láng lòng xuân, mà chính lại là của bà Phó Đoan!

Diên người, lộn ruột lên, bà Phó Đoan đã gọi ngay người vú già ra mắng cho một trận kịch liệt, thì vú già cổ hủ và bảo thủ ấy cứ lâu nhàu:

– Ai biết đâu đấy! Gọi là sân quần thì ai chả tưởng để phơi quần!

Mấy cái quần đã bị cất ra chỗ khác rồi, sân quần lại hiện ra quang cảnh vui vẻ khác. Thoạt đầu, Xuân đánh với bà Văn Minh. Rồi với ông đốc tờ Trực Ngôn. Sau cùng Xuân đứng với ông Trực Ngôn để đánh với bà Văn Minh và một bà vợ Tây khác, bạn cũ của bà Phó Đoan, mới đến...

Giữa lúc chưa biết phụ nữ thắng hay nam nhi thắng như thế thì ở nhà cụ cố Hồng, người ta nao lên vì cái tin cô Tuyết đi chơi với ông Xuân. Cụ già rít lên như những bà mẹ hủ lậu khả ố mà rằng:

– Ông đã biết chưa. Ông nuông con ông nữa đi! Bao giờ bụng nó bằng cái thúng thì ông mới biết thế nào là nữ quyền, và văn minh, là tối tân, là giải phóng! Phương ngôn có câu nói: Con hư tại mẹ, cháu hư tại bà! Ông là hại nó, ông làm nó hư hỏng, để cho tôi, tôi phải nghe lời thiên hạ chửi rửa, bới móc!

Trước những lý luận bảo thủ rất trở ngại cho cuộc giải phóng phụ nữ của nước nhà như thế, cụ ông chỉ nhắm nghiền mắt lại đáp:

– Biết rồi! Biết rồi! Khổ lắm, nói mãi!

Nhưng dù “biết rồi” mặc lòng, cụ bà cũng đuổi thằng bời tiêm xuống bếp ngay... Vì đã công nhận nữ quyền như một người văn minh thật sự, cụ cố Hồng cũng không phản đối lại việc huyền chức tạm thời ấy. Cụ chỉ nằm

ngáp dài bên khay đèn mà thôi. Cụ bà lại nhai nhai nói như cái chảo rách:
- Ông có biết không? Nó với Xuân rủ nhau vào một ôten thuê buồn! Chết
thật chứ không ngờ rằng...

- Biết rồi! Khổ lắm, nói mãi!

- Không ngờ rằng một người như ông Xuân, tưởng là đứng đắn tử tế, ai
ngờ lại có bụng dạ tôi thế!

- Biết rồi! Khổ lắm, nói mãi!

Đến đây, cụ bà chợt tưởng tượng đến cái khó lòng tránh khỏi của những
cặp giai gái khi rủ nhau vào ôten, bèn bùng mặt sứt sứt khóc như một người
mẹ hủ lậu. Không thấy nói gì nữa, cụ ông hé mở đôi mắt nhỏ tí ra hỏi:

- Thế sao nữa, hở bà?

Cụ bà khóc to hơn trước một hồi, rồi đau đớn kể lể:

- Làm sao? Lại còn làm sao!

- Bà hủ lậu lắm, không nói chuyện được!

- Thế nào là hủ lậu? Ừ, tôi xin phép ông tôi hỏi ông: thế nào là hủ lậu?

- Thời buổi bây giờ không có cái lối nam nữ bất tương thân như đời
các cụ nhà ta đâu! Bây giờ giai gái được tự do kết bạn với nhau, đi chơi
với nhau như Tây! Họ có bạn giai cũng như họ có bạn gái, thế không
có gì là lạ!

- Ai bảo ông thế?

- Con giai tôi bảo tôi đấy!

- Ông đã chắc thế là hay hơn chưa?

- Lúy đã bảo thế thì chắc thế, không hay hơn thì cũng chẳng sao cả!

- À! À! Con giai ông! Thì được cái bộ tịch gì! Đi mở ngay cái hiệu thợ may
phải gió ấy, rồi giờ ra rõ đến lắm trò khi! Chướng lắm, tôi không chịu nổi
nữa, đừng tưởng tôi không nói gì là hay lắm đâu!

- Chướng hay không mặc, cứ biết cái cửa hàng Âu Hoá của nó cũng mỗi
tháng cho nó kiếm được vài trăm bạc lãi đã!

- Nay tôi bảo thật! Thế cũng chưa bỏ. Để cho nàng dâu cứ mặc quần đùi
đứng trước mặt mẹ chồng! Còn là lãi nữa! Con gái ông mã chữa hoang thì
còn là lãi nữa!

- Việc gì mã chữa hoang? Dễ thế cơ!

- Ông có biết chúng nó làm gì với nhau không? Nào tắm, nào bơi, nào
nhảy đầm! Lại thuê chung một phòng trong cả một ngày nữa!

Từ nãy đến giờ đã được nửa giờ, cụ ông bèn ngáp dài một cái, nước mắt

nước mũi chảy ra như những người nghiện thuốc phiện đứng đắn và hút có phương pháp. Cụ bèn nhắm nghiền mắt lại:

- Biết rồi! Khổ lắm, nói mãi!

- Người ta biết rõ là hai đứa đóng cửa phòng lại, ngủ trưa với nhau rồi, ông đã biết chưa?

- Sao! Sao nữa?

Cụ bà cười nhạt đau đớn:

- Lại còn sao nữa?

- Thế ai bảo mà bà biết rõ thế?

- Chị ruột nó chứ còn ai nữa!

- Cái con Hoàng Hôn cũng lên Bồng Lai hôm ấy làm gì?

- Vì hôm đó chồng nó cũng lên đấy chứ sao?

- Mau gọi nó ra tiêm thuốc cho tôi đây! Việc nó có thể thôi, không phải ốm tôi lên vội!

Chẳng những đã không biết giá trị của những phút quý hoá và cái quyền lợi thiêng liêng bất khả xâm phạm của những người nghiện chân chính, cụ bà lại còn nói nữa chứ không gọi ngay thằng bồi tiêm lên.

- Để bao giờ bụng nó bằng cái thúng thì mới ốm tôi phỏng? Ông có nghĩ rằng đã có ai sêu tết con Tuyết rồi đấy không? Cái thằng Xuân như thế là đồ xỏ lá, đồ ba que, mặt chó chứ không phải mặt người nữa! Để rồi xem! Tôi bắt con Văn với thằng Minh đuổi cổ nó đi cho mà xem! Lại còn con mẹ Phó Đoan, cái con đi già dơ đời ấy nữa! Sân quần à? Rõ đi già mà không biết rơm! Rồi tôi cấm cửa thằng Xuân cho mà xem!

- Biết rồi! Khổ lắm, nói mãi!

- Thật đấy, tôi thì đánh tan xác con Tuyết! Tôi thì chửi con mẹ Phó Đoan cho một trận cho mà xem!... Tôi thì phú con Văn về với mẹ nó cho mà xem! Chứ thế à? Văn Minh tiến bộ thế à?

Cụ Hồng giẫy hai bàn chân, nhăn nhó kêu:

- Khổ lắm, nói mãi, gọi bồi nó lên tiêm cho người ta đi! Khi ơi là khi!

Cáu tiết, cụ bà đập xuống bàn đánh thành một cái, gất:

- Tôi không gọi! Ông hãy nhịn đi một chút! Hút vào để cái gì cũng biết rồi, biết rồi, ấy à?

Tức thì ông cụ ngồi nhòm dây cả quyết:

- À, giỏi nhé! Được lắm! Rồi mà xem! Để đấy tôi hối hôn đám kia cho mà xem! Tôi sẽ gả con Tuyết cho thằng Xuân, tôi xin cam đoan như thế với bà!

Chả gì nó cũng đã học trường thuốc, đã được người gọi là ông đốc, mà về quần vợt thì nay may nó chiếm giải quán quân! Nay tôi bảo thật: con Tuyết mà chữa với thằng Xuân thì thật phúc bấy mươi đời cho nhà này! Bà cầm đi! Bà ngu lắm!

Cụ Hồng đã nói như một người nghiện đứng đần trong một cơn thịnh nộ đúng giờ và đúng bữa.

(Vũ Trọng Phụng 2014 [1936]: 108-117)

Capitolo XI

L'apertura del campo da tennis – L'oratore Xuan – I preparativi per il matrimonio

L'apertura del campo da tennis privato, costruito nel giardino della Vedova del Vice Doganiere, fu un vero e proprio evento nella storia sportiva del Vietnam. Come nella maggior parte delle cerimonie d'apertura, ci fu un ricevimento con champagne e discorsi formali. Fra i partecipanti alla festa c'erano il signor ALD e sua moglie, la signorina Tuyet e i suoi fratelli: l'eterno studente Tan e la moglie del cornuto impiegato delle poste, la signora Hoang Hon e il rappresentante della monarchia Joseph Thiet.

Seduto in mezzo agli astanti, Joseph Thiet si sentì un grande leader politico circondato dalla folla. Da vero capopopolo, si preoccupava solamente del bene del paese e, simultaneamente, disprezzava i gusti e le aspirazioni delle masse popolari.

Indifferente al chiasso gioioso della gente, il signor Joseph Thiet sfogliò un giornale francese e lesse un articolo che lo rese particolarmente allegro: un discepolo di Charles Maurras aveva fatto sanguinare la faccia al leader socialista Léon Blum. Si estraniò allora completamente e, per tutta risposta, anche gli altri lo ignorarono.

Tutti i membri dell'aristocrazia, a parte il signorino Phuoc ("Non voglio!"), erano radunati per l'evento. La massa divenne sempre più brilla e la classe più elevata scivolò sempre più verso il basso. Il signor Civilizzazione, fiacco e per niente atletico, si alzò e levò il calice: «Signore, signorine, signori...».

Il signor Civilizzazione tenne il suo discorso per quasi un'ora. Parlò della storia dello sport nella Greca antica, del movimento sportivo

del Vietnam, dell'importanza cruciale dello sport per il futuro della sua razza. Narrò la vita della signora Segretaria (la Vedova del Vice Doganiere, per intenderci). Lodò la sua visione progressista e la scelta esemplare nel voler costruire un campo da tennis privato per favorire lo sport all'interno della sua famiglia. Descrisse poi il movimento sportivo femminile, iniziando dalla "Marcia delle ragazze". Criticò allora i vecchi che usavano i loro soldi per costruire templi, pagode, statue buddhiste e fondere campane. Sostenne che quell'arte di acquisire fama fosse ormai superata.

Intanto, il giornalista, fervido sostenitore delle riforme sociali nel paese e della conservazione dei costumi tradizionali all'interno della propria famiglia, si annotava le preziose idee emesse dalla bocca di quell'uomo illustre.

L'oratore elencò poi le virtù della donna ideale affinché la Vedova del Vice Doganiere vi si potesse riconoscere. Concluse presentando Xuan: un giovane esemplare, maestro di tennis, che era stato capace di ottenere i massimi riconoscimenti in questi campi.

In breve, quel discorso aveva in sé ogni requisito che intelletti letterari o politici avrebbero potuto esprimere: abbellimento, invenzione, esagerazione, menzogne e fantasie, mascherate dal linguaggio disonesto della letteratura. La massa applaudì con entusiasmo.

A fine dissertazione, il signor Civilizzazione si sedette in modo dignitoso e falsamente modesto (così fanno quasi tutti gli oratori). Sua zia si alzò e prese la parola. La Vedova del Vice Doganiere ringraziò il parlatore e le signorine, le signore e i signori per la loro presenza alla cerimonia d'apertura del suo campo da tennis. Espresse il suo augurio nel vedere il suo campo sempre affollato. Tutti applaudirono di nuovo.

Avendo poca familiarità con i rituali delle cerimonie d'inaugurazione, Xuan ignorò l'onore che lo attendeva: non comprese che toccava a lui rivolgersi al pubblico. Applaudì come tutti e bevve champagne nel modo più naturale del mondo, senza rendersi conto degli sguardi fissi su di sé. Incrociò le mani e rimase in silenzio. Il comportamento ingrato di Xuan provocò bisbigli di disapprovazione. Infine, la moglie del cornuto impiegato delle

poste si alzò e disse malignamente: «Credo tocchi ora al signor Xuan, maestro di tennis, parlare».

Il signor ALD, eccitato all'idea di poter punzecchiare Xuan, colse l'occasione per incoraggiarlo: «Giusto! Nel giorno dell'inaugurazione di un campo da tennis, tutti gli onori devono essere per l'insegnante!» E rivolto a Xuan: «Vi preghiamo di non essere modesto e di illuminarci con le vostre sagge parole!»

Seduta accanto a Xuân, la signorina Tuyet s'intromise: «Su, dottore! Di' qualcosa d'intelligente! Fa' vedere al mondo chi sei!»

Come un pupazzo meccanico manipolato da un gruppo di esperti, Xuan si alzò, il bicchiere ancora in mano. Fare un discorso? Non si sentiva mai imbarazzato nel parlare ad alta voce in pubblico e non perdeva mai la voce: due qualità, queste, basilari per un buon oratore! In passato, era sempre stato molto abile nell'usare la voce per sedurre, persuadere e commuovere le masse, sia quando vendeva noccioline arrostitite, sia quando faceva la comparsa nei teatri, sia quando urlava gli slogan dei re dei rimedi delle malattie veneree. Per lui, parlare non era mai stato mai un problema. Il vero problema era: "Cosa dire?"

Rifletté per alcuni secondi. Si ricordò delle parole e dei gesti che la coppia Civilizzazione e il signor ALD usavano normalmente. Era abituato a quel linguaggio dal giorno in cui si era assunto la responsabilità di occidentalizzare la società. Iniziò dunque a parlare mentre il suo cervello si affrettava a cercare cosa dire in seguito: «Care amiche, cari amici...»

Usò le stesse parole che echeggiavano ancora nella sua mente dal famoso giorno in cui si era recato all'Hotel Terra incantata con il nobile intento di disonorare una fanciulla di rango elevato. Il risultato fu sorprendentemente incoraggiante: mai appartenente a quella massa fu coinvolto in modo così caloroso da un oratore pubblico! Tutti ne furono rapiti!

«Io faccio parte di questo movimento riformista... dovrò ancora impegnarmi con tutte le mie forze per capire esattamente ciò che va fatto... non siamo ancora abbastanza occidentalizzati! Questo è un ostacolo verso la rivoluzione! Lo sport... la razza... come sarebbe possibile la felicità familiare senza la salute dei coniugi? Dobbiamo

impegnarci al massimo per praticare lo sport! Noi non curiamo solo l'aspetto esteriore, come ci rimproverano i retrogradi moralisti! In quest'era riformista, tutto ciò che è conservatore sarà eliminato! Siamo onorati di servirvi!»

Xuân si ricordò del tipico slogan usato in occasione dei campionati sportivi al momento dell'assegnazione dei trofei da parte di ministri o governatori di province e terminò il discorso con un: *“Lip, lip, lo... Hua rra³⁹!”*

Nel mentre, il signor Joseph Thiet terminò l'articolo in cui aveva scritto che i giornali monarchici chiedevano la testa del socialista Léon Blum. Joseph Thiet, ex membro del partito della Croce di Fuoco, si batté la coscia e approvò urlando: «Bravo! Bravo!»

Allora tutti applaudirono seguendo il suo esempio e la Vedova del Vice Doganiere urlò *“Lip, lip, lo!”* con frenesia. Anche i più scettici applaudirono perché Xuan aveva pronunciato un discorso estemporaneo anziché leggerne uno preparato prima e, per un atleta, questo era più che sufficiente.

Seguì un brindisi con champagne, durante il quale gli uni lusingarono gli altri così come fanno i primi ministri durante gli incontri di Stato. Poi tutti si recarono al campo di tennis.

Una scena emozionante li attendeva. Che buon segno per lo sport e l'avvenire delle donne di questo Paese! Sulla rete del campo da tennis, nuovo di zecca come una vergine, la gente vide uno... due... tre... quattro capi di biancheria intima di seta: un pigiama, un paio di mutandine e due pantaloncini, alcuni ricamati e altri adorni di pizzi! La biancheria intima della Vedova del Vice Doganiere era così audace che persino i vecchi furono turbati nel profondo delle loro anime.

La Vedova del Vice Doganiere, furiosa, rimproverò la serva. La vecchia, ligia alle tradizioni, si lamentò: «Chi poteva saperlo? Sembra un posto adatto a stendere i panni!»

Gli indumenti furono tolti e il campo da tennis riprese la sua funzione. Nella prima partita, Xuân giocò contro la signora Civilizzazione, poi si batté contro il dottor Truc Ngon. Si coalizzò

³⁹ Hip, hip, Hurrà!

infine con il dottor Truc Ngon per gareggiare contro la signora Civilizzazione e una vecchia amica della Vedova del Vice Doganiere, sposata a un francese.

Nel frattempo, a casa della Venerabile Hong, si erano sparse le voci che la signorina Tuyet era stata vista con il signor Xuan. Nell'udire la notizia, la Venerabile Hong strinse i denti come le madri tradizionaliste: «Visto? Vuoi continuare a viziare tua figlia in questo modo? Quando la sua pancia sarà gonfia come un barile, allora capirai il vero senso delle parole: diritti delle donne, civilizzazione, modernità e libertà! La saggezza popolare dice: "I figli sono rovinati dalle madri e i nipoti dalle nonne". Tu l'hai viziata! Tu l'hai rovinata! Ma sarò io a essere criticata e insultata da tutti!»

Di fronte ad argomentazioni così conservatrici, veri e propri ostacoli ai movimenti di emancipazione femminile di questo paese, il Venerabile Hong chiuse gli occhi. «Lo so! Lo so! Basta, che barba!»

La Venerabile Hong ignorò la protesta del marito e cacciò in cucina il servitore d'oppio. Essendo un uomo civilizzato e un sostenitore dei diritti delle donne, il Venerabile Hong non osò protestare per quello sgarbo al suo servitore e si sdraiò sbadigliando accanto all'apparecchiatura dell'oppio. La Venerabile Hong continuò a borbottare: «Sai cos'hanno fatto? Lei e Xuan hanno preso in affitto una camera in un *o-ten*⁴⁰. Chi poteva immaginare che...»

«Lo so! Lo so! Basta! Che barba!»

«Chi avrebbe potuto sospettare un simile comportamento da parte del signor Xuan? Sembrava un uomo per bene, eppure si è rivelato un mascalzone!»

«Lo so! Lo so! Basta! Che barba!»

La Venerabile Hong immaginò cosa potesse fare una coppia in una camera d'albergo e scoppiò a piangere come una madre antiquata. Il Venerabile Hong, non udendo più la moglie parlare, aprì i suoi piccoli occhi e le chiese: «E poi?»

La Venerabile Hong pianse ancor più forte: «E poi? Cosa vuoi che sia successo?»

⁴⁰ Hôtel.

Il marito protestò: «Tu sei troppo antiquata. È impossibile parlare con te!»

«Cosa vuol dire antiquata? Rispondimi! Dimmelo! Cosa vuol dire antiquata?»

Il Venerabile Hông le spiegò: «A differenza dei tempi dei nostri genitori, oggi, i giovani possono incontrarsi da soli! Sono liberi di fare amicizia e di uscire insieme come i francesi! Le donne possono avere amici così come hanno amiche. Non c'è nulla di strano!»

«E chi te l'ha detto?»

«Mio figlio!»

«Sei sicuro che sia una cosa giusta?»

«Luy⁴¹ mi ha assicurato che lo è. E se anche non lo fosse, che differenza ci sarebbe?»

«Ah! Tuo figlio! Che spaccone! Da quando ha aperto quel maledetto negozio, fa solo cose sconvenienti. È disgustoso! Non lo sopporto più! Il fatto che io non abbia detto nulla sinora, non significa che io lo approvi.»

«E chi se ne frega se è disgustoso o meno? So solo che quel negozio Occidentalizzazione gli rende centinaia di piastre al mese!»

«Ascoltami bene! Tua nuora si presenta in pantaloncini persino davanti a me, la madre di suo marito! È forse un bene? E se tua figlia fosse incinta, che guadagno ci sarebbe?»

«Perché dici che sarebbe incinta? Non è poi così facile!»

«Sai cosa hanno fatto insieme? Hanno nuotato e sono andati a ballare! E poi hanno anche affittato una camera per tutta la giornata!»
Era già trascorsa mezz'ora da quando il servitore d'oppio era stato cacciato e il Venerabile Hong, da vero schiavo dell'oppio, si abbandonava a lunghi sbadigli e aveva gli occhi che lacrimarono. Li richiuse borbottando: «Lo so! Lo so! Basta! Che barba!»

«Tutti sanno che loro due hanno chiuso la porta e hanno fatto la siesta insieme. Ne eri al corrente?»

«E allora? Cos'altro hanno fatto?»

Un doloroso sorriso percorse il viso della Venerabile Hong:

⁴¹ Lui.

«Cosa vuoi che sia?»

«Chi ti ha detto tutto questo?»

«Me l'ha raccontato proprio sua sorella!»

«Hoang Hon? Perché? Era anche lei all'Hotel Terra incantata?»

«Era là con suo marito.»

«Ora basta! Chiama il servitore a prepararmi l'oppio! Basta con questa storia! Troppo rumore per nulla!»

Ma la Venerabile Hong non chiamò il servitore. Ignorò il sacro diritto di uno schiavo dell'oppio e continuò a rimproverare il marito: «Vuoi aspettare che la sua pancia si gonfi come un barile? Non pensi alla famiglia del fidanzato di Tuyet? Quel bastardo di Xuan è un mascalzone, un cane, un imbroglione! Non è un uomo! Vedrai! Costringerò mio figlio Civilizzazione e sua moglie a licenziarlo! Parlerò anche con la Vedova del Vice Doganiere. Che vergognosa puttana! Un campo da tennis? Troia! Proibirò a quel bastardo di Xuan di entrare ancora in questa casa!

«Lo so! Lo so! Basta! Che barba!»

«Parola mia! Picchierò Tuyet a morte! A quella puttana della Vedova del Vice Doganiere dirò in faccia quello che penso! Vedrai! Rimanderò la moglie di Civilizzazione da sua madre! Ah! Aspetta e vedrai! La civilizzazione! Farò vedere io come si civilizza!»

Il Venerabile Hong batté i piedi sul canapè: «Che barba! Lo so! Basta! Chiama il servitore a prepararmi l'oppio! Basta con tutte queste sciocchezze!»

La Venerabile Hong batté un colpo sul tavolo: «Non lo chiamo! Aspetta un secondo! Dopo aver fumato, sei capace solo di bofonchiare: “Lo so! Lo so!”...»

«Come osi?» protestò il Venerabile Hong alzandosi: «Aspetta e vedrai! Darò in sposa Tuyet a Xuan. Lo prometto! È stato studente alla scuola di medicina e ora tutti lo chiamano *doc to*⁴²! Chissà, forse un giorno vincerà anche il campionato di tennis! Ascoltami bene: se Tuyet fosse incinta di Xuan, la nostra famiglia sarebbe benedetta per settanta generazioni! Ora sta' zitta! Che idiota che sei!»

⁴² Docteur (dottore).

Come tutti gli schiavi dell'oppio, il Venerabile Hong s'incolleriva quando aveva bisogno di un tiro.
(Vũ Trọng Phụng 2012: 105-112)

In un solo capitolo abbiamo visto apparire personaggi grotteschi e diversi tra loro, quali il signor Joseph Thiết: un rappresentante della monarchia, avversario del socialismo, che spesso si isolava dalle masse popolari che a loro volta lo ignoravano; il signor Civilizzazione: un rappresentante dell'élite intellettuale vietnamita che aveva trascorso sei o sette anni in Francia a studiare, senza aver ottenuto alcun diploma, ma che al ritorno in patria non perdeva nessuna occasione per vantarsi dell'esperienza all'estero, sostenendo la campagna di occidentalizzazione e lo sviluppo dello sport, e in particolare del tennis, considerandolo un simbolo di modernità; la Vedova del Vicedoganiero: una ricca vedova che si vantava della propria fedeltà ai due defunti mariti, mentre nel suo intimo desiderava ardentemente un'avventura amorosa con Xuân; la signorina Tuyết, che rappresenta lo stereotipo della donna frivola veicolato attraverso i romanzi sentimentali pubblicati dagli scrittori appartenenti al gruppo letterario romantico *Tự Lực Văn Đoàn*. La vecchia generazione vietnamita, rappresentata dalla coppia Hồng, non era meno problematica: mentre il Venerabile Hồng, schiavo dell'oppio come molti ricchi vietnamiti di allora, accettava ciecamente ciò che gli veniva detto dal figlio, la Venerabile Hồng era chiaramente impreparata davanti ai cambiamenti imposti dalla giovane generazione.

Vũ Trọng Phụng mette in evidenza gli effetti della modernizzazione di stampo francese sulla nuova borghesia di Hanoi negli anni Trenta del Novecento e i contrasti fra tradizione e modernità, vecchio e nuovo, oppressione e libertà che esistevano nella società vietnamita dell'epoca. Emergono prepotentemente le novità introdotte dai movimenti per

l'Occidentalizzazione: la riforma del Buddhismo, l'introduzione di nuovi sport, le gare di bicicletta, le partite di tennis, la diffusione della moda di foggia occidentale (di quella francese in particolare), l'abuso di termini francesi mal recepiti, l'arte di fare pubblicità, il vizio e la dipendenza dall'oppio, la letteratura romantica, la diplomazia del tennis, l'economia di mercato, ecc. Balzano subito all'occhio del lettore attento gli stili di vita, gli ambienti e le aspirazioni della società vietnamita del tardo colonialismo francese, descritti con grande umorismo. In *Số Đố*, l'umorismo si mescola all'amara critica della satira. L'autore denuncia attraverso l'arte della commedia le ingiustizie, la complessità della vita sociale, e i drastici conflitti generati dall'occidentalizzazione. L'umorismo in *Số Đố* è un umorismo amaro, perché il suo bersaglio è una società scossa da profondi e dolorosi cambiamenti: in essa si stava scatenando un tifone fatto di denaro, fama e privilegi, che sconvolgeva le sue più profonde e antiche radici. La particolarità della satira di *Số Đố* è che il bersaglio principale della satira non sono né gli occidentali né il processo di modernizzazione in sé, ma piuttosto i vietnamiti che si atteggiavano a "europei", abbracciando solo gli aspetti superficiali della cultura occidentale e adottandone acriticamente comportamenti e costumi⁴³.

Il realismo sociale continuò a prosperare negli anni Quaranta, con talentuosi giovani scrittori di orientamento marxista, come Nguyễn Công Hoan (di cui abbiamo già parlato nel capitolo

⁴³ Per una più approfondita trattazione della critica di Vũ Trọng Phụng nei confronti dei vietnamiti che si autoproclamavano portavoce del movimento di occidentalizzazione e riformatori della società tradizionale vietnamita, adottando un linguaggio distorto e inserendo parole straniere nei propri discorsi come simbolo di prestigio, cultura e modernizzazione, nonché, in generale, dell'uso della comicità nella letteratura come strumento di denuncia della subordinazione coloniale, si rimanda a Lê Thuy Hien (2022).

precedente), Ngô Tất Tố (1893-1954), Nguyễn Hồng (1918-1982), e Nguyễn Tuân (1910-1987). Le loro opere mostrano con crudezza la vita dei contadini vietnamiti sotto il doppio giogo dei colonialisti e dei loro intermediari, ovvero mandarini corrotti e proprietari terrieri locali. Un altro scrittore, Nam Cao (1915-1951), fu uno dei primi membri dell'«Associazione degli scrittori per la salvezza nazionale» e partecipò attivamente alla resistenza vietnamita; morì fucilato dopo che fu catturato da una pattuglia francese durante una missione di propaganda, insieme a un gruppo di combattenti vietnamiti. Nam Cao è considerato uno dei più grandi scrittori del realismo vietnamita, i cui racconti brevi sono osannati dai critici per le loro sofferte descrizioni e le loro profonde riflessioni sulla società vietnamita prima della Rivoluzione d'Agosto del 1945. I suoi racconti sono ambientati nei villaggi di campagna, apparentemente pacifici, ma in realtà lacerati da drastici conflitti fra le diverse classi. Il suo racconto più famoso è *Chí Phèo*, che è anche il nome del protagonista, un contadino onesto ridottosi a ubriaccone violento a causa della miseria e delle ingiustizie subite, e morto suicida dopo aver preso coscienza del proprio degrado morale. Si tratta di un atto d'accusa nei confronti di una società in parte feudale e in parte coloniale che ha privato la gente rurale della propria dignità umana. Emerge, dalla narrazione di queste vicissitudini, anche la volontà dell'autore di riaffermare la buona natura della povera gente delle campagne.

Questa sua fiducia nei confronti dei poveri contadini vietnamiti si manifesta esplicitamente nel suo racconto *Đôi mắt* (*Gli occhi*, 1948). Si tratta di un racconto che risale al periodo della guerra d'Indocina (1946-1954) fra l'esercito coloniale francese e la Lega per l'Indipendenza del Vietnam (meglio nota come Việt Minh). I protagonisti della storia sono ĐỘ e Hoàng. Hoàng, grande scrittore scappato dalla città di Hanoi per rifugiarsi in campagna durante le lotte nella capitale, in un

incontro con Độ si mostra scettico nei confronti degli abitanti delle campagne, sostenendo l'esistenza di una serie di difetti che, di fatto, impedirebbero alla popolazione contadina di affrontare la rivoluzione. Độ, al contrario, cerca di dimostrare che, nonostante i difetti, essi siano capaci di fare la guerra.

Đôi mắt

Anh thanh niên làng chỉ một cái công gạch nhỏ, quay lại bảo tôi:

- Ngõ này đây, ông Hoàng ở đây.

- Cám ơn anh nhé. Lát nữa tôi sẽ sang nhà anh chơi.

Tôi vỗ vai anh bảo vậy. Tôi toan vào. Anh vội ngăn tôi lại:

- Khoan đã. Anh để em gọi cho anh trong nhà xích con chó lại. Con chó to và dữ lắm.

Tôi mở to đôi mắt, khẽ reo lên một tiếng thú vị. Tôi nhớ đến những lần đến chơi nhà anh Hoàng ở Hà Nội. Bấm chuông xong, bao giờ tôi cũng phải chờ anh Hoàng thân hành ra nắm chặt cái vòng da ở cổ một con chó tây to bằng con bê, dúi đầu nó vào gằm cái cầu thang, rồi mới có đủ can đảm bước vội qua đằng sau cái đuôi nó để vào phòng khách.

Tôi rất sợ con chó giống Đức hung hăng ấy. Sợ đến nỗi một lần đến chơi, không thấy anh Hoàng ra đứng tân để giữ nó lại buồn rầu báo cho tôi biết nó chết rồi, thì mặc dầu có làm ra mặt tiếc với anh, thật tình thấy nhẹ cả người. Con chó chết vào giữa cái hồi đói khủng khiếp mà có lẽ đến năm 2000, con cháu chúng ta vẫn còn kể lại cho nhau nghe để rùng mình. Không phải vì chủ nó không tìm nổi mỗi ngày vài lạng thịt bò để nó ăn. Anh Hoàng là một nhà văn, nhưng đồng thời cũng là một tay chợ đen rất tài tình. Khi chúng tôi đến nơi chỉ còn một đúm xương và rất nhiều bán thảo chẳng biết bán cho ai, anh Hoàng vẫn phong lưu, con chó của anh chưa phải nhịn bữa nào. Nhưng xác người chết đói ngập phố phường. Nó chết có lẽ vì chén phải thịt người ươn hay vì hút phải nhiều xú khí. Thảm hại thay cho nó.

Thế mà bây giờ đến thăm anh Hoàng ở chỗ gia đình anh tân cư về, cách Hà Nội hàng trăm cây số, tôi lại được nghe đến một con chó dữ. Thật là thú vị! Tôi cười nho nhỏ. Chẳng biết tôi cười gì, anh thanh niên cũng nhe răng ra cười. Đáp lại tiếng anh gọi, tiếng những chiếc guốc mỏng mảnh quét trên sân gạch nổi lên, lẹc khệc và mau mắn. Một thằng bé mũ nồi đen, áo len xám, chạy ra. Một đôi mắt đen lay láy nhìn tôi...

- Bác Độ, ba ơi! Bác Độ!

Thằng Ngữ, con anh Hoàng. Nó chẳng kịp chào tôi, ngoắt chạy trở vào, reo rối rít.

- Cái gì? Cái gì? Hừm!

Tiếng trầm trầm nhưng lại có vẻ nạt nộ của anh Hoàng hỏi nó. (Bao giờ nói với con, anh Hoàng cũng có cái giọng dậm đoạ buồn cười ấy). Thằng bé líu ríu những gì tôi nghe không rõ. Rồi thấy tiếng thanh thanh của chị Hoàng giục con:

- Ngữ xích con chó lại. Xích con chó lại cái cột tít đằng kia.

Anh Hoàng đi ra. Anh vẫn bước khệnh khạng, thong thả, bởi vì người khí béo quá, vừa bước vừa bơi hai cánh tay kệnh khệnh ra hai bên, những khối thịt ở bên dưới nách kệnh ra và trông tùn gùn như ngắn quá. Cái dáng điệu nặng nề ấy, hồi còn ở Hà Nội anh mặc quần áo tây cả bộ, trông chỉ thấy là chững chạc và hơi bệ vệ. Bây giờ nó lộ ra khá rõ ràng trong bộ áo ngủ màu xanh nhạt, phủ một cái áo len trắng nó nịt người anh đến nỗi không còn thở được.

Anh đứng lại bên trong cổng, một bàn tay múp míp hơi chìa về phía tôi, đầu hơi ngửa về đằng sau, miệng hé mở, bộ điệu một người ngạc nhiên hay mừng rỡ quá. Tôi có thì giờ nhận rõ một sự thay đổi trên bộ mặt đầy đặn của anh: trên mép một cái vành móng ngựa ria, như một cái bàn chải nhỏ. Sừng người ra một lúc, rồi anh mới lâm li kêu lên những tiếng ở trong cổ họng:

- Ôi giờ ơi! Anh! Quý hoá quá!

Anh quay lại:

- Mình ơi! Anh Độ thật. Xa thế mà anh ấy cũng chịu khó đến thăm chúng mình. Chị Hoàng lúc bấy giờ đã chạy ra, tay còn đang cài nốt khuy chiếc áo dài màu gạch vừa mới mặc vội vào để ra đón khách. Người đàn bà tròn vĩa:

- Mong bác mãi. Lúc thằng cháu mới chạy vào, nhà tôi cứ tưởng nó trông nhảm. Cứ tưởng bác ở cách hàng mười lăm hai mươi cây số...

Bắt tay tôi xong, anh Hoàng dịu dàng đẩy tôi đi trước. [...]

Cái nhà Hoàng ở nhờ có thể gọi là rộng rãi. Ba gian nhà gạch sạch sẽ. Hàng hiên rộng ở ngoài. Sân gạch, tường hoa. Một mảnh vườn trồng rau tươi rười rượi. Xinh xắn lắm. Thích nhất là gia đình anh được ở cả nhà. Chủ nhân cũng là người buôn bán trên Hà Nội. Ông thường nhờ vốn liếng và mối hàng của vợ chồng anh. Còn gì hơn là lúc này trả nghĩa lại nhau. Ông

đã dọn sang nhà ông bố ở liền bên, nhường lại nhà cho anh hoàn toàn sử dụng. Anh cho tôi biết thế và bảo tiếp:

- Giá chúng tôi chưa tìm được nhà ông thì chưa biết ra sao. Tôi thấy nhiều người tản cư khổ lắm. Anh tính có đời nào anh ruột tản cư về nhà em mà đến lúc vợ đẻ, em bắt ra một cái lều ngoài vườn để đẻ!

Tôi cho anh biết người nhà quê mình có tục kiêng...

- Thì đã đành là vậy...

Anh nói giọng tức tối và bất bình:

- Thì đã đành là vậy, nhưng lúc này còn kiêng kỵ gì? Mà có những thế thôi đâu! Thấy anh bây giờ khổ sở, em đã chẳng thương, lại còn xia xối, nhắc đến những lúc hoang phí trước để mà xỉ vả. Nào “lúc có tiền thì chẳng biết ăn biết nhịn để dè, chỉ biết nay gà mai chó!”, nào “lúc buôn bán phát tài, bảo gửi tiền về quê tậu ruộng vườn thì bảo không cần vườn ruộng, để tậu nhà ở tỉnh kia, bây giờ không bám lấy nhà ở tỉnh đi?” Tệ lắm! Anh tính mấy đời mới có một phen loạn lạc thế này? Có tiền, chẳng nào chẳng ăn chơi? Có mấy người cứ còm cộm làm như trâu, ăn chẳng dám ăn, mặc chẳng dám mặc, ở thì chui rúc thế nào cho xong thôi, để tiền mà tậu vườn, tậu ruộng như họ?

Chị Hoàng tiếp lời chồng:

- Họ làm chính chúng tôi cũng đâm lo. Có thể nói rằng trong một trăm người thì chín mươi người cho rằng Tây không đời nào dám đánh mình. Mãi đến lúc có lệnh tản cư tôi vẫn cho là mình tản cư để dọa nó thôi. Thế rồi đùng một cái, đánh nhau. Chúng tôi chạy được người chứ của thì chạy làm sao kịp? May mà còn vớt vát được ít tiền, một ít hàng để ở cái trại của chúng tôi, ở ngoại thành. Khéo lắm thì ăn được độ một năm. Đến lúc hết tất nhiên là phải khổ rồi. Chỉ sợ đến lúc ấy, họ lại mĩa lại. Thành thử bây giờ, lý ra thì có muốn ăn một con gà chưa đến nỗi không mua nổi mà ăn, nhưng ăn lại sợ người ta biết, sau này người ta nói cho thì nhục. Họ tàn nhẫn lắm cơ, bác ạ!

Anh Hoàng cười:

- Mà sao họ đã bận rộn nhiều đến thế mà vẫn còn thì giờ chú ý đến những người chung quanh nhiều đến thế? Anh chỉ giết một con gà ngày mai cả làng này đã biết. Nay, anh mới đến chơi thế mà lúc này tôi đã thấy có người nấp nom rồi. Ngày mai thế nào chuyện anh đến chơi tôi cũng đã chạy khắp làng. Họ sẽ kể rất rạch ròi tên anh, tuổi anh, anh béo gầy thế nào, có bao nhiêu nốt ruồi ở mặt, có mấy lỗ rách ở ống quần bên trái.

Tôi mỉm cười, cắt nghĩa cho anh hiểu: lúc này họ cần để ý đến những người lạ mặt tới làng. Tôi chắc mấy người nấp nom tôi là mấy người có trách nhiệm trong ủy ban, mấy anh tự vệ.

- Lại còn các ông ủy ban với các bố tự vệ nữa mới chết người ta chứ! Họ vừa ngó vừa nhặng sị. Đàn bà chữa mà đến nỗi cho là có lựu đạn giắt trong quần! Họ đánh vắn xong một cái giấy ít nhất phải mất mười lăm phút, thế mà động thấy ai đi qua là hỏi giấy. Anh đi, hỏi. Anh về, hỏi, hỏi nữa. Anh vừa ra khỏi làng, sực nhớ quên cái mũ, trở lại lấy, cũng hỏi rồi mới cho vào. Lát nữa anh ra, lại hỏi. Hình như họ cho cái việc hỏi giấy là thú lắm.

Anh cười gằn một tiếng, nhìn bao trùm cả người tôi, hỏi:

- Anh sống ở nhà quê nhiều, anh có hiểu tâm lý của họ không? Anh thử cắt nghĩa hộ tôi tại làm sao họ lại nhiều khê đến thế? Từ trước đến nay, tôi chỉ hoàn toàn ở Hà Nội, thành thử chỉ mới biết những người nhà quê qua những truyện ngắn của anh. Bây giờ gần họ, tôi quả là thấy không nhịn được. Không chịu được!

Nổi khinh bỉ của anh phòi cả ra ngoài theo cái bĩu môi dài thườn thượt. Mũi anh nhăn lại như người thấy mùi xác thối. Vợ chồng anh thi nhau kể tội người nhà quê đủ thứ. Toàn là những người đàn độn, lỗ mãng, ích kỷ, tham lam, bần tiện cả. Cha con, anh em ruột cũng chẳng tốt với nhau. Các ông thanh niên, các bà phụ nữ mới bây giờ lại càng lỗ lã. Viết chữ quốc ngữ sai vắn mà lại cứ hay nói chuyện chính trị rồi rít cả lên. Mở miệng ra là thấy đề nghị, yêu cầu, phê bình, cảnh cáo, thực dân phát xít, phản động, xã hội chủ nghĩa, dân chủ với cả dân tâm chủ nữa mới khổ thiên hạ chứ! Họ mà tóm được ai thì có mà chạy lên trời! Thế nào họ cũng tuyên truyền cho hàng giờ. Có lẽ họ cho những người ở Hà Nội về như vợ chồng anh đều lạc hậu, chưa giác ngộ nên họ không bỏ lỡ một dịp nào để tuyên truyền vợ chồng anh. Mà tuyên truyền như thế nào!

Anh trợn mắt bảo tôi:

- Tôi kể cho anh nghe chuyện này thế nào anh cũng cho là bịa. Nhưng tôi có bịa một tí nào, tôi chết. Một hôm, tôi đi chợ huyện chơi. Ở nhà đã hỏi đường cẩn thận rồi, nhưng đến một ngã ba, lại quên bếng mất, không biết phải rẽ lối nào. Đành đứng lại, chờ có người đi qua thì hỏi. Chờ mãi mới thấy một ông thanh niên nghễu nghện vác một bó tre đi tới. Tôi chào rồi hỏi: "Đi chợ huyện lối nào, ông làm ơn chỉ giúp tôi!" Anh ta trở mặt nhìn tôi chẳng rằng chẳng nói, như nhìn một giống người lạ mới từ Hoả tinh rơi

xuống. Tôi biết hiệu, rút giấy đưa cho anh xem rồi lại hỏi. Bây giờ anh ta mới bảo: “Ông cứ đi lối này, đến chỗ có một cây đa to thì rẽ về tay phải, đi một quãng lại rẽ về tay trái, qua một cách đồng, vào đường gạch làng Ngô, vòng qua đặng sau đình, rẽ về tay phải, đi một quãng nữa là đến chợ”. Đại khái thế, chứ không hoàn toàn đúng thế. Chỉ biết là nó lồi thối rắc rối, nhiều bên phải bên trái quá, đến nỗi tôi không tài nào nhận được. Anh ta bày cho tôi một cách: đứng đợi đấy, gặp ai gánh hàng đi chợ thì theo. Tôi cho là phải. Anh ta cười bảo: “Thôi thế chào ông. Cháu vô phép ông đi trước. Cháu vội lắm. Cháu phải vác ngay bó tre này lên Thượng để làm công tác phá hoại, căn cơ giới hoá tột tâm của địch. Cuộc trường kỳ kháng chiến của ta phải chia làm ba giai đoạn: giai đoạn phòng ngự, giai đoạn cầm cự, giai đoạn tổng phản công. Giai đoạn phòng ngự nghĩa là...” Anh ta cứ thế, đọc thuộc lòng cho tôi nghe cả một bài dài đến năm trang giấy.

Chị Hoàng cười rú lên. Tôi cũng cười, nhưng có lẽ cái cười chẳng được tươi cho lắm. Anh thấy cần phải thề lần nữa:

- Tôi có bịa thì tôi chết. Mà tôi lại thề với anh rằng lúc ấy tôi ngạc nhiên quá, không còn cười được, vả lại cũng không dám cười. Cười, nhờ anh ta đánh cho thì tai hại. Nhưng từ hôm ấy ngày nào tôi cũng bắt nhà tôi đóng cổng suốt ngày không dám đi đâu nữa.

Tôi cười gượng. Điều muốn nói với anh, tôi đành giấu kín trong lòng không nói nữa. Tôi biết chẳng đời nào anh nhận làm một anh tuyên truyền nhãi nhép như tôi. Vả lại dầu có rủ được anh làm như tôi, khoác cái ba lô lên vai, đi hết làng nọ đến làng kia để nhận xét nông thôn một cách kỹ càng hơn cũng chẳng ích gì. Anh đã quen nhìn đời và nhìn người một phía thôi. Anh trông thấy anh thanh niên đọc thuộc lòng bài “ba giai đoạn” nhưng anh không trông thấy bó tre anh thanh niên vui vẻ vác đi để ngăn quân thù. Mà ngay trong cái việc anh thanh niên đọc thuộc lòng bài báo như một con vẹt biết nói kia, anh cũng chỉ nhìn thấy cái ngổ bề ngoài của nó mà không nhìn thấy cái nguyên cơ thật đẹp đẽ bên trong. Vẫn giữ đôi mắt ấy để nhìn đời thì càng đi nhiều, càng quan sát lắm, người ta chỉ càng thêm chua chát và chán nản.

Tôi biết lắm. Trước mặt người đàn anh trong văn giới ấy, tôi chỉ là một kẻ non dại, mới tập tọng học nghề. Bởi vậy tôi không dám nói hết những ý nghĩa của tôi ra. Tôi chỉ rụt rè và đưa ra vài điểm nhận xét:

- Có nhiều cái kỳ lạ lắm. Người nhà quê dấu sao thì cũng còn là một cái bí mật đối với chúng ta. Tôi gần gũi họ rất nhiều. Tôi đã gần như thất

vọng vì thấy họ phần đông dốt nát, theo nhếch, nhát sợ, nhịn nhục một cách đáng thương. Nghe các ông nói đến “sức mạnh quần chúng”, tôi rất nghi ngờ. Tôi vẫn cho rằng đa số nước mình là nông dân, mà nông dân nước mình thì vạn kiếp nữa cũng chưa làm cách mạng. Cái thời Lê Lợi, Quang Trung, có lẽ đã chết hẳn rồi, chẳng bao giờ còn trở lại. Nhưng đến hồi Tổng khởi nghĩa thì tôi đã ngã ngựa người. Té ra người nông dân nước mình vẫn có thể làm cách mạng, mà làm cách mạng hăng hái lắm. Tôi đã theo họ đi đánh phủ. Tôi đã gặp họ trong mặt trận Nam Trung Bộ. Vô số anh răng đen, mắt toét, gọi lựu đạn là “nụ đạn”, hát Tiến quân ca như người buồn ngủ cầu kinh, mà lúc ra trận thì xung phong can đảm lắm. Mà không hề bận tâm đến vợ con, nhà cửa, như họ vẫn thường thế nữa. Gặp họ, anh không thể tưởng tượng được rằng chính những người ấy, chỉ trước đây dăm tháng, giá có bị anh lính lệ ghẹo vợ ngay trước mặt cũng chỉ đành im thin thít mà đi, đi một quãng thật xa rồi mới dám lẩm bầm chửi thảm vài tiếng, còn bao nhiêu ghen tức đành là đem về nhà trút vào má vợ.

Hoàng nhếch một khoé môi lên, gay gắt:

- Nhưng anh vẫn không thể chối được rằng họ có nhiều cái ngớ không chịu được. Tôi thấy có nhiều ông tự vệ hay cả vệ quốc quân nữa táy máy nghịch súng hay lựu đạn làm chết người như bỡn. Nhiều ông cầm đến một khẩu súng kiểu lạ, không biết bắn thế nào. Nước mình như vậy, suốt đời không được mó đến khẩu súng thì làm gì biết bắn, họ đánh mãi rồi cũng biết. Thì cứ để cho họ đánh Tây đi! Nhưng tai hại là người ta lại cứ muốn cho họ làm uỷ ban nọ, uỷ ban kia nữa, thế mới chết người ta chứ! Nói thí dụ ngay như cái thằng chủ tịch uỷ ban khu phố tôi ở Hà Nội lúc chưa đánh nhau, nó là một anh hàng cháo lòng. Bán cháo lòng thì nó biết đánh tiết canh, chứ biết làm uỷ ban thế nào mà bắt nó làm uỷ ban? Ông chủ tịch làng này, xem giấy của nhà tôi, thấy đề Nguyễn Thục Hiền, cứ nhất định bảo là giấy mượn của đàn ông. Theo ông ấy, thì đàn bà ai cũng phải là thị này, thị đó.

Chị Hoàng cười nhiều quá, phát ho, chảy cả nước mắt ra. Rút khăn tay lau nước mắt xong, chị chép miệng lắc đầu, bảo tôi:

- Giá bác ở đây thì nhiều lúc bác cũng cười đến chết. Thế mà ông chủ tịch ấy cứ nằn nì mãi hai ba lượt, yêu cầu nhà tôi dạy bình dân học vụ hay làm tuyên truyền giúp.

Anh chongo tiếp:

- Tôi chẳng có việc gì làm, lắm lúc cũng buồn. Nhưng công tác với những người như vậy thì anh bảo công tác làm sao được? Đành để các ông ấy gọi là phản động.

Muốn lắng chuyện, tôi hỏi:

- Lúc này nhiều thì giờ thế, chắc anh viết được. Anh đã viết được cái gì thú chưa?

- Chưa, bởi vì ngay đến một cái bàn viết ra hồn cũng không còn nữa. Nhưng thế nào chúng mình cũng phải viết một cái gì để ghi lại cái thời này. Nếu khéo làm còn có thể hay bằng mấy cái “Số đỏ” của Vũ Trọng Phụng. Phụng nó còn sống đến lúc này phải biết!

[...]

Tôi cười nhạt:

- Nghe anh nói, tôi nản quá. Như vậy cuộc kháng chiến của ta có lẽ đến hỏng à?

Anh chớp lấy câu của tôi, nhanh như một con mèo vồ con chuột:

- Ấy đấy, tôi bi lắm. Cứ quan sát kỹ thì rất nản. Nhưng tôi chưa nản có lẽ chỉ vì tôi tin vào ông Cụ. Tôi cho rằng cuộc Cách mạng tháng Tám cũng như cuộc kháng chiến hiện nay chỉ ăn vì người lãnh đạo cừ. Hồ Chí Minh đáng lẽ phải cứu vãn một nước như thế nào kia, mới xứng tài. Phải cứu một nước như nước mình kẻ cũng khổ cho ông Cụ lắm. Anh tính tượng trưng cho phong trào giải phóng cả một cái đệ tứ cường quốc là Đại Pháp, mà chỉ có đến thằng Đờ-Gôn.

Tôi nhắc đến tên mấy nhân vật kháng chiến khác của Pháp, còn đáng tiêu biểu bằng mấy Đờ-Gôn. Anh lắc đầu:

- Bằng thế nào được Hồ Chí Minh!

Và anh tiếp:

- Ông Cụ làm những việc nó cừ quá, đến nỗi tôi cứ cho rằng dù dân mình có tở đi nữa, ông Cụ xoay quanh rồi cũng cứ độc lập như thường. Những cú như cú Hiệp định sơ bộ mùng 6 tháng 3 thì đến chính thằng Mỹ cũng phải lắc đầu: nó cho rằng không thể nào bịp ông già nổi. Thằng Pháp thì nghĩa là gì? Bệt lắm rồi. Không có thằng Mỹ xúi thì làm gì Pháp dám trở mặt phản Hiệp định mùng 6 tháng 3? Mình cho nó như vậy đã là phúc đời nhà nó lắm rồi. Đáng lẽ nó phải bám chằng chằng lấy chứ?

Buổi tối ăn khoai vui xong, uống mấy tuần trà rồi đi nằm sớm. Anh sợ tôi đã đi hàng mười cây số, lại ngồi nói chuyện suốt từ lúc đến, chắc không thể ngồi được nữa. Và lại tuy chưa buồn ngủ nhưng nằm đắp chăn cho

ấm và buông màn cho khô muỗi thì vẫn tốt. Hai cái giường nhỏ kê song song, cách nhau có một lối đi nhỏ. Màn tuyn trắng toát. Chỉ trông cũng đã thấy thơm tho và thoải mái.

Hoàng với tôi đi nằm trước. Một gói thuốc lá thơm và một bao diêm đặt ở bên cạnh cái đĩa gạt tàn thuốc lá ở đầu giường. Tôi để nguyên cả quần áo tây và chỉ ngay ngáy lo đêm nay một vài chú rắn có thể rời sơ-mi tôi để du lịch ra cái chốn bông thoang thoảng nước hoa. Mọi hôm tôi vẫn đắp chăn chung với anh em thợ nhà in, cái giống ký sinh trùng hay phân chủ ấy, ở người tôi, không dám cam đoan là tuyệt nhiên không có. Chị Hoàng thu dọn đồ đạc, đóng cửa, rồi đem một cây đèn to lại chỗ cây giường chúng tôi, lấy ra một cái chai. Anh Hoàng trông thấy, hỏi:

- Mình thắp đèn to đấy à?

- Vâng, tôi đổ thêm dầu đã.

Anh Hoàng hỏi tôi:

- Anh có thích đọc Tam Quốc không?

Tôi thú thật là chưa bao giờ được xem trọn bộ.

- Thế thì thật là đáng tiếc. Trong tất cả các tiểu thuyết Đông Tây, có hai quyển tôi mê nhất là Tam Quốc và Đông Chu Liệt Quốc. Về cái môn tiểu thuyết thì thằng Tàu nhất. Nhưng cũng chỉ có hai bộ ấy thôi. Thủy Hử cũng hay, chẳng kém Tam Quốc và Đông Chu Liệt Quốc. Những tiểu thuyết khác hay đến đâu, anh cũng chỉ đọc một lần. Đọc đến lần thứ hai là giảm thú rồi. Nhưng Tam Quốc với Đông Chu thì đọc đi đọc lại mãi vẫn thấy thú như mới đọc.

- Anh có hai bộ ấy ở đây không?

- Bộ Đông Chu mất ở Hà Nội, không đem đi được. Thế mới sầu đời chứ! Hận quá, may mà bộ Tam Quốc lại để ở ngoại thành, đem đi được. Nếu không thì buồn đến chết.

Anh gạt tàn thuốc lá rồi bảo tiếp:

- Sở dĩ lúc này tôi hỏi anh là có thích đọc Tam Quốc không là vì mỗi tối trước khi đi ngủ, chúng tôi có cái thú đọc một vài hồi Tam Quốc rồi mới ngủ. Nhưng hôm nay anh không biết có nên bỏ cái lệ ấy đi không? Nếu anh thích nói chuyện thì nghỉ một tối để chúng mình nói chuyện cũng chẳng sao.

Cố nhiên là tôi mời vợ chồng anh cứ giữ lệ thường. Anh có vẻ mừng rỡ lắm:

- Vâng, nếu anh cho phép thì ta cứ đọc. Chúng mình cùng nghe rồi lúc nào buồn ngủ thì ta ngủ. Tôi trông anh hơi mệt có lẽ cần ngủ sớm. Không biết đèn sáng lại đọc thế có phiền anh không?

Tôi cho anh biết là tôi vẫn ngủ ngay trong nhà in, đèn sáng và máy chạy

âm âm, ở đây chần âm thế này thì dẫu súng có nổ ngay ở liền bên tôi vẫn ngủ ngon lành lắm... Anh cười cùng cục trong cổ như một con gà trống:

- Vâng, thế thì ta cứ đọc. Mình lấy ra đi.

Chị Hoàng chạy lại bíp lấy một quyển sách bìa dày, gáy da, đem lại.

- Mình đọc hay tôi đọc?

- Mình đọc đi.

Chị để cây đèn lên trên cái đôn thấp ở đầu giường, cởi áo dài lên giường nằm cạnh thẳng con đã chui vào chần trước.

- Hôm qua đọc đến đâu rồi nhỉ. Hình như...

- Không cần, mình đọc lại cái đoạn thẳng Tào Tháo nó tán Quan Công ấy.

Thế nào? Theo ý anh thì Tào Tháo có giỏi không?

Tôi trả lời qua loa cho xong chuyện:

- Tôi thấy nói là nó giỏi.

- Giỏi lắm anh ạ! Giỏi nhất Tam Quốc. Sao nó tài đến thế.

Chị Hoàng đã tìm thấy, bắt đầu cất tiếng thanh thanh đọc. Anh Hoàng vừa hút thuốc lá vừa nghe. Mỗi khi đọc đến đoạn hay anh lại vỗ đùi kêu:

- Tài thật! Tài thật! Tài đến thế là cùng! Tiên sư anh Tào Tháo!

(Nam Cao 2024 [1948]: 183-199)

Gli occhi

“Il signor Hoàng abita in quella via lì”, disse il giovane paesano, indicandomi un piccolo portico in muratura.

“Grazie”, gli risposi, dandogli una pacca sulle spalle, “Passerò più tardi a casa tua a farti un saluto”.

Stavo per entrare quando mi fermò.

“Aspetti un momento. Vado a chiamare qualcuno che legghi il cane: hanno un cane molto grosso e molto feroce.”

Sgranai gli occhi ed emisi un piccolo grido di stupore. Ripensai a quando andavo a visitare Hoàng, quando lui abitava ancora ad Hanoi. Ogni singola volta, dopo aver citofonato, bisognava aspettare che lui tenesse fermo per il collare un cane grande quanto un vitello. Era solo quando gli teneva la testa sotto le scale che trovavo il coraggio di entrare nel salotto camminando velocemente dietro la coda del segugio.

Temevo terribilmente quell'alano, talmente tanto che un giorno, quando Hoàng, invece di fermarsi a trattenerlo il cane, me ne

annunciò la morte, mi sentii davvero sollevato, anche se feci una faccia dispiaciuta. Quel cane morì nel bel mezzo di una carestia così terribile, che ancora nel 2000 i nostri posteri non potranno parlarne senza rabbrivire di paura. Però se morì non fu certo perché il suo padrone non riuscisse a trovargli qualche grammo di manzo ogni giorno. Hoàng era uno scrittore, ma sapeva muoversi benissimo nel mercato nero. Quando noi scrittori eravamo ridotti a pelle e ossa, con una pila di manoscritti orfani di un editore, Hoàng era molto in forma e il suo cane non era costretto a saltare alcun pasto. Nelle strade invece i cadaveri erano ovunque. Povera bestia! Probabilmente era morto per indigestione di cadaveri putrefatti o asfissiato dai miasmi fetidi.

E ora, nel visitare la casa di Hoàng in un villaggio distante un centinaio di chilometri da Hanoi, sentii di nuovo parlare di un cane feroce. Non potei fare a meno di ridere. Il giovane paesano rise anche lui, senza sapere che cosa mi divertiva, mostrando tutti i suoi denti sporgenti. In risposta al suo richiamo, si udì il ticchettio leggero e rapido di un paio di zoccoli che strisciavano leggermente sul cortile lastricato. Un bambino dal berretto nero e il maglione grigio ci venne incontro correndo. Un paio di occhi neri brillanti mi fissò:

“Lo zio Đô! Papà! È lo zio Đô!”

Il piccolo Ngữ, figlio di Hoàng, si precipitò di corsa dentro la casa urlando gioiosamente, così eccitato che la fretta non gli lasciò nemmeno il tempo di salutarmi.

“Cosa? Cosa? Che succede?”

Gli rispose una voce grave, con un tono minaccioso: Hoàng usava sempre quel tono quando parlava con suo figlio. Non capii cosa rispose il ragazzino, ma sentii la voce cristallina della signora Hoàng:

“Lega il cane, Ngữ. Legalo alla colonna giù in fondo.”

Hoàng uscì. Manteneva l'andatura maestosa di chi è troppo grasso, con le braccia un po' divaricate, come se fossero ostacolate ai bordi dai rotoli di grasso. Un tempo, quando era ad Hanoi, i completi gli donavano un aspetto piuttosto imponente. Ma ora, il maglione bianco che indossava sopra il pigiama verdastro sembrava poterlo soffocare da un momento all'altro.

Si fermò davanti al portone, una mano paffuta tesa verso di me, la testa un po' reclinata all'indietro, la bocca semiaperta di chi è colpito dalla sorpresa o dalla gioia. Notai che il suo viso paffuto adesso era ornato da un bel paio di baffi ben curati, a forma di ferro di cavallo. Restò per un attimo come paralizzato, e poi parlò con la voce carica di emozione:

“Santo cielo! Sei tu! Ma che bella sorpresa!”

E si girò:

“Cara! È davvero ĐỘ! Ha fatto tutta quella strada per venirci a trovare!”

La signora Hoàng arrivò di corsa; stava ancora finendo di abbottonarsi la lunga tunica color mattone che aveva messo per accogliere l'ospite.

“Ti aspettavamo da tempo. Quando il piccolo ci ha detto che eri arrivato, pensavamo si sbagliasse. Tu che abiti così lontano!”

Dopo avermi stretto la mano, Hoàng mi accompagnò dentro casa. [...]

La casa dove alloggiava Hoàng era spaziosa. Tre graziosi vani in muratura, circondati da un'ampia veranda. Un cortile lastricato, una bougainvillea tutt'intorno al muro, un piccolo orto nel giardino: che posto piacevole. Ancora più bello era che la sua famiglia aveva la possibilità di occupare tutta la casa. Il proprietario, un commerciante di Hanoi, era infatti un loro debitore e fornitore designato. Come avrebbe potuto ringraziarli per tutti i servizi passati? Si era sistemato lì accanto, a casa di suo padre, lasciando la propria casa alla famiglia di Hoàng.

Hoàng aggiunse:

“Se non ci avesse lasciato a disposizione la sua casa, non avremmo saputo dove andare. Conosco tanti rifugiati da Hanoi che vivono in condizioni penose. Chi avrebbe mai pensato che, a casa di tuo fratello, tua moglie sarebbe stata costretta a partorire in giardino? Gli feci notare che si trattava di un'usanza delle nostre campagne, una delle imposizioni volute dalla tradizione.

“Non ho nulla contro le tradizioni”, rispose in tono amareggiato e arrabbiato, “Davvero, non ho nulla in contrario, ma in un momento

storico come questo, si può parlare ancora di usanze tradizionali? E si fosse fermato qui! Ha dovuto anche rivangare le vecchie storie, rinfacciandoti tutti i tuoi sprechi passati, per metterti in imbarazzo. Ti sei dovuto sentir dire: «Eh sì, quando avevi i soldi non hai saputo metterne un po' da parte per i momenti di necessità, e ogni giorno c'era del pollo in tavola. Eh sì, quando gli affari andavano bene, ti avevo detto di investire nelle risaie e di comprarti una casa in campagna, ma no, volevi comprarti una villa in città. Perché non rimani nella tua villa in città adesso?» È terribile! Chi si sarebbe mai aspettato di venire sfollato dalla propria città? Dimmi un po'! Chi è che non spende quando ha un po' di soldi in tasca? Mica siamo tutti come loro che lavorano come bufali, senza osare spendere un soldo per mangiare o vestirsi, o per comprarsi una casa decente. No, si ammassano tutti felici dentro un buco, e usano i soldi che risparmiano per comprarsi le risaie.”

La signora Hoàng aveva anche lei qualcosa da dire:

“Il loro modo di fare ci spaventa. Nove persone su dieci pensavano che i francesi non ci avrebbero mai attaccato, tanto che, quando abbiamo ricevuto l'ordine di evacuazione, pensavo fosse una mossa per impressionare il nemico. E poi improvvisamente sono iniziate le battaglie. Siamo scappati in tempo, ma i nostri beni come potevamo portarli con noi? Per fortuna, abbiamo potuto prendere un po' di soldi e un po' di oggetti dalla nostra capanna fuori città. Se li razioniamo bene, possiamo cavarcela per un anno. Dopodiché, la miseria. E forse pure la beffa della gente. È proprio per questo che ora come ora non possiamo mangiare pollo, non perché non abbiamo soldi per comprarlo, ma perché temiamo che se si sapesse, la gente verrebbe di nuovo a rinfacciarcelo. Questa gente non ha cuore, te lo dico io!”

Hoàng rise:

“Mi chiedo come fanno, con tutto quello che hanno a cui pensare, a trovare il tempo per impicciarsi degli affari dei vicini. Se oggi a casa tua ti cucini un pollo, domani lo sapranno tutti. Sei appena arrivato, ma ho già visto qualcuno avvicinarsi furtivamente al recinto. Sicuramente, domani la notizia della tua visita a casa mia si sarà diffusa in tutto il villaggio. Sapranno descriverti perfettamente: il tuo nome, la tua età, il tuo aspetto, se sei grasso

o magro... Quanti nèi hai sulla faccia? Quanti buchi ci sono sull'orlo sinistro dei tuoi pantaloni?"

Sorrisi e gli spiegai:

"Devono diffidare degli estranei. Sono sicuro che chi era passato a osservarmi avrà qualche responsabilità nel comitato, oppure nel gruppo di autodifesa".

"Eh già! Per non parlare di che razza di gente si trova nei comitati e nei gruppi d'autodifesa! Sono stupidi e pure pretenziosi! Sospettano delle donne incinte, pensano che possano nascondere granate nei pantaloni. Impiegano almeno quindici minuti per compitare le lettere di una riga, ma fermano chiunque passi per controllargli i documenti. Esci dal villaggio e te li controllano! Torni e te li controllano ancora! Se, appena uscito fuori dal villaggio, ti accorgi di aver dimenticato il cappello e ci ritorni per prenderlo, te li controllano di nuovo! Subito dopo che sei uscito, te li ricontrollano! I documenti! I documenti! Sembra che controllare i documenti dia loro un piacere pazzesco."

Sogghignando, mi scrutò dalla testa ai piedi, e mi chiese:

"Tu che passi molto tempo in campagna, riesci a capire la loro psicologia? Mi sapresti spiegare come mai fanno così tante storie per nulla? Avendo abitato sempre ad Hanoi, finora ho conosciuto i campagnoli solo attraverso le tue novelle. Adesso, vivendo vicino a loro, li trovo insopportabili. Intollerabili!"

Il suo disprezzo gli scivolava sulle labbra, in una lunga smorfia di disgusto. Storceva il naso come se avesse sentito l'odore di un cadavere. Hoàng e sua moglie fecero a gara a elencare tutti i difetti dei campagnoli. Erano tutti imbecilli, crudeli, egoisti, avidi e meschini. Si trattavano male tra genitori e figli, tra fratelli e sorelle. I giovani e le donne erano i più ridicoli di tutti. Non erano capaci di scrivere correttamente nella lingua nazionale, eppure parlavano continuamente di questioni politiche. Aprivano la bocca e tiravano fuori sempre le stesse parole: 'tesi', 'critica', 'rivoluzione', 'monito', 'colonialismo', 'fascismo', 'reazione', 'socialismo', 'democrazia' e 'neo-democrazia'. Una noia mortale! Una volta incontrato qualcuno, non lo lasciavano più andar via: gli dovevano assolutamente ripetere per ore la loro propaganda! Forse pensavano che la gente

di Hanoi, come lui e sua moglie, fosse molto retrograda, non in linea con le idee rivoluzionarie. Non perdevano dunque occasione per indottrinarli. E con che entusiasmo!

Hoàng spalancò gli occhi:

“Adesso ti racconto una storia, e tu mi dirai che è tutta inventata. Ma che mi venga un colpo se ne ho inventata anche solo una minima parte. Un giorno andai al mercato del distretto. Prima di partire, avevo già studiato la strada, ma a un incrocio mi persi e non sapevo quale strada prendere. Rimasi lì ad aspettare che passasse qualcuno. Dopo un po’, finalmente passò un giovane che stava trasportando un fascio di bambù. Lo salutai e gli chiesi se per favore mi poteva indicare quale strada prendere per il mercato del distretto. Lui sgranò gli occhi e mi guardò senza dire una parola, come se io venissi da Marte. Capii, mostrai i miei documenti, e gli rifeci la domanda. Solo allora mi rispose: “Signore, seguite questa strada. Quando vedete un grande banyano, girate a destra. Dopo un po’ girate a sinistra, attraversate una risaia, e arrivate a una strada lastricata di mattoni che porta al villaggio Ngò. Prendete la strada dietro la casa comune, girate a destra, e dopo un po’ arriverete al mercato”. O qualcosa del genere, non mi ricordo esattamente cosa mi disse, mi ricordo solo che era molto complicato, “girate a destra” di qua e “girate a sinistra” di là. Allora mi consigliò di aspettare qualche contadino che andava a vendere delle merci al mercato e di seguirlo. Lo trovai ragionevole. Sorrise e disse: “Allora vi saluto. Sono di fretta. Devo portare questo fascio di bambù alla caserma per le azioni di sabotaggio. Bisogna creare delle barriere per bloccare i *motori moderni* del nemico. La nostra rivoluzione si divide in tre fasi: la difesa elastica, la resistenza e il contrattacco. Con il termine difesa elastica si definisce...” e così continuò a recitarmi un discorso studiato a memoria lungo almeno cinque pagine.

La signora Hoàng scoppiò a ridere rumorosamente. Risi anch’io, ma in modo meno convinto. Hoàng pensò di dovermi convincere ulteriormente.

“Te lo giuro, che mi venga un colpo se ho raccontato bugie. Giuro che in quel momento ero talmente sorpreso che non ho nemmeno

riso, e poi chi avrebbe osato ridere? Era capace di picchiarmi. Ma da quel giorno ho costretto mia moglie a tenere chiuso il portone, e non usciamo più di casa.”

Mi sforzai di ridere, e decisi di non parlargli del vero motivo per cui ero venuto a trovarlo. Fui certo che non avrebbe mai accettato di diventare un propagandista come me. E poi a che sarebbe servito persuaderlo a fare il mio lavoro, a mettersi lo zaino sulle spalle, vagando da un villaggio all'altro per osservare come vivevano le persone nelle campagne? Hoàng era abituato a vedere la vita e la gente da un solo lato. Vedeva il ragazzo che ricordava a memoria la lezione delle “tre fasi”, ma non vedeva il fascio di bambù che stava portando con allegria per bloccare l'avanzata del nemico. E anche delle parole che il ragazzo ripeteva a pappagallo, egli ne notava solo l'aspetto ottuso e superficiale, senza prestare attenzione alle intenzioni sottostanti. Quando si guarda la vita da quella prospettiva, viaggiare e osservare il mondo fa diventare ancora più amareggiati e sconsolati.

Lo so, rispetto a un grande scrittore come lui, sono solo un apprendista. Perciò non osai esprimere il mio pensiero, ma mi limitai timidamente a fare alcune osservazioni:

“Fanno delle scelte bizzarre. I campagnoli sono un mistero per noi. Ho lavorato tanto con loro. Ero quasi del tutto scoraggiato nel vedere che la maggior parte di loro era così ignorante, rozza, e miseramente vigliacca e rassegnata. Ero molto dubbioso sulla “forza delle masse”. Mi dicevo: i vietnamiti sono quasi tutti contadini, e i nostri contadini non potrebbero mai fare la rivoluzione, nemmeno fra migliaia di anni. Il periodo eroico di Lê Lợi e Quang Trung, gli eroi delle battaglie contro la Cina, è ormai lontanissimo e non tornerà mai più! Ma l'insurrezione generale d'agosto mi ha dato una scossa. Allora anche i nostri contadini possono fare la rivoluzione! E con quale ardore! Li ho seguiti quando hanno sferrato l'assalto alle prefetture. Li ho incontrati alla frontiera del Sud. Tanti di loro avevano i denti laccati, gli occhi cisposi, dicevano “glanata” invece di granata, cantavano l'inno nazionale come dei salmodianti insonnoliti in una pagoda, eppure al fronte improvvisamente si trasformavano, lanciandosi

all'attacco con incredibile coraggio. Non venivano più trattenuti dalle usuali preoccupazioni per la loro famiglia, per la propria casa, o per il proprio terreno. A vedere loro oggi, facciamo fatica a credere che si tratti delle stesse persone. Solo qualche mese fa, se avessero sorpreso un miliziano che gli corteggiava la moglie, si sarebbero semplicemente rassegnati in silenzio e avrebbero osato mormorare qualche insulto solo dopo che si erano allontanati. Avrebbero represso tutta la loro rabbia e gelosia per poi aggredire la moglie una volta tornati a casa”.

Hoàng arricciò le labbra e mi interruppe con tono acido:

“Ma non puoi confutare il fatto che fanno delle cose davvero stupide, insopportabili. Ho visto dei tizi nei gruppi d'autodifesa, persino nella Milizia, che maneggiano fucili o granate come se fossero giocattoli, rischiando di ammazzare la gente! Molti, nel ricevere un nuovo modello di fucile, non sanno come usarlo. Il nostro paese è così. E va bene, prima o poi, a forza di combattere, impareranno. Allora lasciamoli combattere contro i francesi! Il vero disastro è che vogliono far parte di questo o di quel comitato. Sarà la nostra rovina! Per esempio, l'idiota che è stato eletto presidente del comitato del quartiere dove abitavo io a Hanoi, prima dell'insurrezione vendeva la zuppa di trippa. Uno che vende la zuppa di trippa, saprà fare il sanguinaccio, ma come fa a sapere come gestire un comitato? E il capo di questo villaggio! Quando ha visto i documenti di mia moglie dove c'è scritto il suo nome completo, Nguyễn Thực Hiền, era convinto fossero documenti presi in prestito da un uomo. Secondo lui, tutte le donne devono avere Thị come secondo nome⁴⁴!

La signora Hoàng rideva talmente forte che quasi soffocava. Dopo essersi asciugata le lacrime con un fazzoletto di stoffa, mi disse:

“Scommetto che se restassi qui con noi, finiresti per morire dalle risate. Quel capo villaggio ha insistito più volte affinché mio marito facesse lezione al corso di educazione popolare, o aiutasse con le attività di propaganda.”

⁴⁴ Al tempo era ancora estremamente diffusa la prassi di attribuire alle figlie come secondo nome *Thị* (“donna”).

Hoàng aggiunse:

“Non avendo nulla da fare in questo momento, mi annoio un po’. Ma come si fa a lavorare con quella gente lì? Preferisco lasciare che mi considerino un reazionario.”

Per cambiare discorso, chiesi:

“Scrivi molto, ora che hai più tempo libero? Qualcosa di interessante?”

“Non ancora. Non ho neanche una scrivania come si deve. Ma sicuramente bisogna scrivere qualcosa che lasci un ricordo di quest’epoca! Se fatto bene, potrebbe valere dieci volte “La fortuna” di Vũ Trọng Phụng. Ah, se fosse ancora vivo Phụng, cosa avrebbe potuto scrivere”.

[...]

Mi sforzai di fare un piccolo sorriso:

“Mi hai scoraggiato. Secondo te, la nostra resistenza fallirà?”

Hoàng catturò la mia frase, veloce come un gatto col topo.

“A dirti la verità, sono molto scettico! A guardar bene, ci si prospettano solo scenari deludenti. Tuttavia, non mi sono ancora del tutto rassegnato alla sconfitta, ma solo perché credo ancora nel Vecchio. Per come la vedo io, se la rivoluzione d’agosto, così come questa resistenza generale, avranno successo, sarà solo grazie al grande leader. Hồ Chí Minh dovrebbe poter salvare un’altra nazione, una che meriti il suo talento. È un peccato per uno come lui dover salvare una nazione come la nostra! Pensa che a diventare il capo della Francia Libera è stato un personaggio mediocre come De Gaulle!”

Nominai alcuni personaggi molto in gamba del comitato francese di liberazione nazionale, ma lui scosse la testa: “Non sono all’altezza di Hồ Chí Minh!”

E continuò:

“Il Vecchio ha compiuto delle imprese così straordinarie che credo che, anche se il nostro popolo è così ottuso, riuscirà a condurci lo stesso all’indipendenza. La sua mossa più abile è stata la firma dell’accordo del 6 marzo, che riconosceva il Vietnam libero all’interno dell’Unione francese, che ha fatto capire anche agli Americani che non si può ingannare il Vecchio. La Francia non conta più nulla. Ormai è lacerata. Senza l’istigazione degli

americani, i francesi avrebbero osato tradire gli accordi del 6 marzo? È stata una fortuna per i francesi che abbiamo firmato quegli accordi. Sarebbe stato meglio per loro se li avessero rispettati scrupolosamente, non è vero?

Quella sera, dopo aver mangiato patate alla brace e bevuto tè verde, andammo a dormire presto. Hoàng aveva paura che io, dopo aver camminato per più di dieci chilometri ed essere rimasto a lungo seduto a parlare, sarei stato molto stanco. Inoltre, non era mai una cattiva idea infilarsi sotto la coperta calda e la zanzariera. Io e Hoàng stavamo in due lettini messi in parallelo, separati da un piccolo passaggio. La zanzariera era in tulle, di un bianco puro e profumato. Mi dava una sensazione di conforto solo a guardarla. Un pacco di sigarette bionde e una scatola di fiammiferi erano stati messi accanto al posacenere sul comodino. Mi tenni addosso i vestiti, ma ero preoccupato che la sera qualche pulce potesse lasciare la mia camicia per farsi un viaggetto verso la coperta di cotone profumata. Di solito condividevo la stessa coperta con gli stampatori, e non potevo garantire di essere immune dai parassiti. La signora Hoàng sistemò la casa, chiuse la porta principale, portò una grossa lampada a olio vicino ai nostri letti e tirò fuori una bottiglia. Hoàng chiese:

“Stai per accendere la lampada grande?”

“Sì, ma prima aggiungerò un altro po' d'olio.”

Hoàng mi chiese:

“Ti piace il *Romanzo dei Tre Regni*?”

Confessai di non averlo mai letto tutto.

“È un vero peccato. Tra tutti i romanzi dell'Est e dell'Ovest, due sono i romanzi che mi piacciono di più: il *Romanzo dei Tre Regni*, e il *Romanzo del regno degli Zhou Orientali*⁴⁵. Quando si tratta di romanzi storici, i cinesi sono i migliori. Anche *Storia in riva all'acqua* non è per niente male. Tutti gli altri romanzi, per quanto siano buoni, si leggono

⁴⁵ Si tratta del *Romanzo dei Tre Regni* (*Sanguo Yanyi*), scritto da Luo Guanzhong nel 1361, e del *Romanzo del regno degli Zhou Orientali* (*Dongzhou Lieguo Zhi*), scritto da Feng Menglong alla fine della dinastia Ming (1368-1644).

solo una volta. La seconda volta li si trova già meno interessanti. Mentre i Tre Regni e il Regno degli Zhou Orientali possono essere letti e riletti più volte, e ogni volta è come fosse la prima volta.

“Hai qui con te tutti e due i romanzi?”

“Il Regno degli Zhou Orientali è rimasto ad Hanoi, non l’ho potuto portare con me. Che peccato! Per fortuna custodivo i Tre Regni nella capanna fuori città. Per fortuna davvero, altrimenti saremmo morti di noia.”

Gettò la cenere della sigaretta e continuò:

“Il motivo per cui prima ti ho chiesto se ti piace il Romanzo dei Tre Regni è perché ogni sera, prima di andare a dormire, ci piace leggerne alcune pagine. Ma oggi che sei qui, non so se sia meglio rinunciare a quest’abitudine. Se preferisci parlare, ci prendiamo tranquillamente una sera libera per chiacchierare.”

Naturalmente li invitai a mantenere la loro abitudine. Hoang ne sembrò molto contento:

“Bene, dato che ci dai il permesso, possiamo leggere. Ascoltiamo insieme fino a quando ci viene sonno. Sembri un po’ stanco, forse dovresti dormire presto. Ti dà fastidio la luce accesa?”

Gli dissi che di solito dormivo dentro la tipografia, con le luci accese e il frastuono delle macchine. Qui, sotto la coperta così calda, avrebbero potuto sparare un colpo di pistola sotto alle mie orecchie senza svegliarmi. Rise dal fondo della gola come una gallina che schiamazza.

“Allora leggiamo. Tira pure fuori il romanzo, cara.”

La signora Hoàng chiese:

“Leggi tu o leggo io?”

“Leggi tu.”

Posò la lampada sul piedistallo basso accanto al letto.

“Fino a dove abbiamo letto ieri? Mi sembra...”

“Non importa, rileggi il passaggio in cui Cáo Cāo lusinga Guān Yǔ. Tu che dici? Secondo te, Cáo Cāo è un tipo in gamba?”

Risposi con noncuranza:

“Così dicono.”

“Molto, molto in gamba. Il più in gamba dei Tre Regni. Come fa a essere così geniale?!”

La signora Hoàng trovò il passaggio, e cominciò a leggere con la sua voce soave. Suo marito fumava una sigaretta e ascoltava. Ogni volta che finiva un brano interessante, si dava una pacca sulla coscia ed esclamava:

“Veramente in gamba! Veramente in gamba! Senza eguali! Ah! Cáo Cáo, mannaggia a te!”.

Hoàng è il protagonista delle pagine appena lette. Affascinante nella sua indolenza e implacabile nel suo snobismo nei confronti dei contadini, Hoàng rappresenta la figura dell'intellettuale che, in epoca rivoluzionaria, si limita a dare un sostegno astratto alla causa, senza alcuna intenzione di lasciarsi coinvolgere attivamente nella lotta – nemmeno attraverso mansioni “da intellettuale”, come nel caso di Đô (e dello stesso Nam Cao). La sua sfiducia nelle capacità dei contadini di sostenere la lotta sembra derivare da un vero e proprio disprezzo di classe nei confronti di persone che considera antropologicamente distanti e incomprensibili, e verso cui non sembra capace di provare empatia. Il suo credo, secondo cui solo il capo, Hồ Chí Minh, sarebbe stato in grado di guidare il paese, rifiuta di riconoscere le capacità e le aspirazioni del popolo, e riflette l'atteggiamento di una parte della classe intellettuale incapace di abbandonare la propria visione elitista del mondo. Piuttosto che agire, questi intellettuali preferirono ritirarsi, magari isolandosi in campagna a rileggere i classici, amareggiati forse ancor più dai cambiamenti sociali in atto che dall'invasione straniera.

In questo capitolo abbiamo osservato come nel corso della storia i vietnamiti abbiano dovuto affrontare situazioni complesse e variegate, riuscendo, nonostante le avversità, a conservare la capacità di suscitare il riso. Sebbene i temi e gli obiettivi della comicità possano cambiare, essa contribuisce a mantenere una prospettiva positiva anche nelle circostanze più difficili. Abbiamo esaminato il riso malinconico degli studiosi

che assistevano alla caduta del proprio paese a opera delle forze straniere e il riso sprezzante degli scrittori moderni nei confronti di coloro che rinnegano la propria identità nazionale e culturale, rifiutandosi di lottare per il proprio paese e anzi approfittando delle difficoltà della nazione per tornaconto personale. Dalle loro storie, infarcite di scene ridicole e commenti caustici, emerge con forza una risata che diventa estrema forma di resistenza.

6. SATIRA ILLUSTRATA: INCISIONI E VIGNETTE

Le modalità attraverso le quali umorismo e satira si manifestano sono molteplici, e ovviamente non si limitano a letteratura e teatro. Una delle forme di più ampia diffusione dei messaggi satirici e umoristici in Occidente è ormai da lungo tempo la vignetta, onnipresente sui giornali e sulle riviste, e anche online, soprattutto sui social media.

Oggi la critica letteraria considera le vignette (analogamente ai fumetti) dei mezzi espressivi con una loro dignità letteraria, utili a comprendere meglio tendenze e problematiche culturali e sociopolitiche, e ciò risulta essere vero, come vedremo, anche nel caso del Vietnam.

In Vietnam esiste una tradizione di vignette umoristiche e satiriche in ambito pubblicistico che ha inizio a partire dalla fine del XIX secolo grazie all'influenza occidentale, e in particolare francese. Tuttavia, il concetto di raccontare brevi storie tramite immagini aveva radici ben più antiche, che affondano nella tradizione delle stampe popolari. Queste ultime condividono con altre forme artistiche – quali ad esempio i *ca dao*, il teatro delle marionette sull'acqua, e il *Chèo* – le origini popolari e contadine e, nel caso delle immagini umoristiche e satiriche, i bersagli degli strali comici.

Ripercorrendo la storia delle stampe popolari vietnamite, queste analogie appaiono più chiare.

La pittura popolare vietnamita occupa uno spazio speciale nell'arte vietnamita, quasi o del tutto sconosciuta ai lettori occidentali. Nel 1960, Durand pubblicò un libro intitolato *Imagerie populaire vietnamienne*, in cui raccolse più di cinquecento stampe e le descrisse come immagini semplici, dai colori spesso vivaci, prodotte in modo artigianale, messe in vendita soprattutto alla fine dell'anno lunare e durante i primi giorni dell'anno nuovo, e che per questo motivo venivano chiamate

anche “stampe del Capodanno” (Durand 2011 [1960]: 13). Grazie a questo libro, Durand riuscì a dimostrare al pubblico occidentale come la pittura popolare vietnamita possa offrire interessanti informazioni sulle credenze, le tradizioni, la storia e, in generale, la cultura dei vietnamiti.

Le immagini popolari vietnamite hanno origini molto varie. Alcune importanti mostre in Vietnam, come quelle del 2016 e del 2024, tenutesi rispettivamente presso il Museo di Hanoi e il Museo di Belle Arti di Đà Nẵng (quest’ultima in occasione della giornata del patrimonio culturale vietnamita), in cui sono state raccolte e mostrate molte immagini popolari, permettono di mantenere viva la consapevolezza del pubblico vietnamita rispetto a questo importante aspetto del patrimonio culturale del paese. Secondo gli autori della mostra del 2016, intitolata “Vietnamese Folk Paintings”, esistono dodici principali tipi di pittura popolare vietnamita: *Tranh Đông Hồ*, *Tranh Kim Hoàng*, *Tranh Hàng Trống*, *Tranh thập vật*, *Tranh làng Sình*, *Tranh đồ thể Nam Bộ*, *Tranh kính Nam Bộ*, *Tranh kính Huế*, *Tranh thờ miền núi*, *Tranh gói vải*, *Tranh thờ đồng bằng*, *Tranh Vải*, dal nome delle località di origine dei diversi stili. La maggior parte delle immagini popolari vietnamite arrivate fino a noi proviene da quattro località specifiche: Đông Hồ (provincia di Bắc Ninh), Hàng Trống (Hanoi), Kim Hoàng (Hà Tây), Làng Sình (Huế)⁴⁶.

Tra queste immagini popolari, le xilografie di Đông Hồ sono considerate le immagini che più incarnano il “puro spirito vietnamita” (Toan Ánh 2001: 23). Esse hanno uno spiccato carattere rurale, e raffigurano la vita quotidiana, i costumi, e le credenze dei contadini vietnamiti.

⁴⁶ Per maggiori informazioni sulle mostre, si rinvia a <https://dantri.com.vn/van-hoa/trien-lam-12-dong-tranh-dan-gian-tieu-bieu-cua-viet-nam-20160806094259171.htm> e <https://danangfantasticity.com/en/tin-tuc/trien-lam-tranh-dan-gian-viet-nam> (data dell’ultima consultazione: 3 marzo 2025).

Le xilografie di Đông Hồ hanno avuto origine nel villaggio di Đông Hồ, nella provincia di Bắc Ninh, a circa trentacinque chilometri da Hanoi e a sud del fiume Đuống. Dato che il fiume Đuống costituiva una delle vie di commercio principali delle pianure del delta del Fiume Rosso, questa posizione favorì in passato la diffusione delle stampe.

In questo villaggio, sin dalla dinastia Lý (XI-XII secolo), venivano stampati testi buddisti, molti dei quali includevano illustrazioni per facilitarne la fruizione ai contadini, prevalentemente analfabeti. Tra il XVI e il XVII secolo, le xilografie iniziarono a essere stampate in maniera autonoma rispetto ai testi buddisti (Trang Thanh Hiền 2019: 17). Secondo vari studiosi (Phan Cẩm Thượng et. al. 2000, Phan Ngọc Khuê e Nguyễn Bá Vân 1995), fu proprio in questo periodo che nacquero le prime stampe xilografiche tradizionali vietnamite, tra cui quelle di Đông Hồ, che poi si svilupparono maggiormente durante il XVIII e il XIX secolo. Nonostante abbiano rischiato di scomparire durante le guerre che hanno interessato il Vietnam nel XX secolo e nel dopoguerra, le stampe di Đông Hồ hanno recentemente guadagnato nuova popolarità e nel 2012 sono state riconosciute come parte del patrimonio culturale immateriale nazionale (Vũ An Chương e Nguyễn Đăng Chế 2014: 9-18).

Generalmente, le stampe su legno di Đông Hồ vengono suddivise in sei categorie sulla base della loro funzione, ovvero: (1) immagini di culto, immagini religiose e immagini talismano; (2) immagini di buon auspicio; (3) immagini storiche; (4) immagini basate su storie popolari o su opere letterarie; (5) immagini della vita ordinaria e della natura; (6) immagini satiriche e comiche⁴⁷.

⁴⁷ Per una più completa presentazione delle varie categorie si rinvia a Le Thuy Hien (2023).

Molte xilografie di Đông Hồ contengono messaggi comici, ironici o satirici, e si possono collocare quindi nell'ultima categoria, quella per noi di maggiore interesse nell'ambito di questo saggio, di cui presenteremo di seguito alcuni esempi.

Una delle stampe più famose di Đông Hồ è *Đám cưới chuột*⁴⁸ (Le nozze dei topi), e raffigura per l'appunto lo spozalizio di una coppia di topi (fig. 1). La processione è articolata nel seguente modo (da destra a sinistra, dall'alto verso il basso): il gatto (*miêu nhi*); dei topi che offrono al gatto un pollo e un pesce come doni (*tổng lễ*); dei musicisti intenti a suonare strumenti musicali tradizionali (*tác nhạc*); lo sposo a cavallo (*tân lang*); i portatori del palanchino (*kiệu phu*); la sposa all'interno del palanchino (*tân nương*). I topi presentano regali al gatto affinché il matrimonio possa proseguire senza ostacoli e il gatto non divori la nuova coppia di sposi. Nonostante ciò, lo sposo continua a voltarsi verso la sposa per assicurarsi che tutto proceda correttamente.

L'immagine è nota per il suo contenuto satirico. Il gatto simboleggia la classe dirigente, l'*élite* dominante, mentre i topi rappresentano le classi povere, e in particolare i contadini. Storicamente, i contadini offrivano doni ai proprietari terrieri e ai mandarini per poter lavorare e vivere serenamente tutto l'anno. Questa rappresentazione sarebbe quindi una critica alla classe dirigente della vecchia società vietnamita, paragonata a un gatto interessato esclusivamente a ricevere regali dai topi. Un'altra interpretazione suggerisce che l'immagine rappresenti i tributi che il popolo vietnamita era obbligato a offrire continuamente ai governatori cinesi e alla corte reale cinese in cambio di pace.

⁴⁸ <https://www.artviet.net/tim-hieu-ve-buc-tranh-dam-cuoi-chuot-cua-lang-tranh-dan-gian-dong-ho/> (data dell'ultima consultazione: il 3 marzo 2025).

Va segnalata l'estrema somiglianza tra questa immagine di Đông Hồ e un'incisione policroma cinese del XIX secolo, a sua volta derivata da un episodio di un romanzo a fumetti del XVI secolo, intitolato "Cinque ratti che combinano guai nella capitale dell'Est". In questo caso, l'immagine rappresenta le nozze di un ratto che in seguito sarà divorato dal vigile guardiano felino (Schipper, 1976: 30).

Un'altra stampa molto popolare è *Thầy đồ Cóc*⁴⁹ (Maestro Rospo), nella quale sono raffigurati in totale dodici batraci, sia rospi che rane (fig. 2). In un angolo c'è un albero di pino, a simboleggiare la saggezza del maestro. Quest'ultimo è il rospo più grande, seduto con una postura solenne, mentre gli altri batraci sono i suoi scolari. Davanti a lui ci sono oggetti legati allo studio: portapenne, inchiostro, piatto della lampada a olio, un servizio da tè, una pipa con il cannello ricurvo. Alla sua sinistra c'è un discepolo, che in una zampa tiene il bollitore, pronto a servire il tè al maestro. Dall'altra parte del tavolo troviamo un'altra rana, che tiene in una zampa un taccuino, apparentemente uno scolaro che viene chiamato alla lavagna e non sa rispondere alle domande del maestro. Poi ci sono altre due rane più piccole, probabilmente due bambini che sono lì per curiosità, per guardare i più grandi studiare, mentre nel gruppo di tre in alto a destra c'è una rana che tiene in mano un rotolo di bambù: un tempo si scriveva su bastoncini di bambù legati insieme. In alto a destra c'è un gruppo di tre rane: il capoclasse sta aiutando a studiare la rana di fronte a sé, mentre al suo fianco c'è un'altra rana, che sta studiando su un libro formato da bastoncini di bambù. Nel gruppo in basso a destra vediamo un rospo, il batrace più grande dopo il maestro, che sta

⁴⁹ <https://www.artviet.net/tim-hieu-tranh-dong-ho-thay-do-coc/> (data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

seduto a guardare due rane che ne stanno punendo un'altra: la prima si siede sulla schiena della vittima per bloccarla, mentre l'altra colpisce il didietro della vittima con una frusta.

Questa xilografia è una critica ironica nei confronti dei maestri e dei loro metodi di insegnamento. Il maestro non guarda lo scolaro che viene interrogato, ma guarda invece attentamente quello che gli prepara il tè; non bada agli studenti, non si cura dei bambini che corrono su e giù intorno alla classe, e lascia che sia il capoclasse ad aiutare gli studenti più deboli e gli altri studenti a punire i compagni di classe che non studiano o che non ubbidiscono al maestro.

Il tema del maestro e dei suoi alunni è molto popolare nella letteratura e nell'arte vietnamita. Da un lato, il maestro ha un ruolo molto importante nella società, tant'è vero che uno dei tre giorni della festa del Capodanno lunare (*Tết*) è dedicato proprio alla figura del maestro. In Vietnam esiste questo detto: "Il primo giorno del *Tết* si va a visitare la famiglia paterna, il secondo giorno la famiglia materna, e il terzo giorno la casa del maestro". Allo stesso tempo, non mancavano di certo critiche alla rigidità che spesso contraddistingueva i maestri confuciani e a come non di rado essi utilizzassero la violenza e l'umiliazione per educare gli studenti.

Non tutte le xilografie umoristiche di Đông Hồ hanno un contenuto satirico. La stampa intitolata *Húng dừa*⁵⁰ (La raccolta delle noci di cocco), per esempio, mostra un uomo che si arrampica sull'albero e lancia delle noci di cocco a una donna che indossa una gonna e un corpetto senza maniche (*yém*) (fig. 3). La donna raccoglie le noci di cocco con la gonna, mentre altri due uomini cercano anch'essi di arrampicarsi sull'albero. La composizione e i dettagli

⁵⁰ <https://www.artviet.net/tim-hieu-tranh-dong-ho-hung-dua/> (data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

del dipinto sono graziosi e spiritosi. I caratteri significano: “Limpido come la giada, bianco come l’avorio” (*Trong như ngọc, trắng như ngà*), e descrivono la qualità del latte di cocco e della polpa di cocco, forse anche alludendo al corpo della donna.

Mentre l’immagine che mostra la raccolta delle noci di cocco presenta un’atmosfera pacifica e armoniosa, la scena di gelosia raffigurata nella stampa intitolata *Đánh ghen*⁵¹ (La scenata di gelosia) è molto più intensa (fig. 4). La moglie ha in mano un paio di forbici, ed è decisa a tagliare i capelli all’amante del marito. L’atteggiamento dell’amante è piuttosto insolente, e il modo in cui tiene i capelli sembra una provocazione, come se dicesse “Tagliami se ci riesci!”. Volendo evitare il peggio, il marito con la mano destra cerca di impedire alla moglie di attaccare l’amante, e contemporaneamente appoggia la mano sinistra sulla spalla di quest’ultima, ma questo gesto sembra fare sì che la moglie si arrabbi ancora di più – probabilmente perché l’amante è mezza nuda. I caratteri recitano: “Per favore, reprimi la tua rabbia e cerchiamo di riconciliarci, altrimenti verremo umiliati entrambi davanti a tutti” (“*Thôi thôi vuốt giận làm lành. Chỉ đều sinh sự nhục mình nhục ta.*”). La scena è ambientata in campagna e si svolge sotto l’ombra di un albero, appena al di fuori del recinto delle mura domestiche.

Anche tra le xilografie classificate normalmente come immagini storiche, se ne trovano alcune dal contenuto decisamente umoristico. Ad esempio, le stampe “*Phong tục cải lương, Mòu tăng phú*” (Costumi rinnovati: Moi, t’en fous [Moi, je m’en fous]) e “*Văn minh tiến bộ, Toa tăng xương*”⁵² (Progressi della

⁵¹ <https://www.artviet.net/tim-hieu-ve-buc-tranh-dan-gian-danh-ghen/> (data dell’ultima consultazione: 3 marzo 2025).

⁵² <https://nguoidothi.net.vn/tranh-dong-ho-ngan-nam-khong-cu-20083.html> (data dell’ultima consultazione: 3 marzo 2025).

civilizzazione: Toi, tention [Toi, attention]) rappresentano gli occidentali presenti nel Vietnam coloniale e illustrano due espressioni utilizzate frequentemente dai francesi: “*Moi, je m’en fous!*” e “*Toi, attention!*” (figg. 5-6). Si possono osservare alcuni oggetti che per i vietnamiti erano nuovi, e che ai loro occhi simboleggiavano la civiltà europea: l’automobile, la bicicletta, la sigaretta, il bastone, la pistola, il cane da caccia, il parasole, i cappelli con piume e i vestiti tipici della moda europea dell’epoca. Il tono è fortemente sarcastico verso i colonizzatori francesi e il loro senso di superiorità; la satira investe anche gli oggetti che per gli occidentali avrebbero dovuto rappresentare l’introduzione della civiltà in Vietnam, ma che divennero in realtà strumentali a un atteggiamento sprezzante e arrogante.

L’arrivo dei francesi comporta per i vietnamiti l’incontro con nuove forme artistiche, tra cui anche la vignetta umoristica moderna, introdotta in Vietnam dai francesi Victor Lelan negli anni Novanta del XIX secolo e André Joyeux e Albert Cézard un decennio dopo (Lent 2023, Vann 2009).

André Joyeux pubblicò nel 1912 una raccolta di caricature intitolata *La Vie large des colonies* (“La bella vita coloniale”), in cui prendeva in giro i suoi colleghi colonialisti francesi, evidenziando gravi ingiustizie in vari aspetti della vita coloniale, come la violenza fisica e la predazione sessuale da parte dei colonizzatori. Joyeux ironizzava sulla corruzione dei funzionari statali francesi e sull’abuso e lo sfruttamento dei vietnamiti da parte dei francesi. Al tempo stesso, rappresentava anche vietnamiti, cinesi e altri asiatici come inaffidabili, intriganti e spesso incompetenti (Vann 2009: 85).

Joyeux, Lelan, e Cézard funsero da modelli per la prima generazione di vignettisti vietnamiti. Le vignette prodotte dai vietnamiti negli anni Venti e Trenta del XX secolo sarebbero poi state utilizzate nei movimenti anticoloniali, nazionalisti e comunisti attivi nel periodo coloniale (Vann 2009: 83).

Si ritiene che a realizzare le prime vignette politiche in Vietnam sia stato il giovane patriota Nguyễn Ái Quốc, che in seguito divenne noto come Hồ Chí Minh. Queste vignette furono pubblicate nella rivista rivoluzionaria “Le Paria” nel 1922, e illustravano le dure politiche di oppressione e sfruttamento del popolo vietnamita e di tutti gli abitanti dell’Indocina a opera dei colonialisti francesi (Lent 2023, Crowe 2020, Pham 2003) (fig. 7).

Dal 1932 al 1941, alcuni giornali satirici pubblicavano frequentemente delle vignette umoristiche, molte delle quali ritraevano le difficoltà della vita coloniale e i conflitti tra la società vietnamita tradizionale e il processo di modernizzazione coloniale in corso.

Una delle rappresentazioni più note di questo contrasto era un personaggio chiamato Lý Toét, un abitante di un villaggio in visita in città. Lý Toét era raffigurato nelle vignette come un campagnolo non istruito, che quando visitava la città faticava spesso a comprendere la vita moderna e la modernizzazione urbana. Ad esempio, possiamo vederlo scambiare un rubinetto stradale per una lapide, o credere che gli operai che scavavano una trincea per i cavi in una strada stessero in realtà preparando una tomba (figg. 8-9). L’umorismo in queste situazioni deriva dall’uso di una prospettiva rurale per interpretare la realtà urbana.

Lý Toét indossava sempre un berretto, una lunga tunica nera e dei pantaloni bianchi, e portava un ombrello nero; un abbigliamento tipico dei gentiluomini dei villaggi. Questo suo stile lo rendeva facilmente riconoscibile nell’ambiente urbano contemporaneo. Talvolta, Lý Toét era accompagnato da Xã Xê, un uomo basso e robusto, il cui aspetto contrastava con la figura alta e snella di Lý Toét, riprendendo la tradizione comica occidentale di abbinare personaggi con caratteristiche opposte (fig. 10). Le vignette ritraenti Lý Toét e Xã Xê erano diffuse in

tutto il paese, da Nord a Sud, illustrando al popolo il contrasto tra arretratezza e modernità, e spinsero i vietnamiti della classe media, soprattutto quelli che vivevano nelle aree urbane, a rinunciare ad alcuni comportamenti ritenuti antiquati, adottando invece i nuovi costumi e le idee provenienti dall'Occidente (Phạm Thế Ngữ 1997: 440).

Lý Toét apparve per la prima volta nel settimanale *Phụ Nữ Thời Đàm* (Donna Oggi) nel 1930, e poco dopo in *Phong Hóa* (Cultura e Costumi), una pubblicazione satirica settimanale di otto pagine. Nelle pagine di *Phong Hóa*, erano presenti numerosi scritti e disegni satirici che volevano “colpire il feudalesimo, esortare alla ‘occidentalizzazione’ e promuovere l'individualismo” (Chi Do Huu 2011: 63). Come osservava lo studioso Phạm Thế Ngữ (1997: 436), *Phong Hóa* fu la prima rivista satirica nella storia del Vietnam. Prima di allora, i vietnamiti erano già abituati a varie forme popolari satiriche, come *truyện cười dân gian* (di cui abbiamo parlato nel primo capitolo), ma su *Phong Hóa* le storie erano accompagnate da disegni e caricature, il che rappresentava una novità. Alcune di queste illustrazioni traevano ispirazione dai dipinti su legno di Đông Hồ, e usavano gli animali per simboleggiare la società umana, come quella che ripropone in chiave moderna “Le nozze dei topi”, mescolando elementi moderni, come automobili, grammofoni, balli e abiti occidentali, e aspetti tradizionali, come i petardi, il banchetto nuziale e gli omaggi ai genitori (Dutton 2007: 87-88) (fig. 11).

Durante i trent'anni che vanno dallo scoppio della Prima Guerra d'Indocina alla fine della Guerra del Vietnam, dal 1945 al 1975, nel Vietnam del Nord venivano prodotte vignette fortemente propagandistiche, come quella utilizzata per la campagna per le elezioni del Consiglio Popolare Provinciale del 1949, che ritraeva dei militanti politici che andavano a cercare di convincere persone di diverse classi sociali – rispettabili signori anziani, commercianti, giovani studenti – a partecipare

alle elezioni, in modo che potessero eleggere le persone più adatte a rappresentarle nel Consiglio Popolare⁵³(fig. 12).

Nel Vietnam del Sud, le vignette erano ampiamente diffuse, grazie a famosi artisti satirici come Chóe (pseudonimo di Nguyễn Hải Chí), le cui opere venivano pubblicate sul New York Times e sul Daily News Foreign Service. Le sue illustrazioni ritraevano spesso personaggi di rilevanza globale come il presidente Nixon, Henry Kissinger e Lê Đức Thọ⁵⁴, come nel caso di una nota caricatura di Nixon e Mao che raggiungono un accordo durante gli Accordi di Pace di Parigi del 1973, calpestando il popolo vietnamita (figg. 13-17). Chóe fu arrestato con l'accusa di essere "un'agente comunista" nel 1975, durante gli ultimi mesi del governo del Vietnam del Sud. Dopo la fine della guerra, nel 1976, fu arrestato di nuovo, questa volta dal governo comunista vietnamita, perché considerato un "elemento reazionario e controrivoluzionario" (Thuc Sinh 1984: 8). Trascorse ben nove anni, fino al 1985⁵⁵, in diversi campi di rieducazione.

Dopo l'unificazione del paese nel 1975, l'arte del fumetto in generale e le vignette politiche in particolare scomparvero quasi del tutto dalla scena vietnamita a causa dell'atmosfera politica e della difficile situazione economica in cui versava il

⁵³<https://baotanglichsu.vn/vi/Articles/1002/16373/suu-tap-tranh-tuyen-truyen-co-djong-trong-khang-chien-chong-thuc-dan-phap-1946-1954.html> (data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

⁵⁴ Militare, politico e diplomatico vietnamita, Capo della Commissione centrale organizzativa del Partito Comunista del Vietnam. Condusse i negoziati con Henry Kissinger che portarono successivamente a un cessate il fuoco ed agli accordi di pace di Parigi del 1973, motivo per cui gli fu assegnato congiuntamente a Kissinger il Premio Nobel per la pace, che però rifiutò.

⁵⁵<https://hsvnhaingoai.wordpress.com/hoa-si-hai-ngoai/hs-choe-nguyen-hai-chi/> (data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

paese dopo vent'anni di guerra, per ritornare gradualmente solo dopo il *Đổi Mới*, ovvero il complesso di riforme economiche del 1986 (Lent 2014)⁵⁶.

Una rara eccezione è rappresentata da *Tuổi Trẻ Cười* (La gioventù che ride), un supplemento del giornale *Tuổi Trẻ* (La gioventù), con sede a Ho Chi Minh City, focalizzata sulla satira sociale⁵⁷ e piena di vignette satiriche e barzellette illustrate.

La rivista lanciò il suo primo numero il primo gennaio 1984, diventando la prima rivista satirica in Vietnam dalla caduta di Saigon nel 1975⁵⁸. La sua tiratura iniziale era di circa 50.000 copie, che aumentarono rapidamente fino a raggiungere le 250.000 copie alla fine dello stesso 1984. Il giornale viene attualmente pubblicato con cadenza bisettimanale.

Tuổi Trẻ è uno dei principali quotidiani vietnamiti, pubblicato dall'Unione della Gioventù Comunista di Ho Chi Minh, il braccio giovanile del Partito Comunista del Vietnam. Fondato ufficialmente il 2 settembre 1975, prosegue la tradizione iniziata con i volantini di propaganda stampati dagli studenti di Saigon che partecipavano ai movimenti antiamericani durante la Guerra del Vietnam. Descritto come “filoriformista” dalla BBC, il giornale ha avuto frequenti problemi con le autorità comuniste⁵⁹.

Il primo numero di *Tuổi Trẻ Cười* fu pubblicato nel gennaio 1984, e ricevette da subito un riscontro positivo da parte dei lettori, molti dei quali inviarono articoli, vignette, commenti e

⁵⁶ Per una panoramica completa dello sviluppo dell'arte dell'illustrazione vietnamita moderna attraverso i tumultuosi rivolgimenti politici e sociali si rimanda a Lý Trực Dũng (2010).

⁵⁷ <https://cuoi.tuoi-tre.vn/> (data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

⁵⁸ <https://tuoi-tre.vn/tuoi-tre-cuoi-nhung-ngay-dau-297280.htm> (data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

⁵⁹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/4766846.stm> (data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

suggerimenti su quali questioni sociali affrontare nei numeri successivi. Nel 2002, *Tuổi Trẻ Cuối* aumentò la frequenza a due numeri al mese. Nel 2006 fu introdotta la prima versione online della rivista e nel 2015 fu lanciata la sua pagina Facebook.

Proprio la rapida diffusione di Internet e dei social media ha determinato in Vietnam una rinascita della vignetta satirica e al contempo un cambiamento nel rapporto tra satira e potere, le cui caratteristiche possiamo individuare proprio prendendo in considerazione l'edizione online di *Tuổi Trẻ Cuối* e il contesto in cui essa è stata pubblicata negli ultimi venti anni circa.

Negli ultimi quarant'anni, grazie alla rapida crescita economica e a una serie di politiche di apertura, la società vietnamita ha vissuto cambiamenti significativi, tra cui la notevole ascesa di Internet e dei social media.

I vietnamiti hanno avuto per la prima volta accesso a Internet nel 1997. Dopo quasi tre decenni, il Vietnam è ora tra i paesi con il maggior numero di utenti di Internet al mondo. A febbraio 2025, su una popolazione di oltre 100 milioni di persone, il numero di utenti di Internet aveva raggiunto approssimativamente 79,8 milioni. La maggior parte degli utenti di Internet in Vietnam trascorre almeno tre ore al giorno online. L'uso di Internet in Vietnam avviene prevalentemente su dispositivi mobili, grazie all'alto tasso di penetrazione degli smartphone (66,7%)⁶⁰.

Internet ha dato ai vietnamiti un accesso senza precedenti a varie fonti di informazione e ha senz'altro provocato un aumento della libertà di informazione, contribuendo a ridurre il controllo del partito-stato sui flussi di informazione e sulla libertà di associazione. Ciò è dovuto in misura consistente all'anonimato: un numero crescente di persone sceglie di

⁶⁰<https://www.statista.com/topics/6231/internet-usage-in-vietnam/> (data dell'ultima consultazione: 3 marzo 2025).

utilizzare Internet come strumento di comunicazione perché in questo modo è più facile evitare di essere scoperti dallo Stato mentre si discutono questioni sensibili come la politica o si criticano i propri superiori, come capiufficio, genitori e insegnanti (Bui Hai Thiem 2016: 93-94): la critica a qualsiasi persona in posizione di autorità può essere vista come la tendenza al rifiuto dell'ordine costituito.

Negli ultimi anni, i social media sono diventati una parte essenziale della routine quotidiana dei cittadini vietnamiti, con più di due terzi della popolazione attivi su di essi. In particolare, oltre il 90% degli utenti vietnamiti di Internet utilizza Facebook, rendendolo il principale social del paese.

Nell'era di Internet e dei social media, la satira contemporanea vietnamita raggiunge un pubblico di un'ampiezza senza precedenti, il che ha implicazioni importanti sulla produzione e la fruizione delle vignette politiche vietnamite (Ho, Progler e Vuong 2021).

Tornando al caso di *Tuổi Trẻ Cười*, la pagina Facebook della rivista gode al momento di un seguito di oltre 1 milione di follower. In un contesto generale in cui anche il web vietnamita ha visto la rapida ascesa di una “cultura dei meme”, attraverso cui i vietnamiti hanno trovato spazi per loro del tutto inconsueti per esprimere il loro malcontento, la rivista è quindi riuscita a confermare la propria popolarità come unico canale “ufficiale” su cui trovare contributi satirici online.

Gli argomenti su cui *Tuổi Trẻ Cười* si focalizza sono soprattutto la corruzione, i principali eventi politici ed economici, e le tendenze sociali.

Ad esempio, le copertine dei due numeri di marzo 2025 presentano vignette che prendono di mira gli influencer. La vignetta pubblicata il primo marzo⁶¹ ironizza sulle opere di

⁶¹<https://cuoi.tuoi-tre.vn/tuoi-tre-cuoi-1-3-2025-khi-kol-quyen-gop-tu-thien-20250227124711195.htm> (data dell'ultima consultazione: 27 marzo 2025).

beneficenza degli influencer (fig. 18): poiché si fanno spesso riprendere mentre aiutano chi è in difficoltà, ad esempio regalando soldi o beni ai poveri, la vignetta suggerisce che molti di questi atti potrebbero essere dovuti all'auto-promozione e quindi a un guadagno personale piuttosto che a uno spirito di autentico altruismo. La seconda vignetta⁶², pubblicata il quindici marzo, critica la pratica scorretta degli influencer di promuovere prodotti di contrabbando o di qualità incerta in cambio di benefici economici (fig. 19).

Il tema trattato più di frequente nelle vignette pubblicate dalla rivista è quello della corruzione. Ad esempio, una vignetta di luglio 2024⁶³ recita: “Nelle strade le persone stanno discutendo se mantenere agli incroci il timer del conto alla rovescia dei semafori, mentre in prigione i funzionari corrotti piangono e dicono che non ha senso fare il conto alla rovescia per il loro rilascio, dato che stanno scontando degli ergastoli.” (fig. 20). Un'altra vignetta di settembre 2024⁶⁴ raffigura “la torta più desiderabile” come una “torta-poltrona”, alludendo al fatto che le posizioni di alto rango e permanenti sono molto ambite (fig. 21).

La corruzione in Vietnam è di solito raffigurata come un problema causato da alcuni individui disonesti e corrotti, delle ‘mele marce’. Questa è del resto la posizione ufficiale del partito fin dai primi anni 2000, e i vignettisti di *Tuổi Trẻ Cuối* tendono a seguire questa linea (Pham 2003). Il tipico protagonista delle

⁶²<https://cuoi.tuoitre.vn/tuoi-tre-cuoi-so-15-3-2025-kol-thu-lao-kich-tran-danh-tieng-kich-san-20250313152336705.htm> (data dell'ultima consultazione: 27 marzo 2025).

⁶³<https://cuoi.tuoitre.vn/tuoi-tre-cuoi-so-15-7-2024-quan-tham-dem-nguoc-o-trong-2024071316331752.htm> (data dell'ultima consultazione: 27 marzo 2025).

⁶⁴<https://cuoi.tuoitre.vn/tuoi-tre-cuoi-so-15-9-2024-banh-trung-thu-doi-doi-20240913153111526.htm> (data dell'ultima consultazione: 27 marzo 2025).

vignette anti-corrruzione di *Tuổi Trẻ Cười* è il funzionario avido e immorale, raffigurato frequentemente come un uomo grasso, che era la rappresentazione stereotipica con cui venivano raffigurati i mandarini in epoca feudale. Non è un caso che in queste vignette i funzionari corrotti siano chiamati proprio “mandarini” (*quan*, fig. 22). I richiami espliciti alla tradizione satirica vietnamita sono del resto frequenti. Ad esempio, una vignetta di febbraio 2024⁶⁵ raffigura dei topi colpevoli di un crimine che portano dollari americani a un gatto per ottenere una riduzione della pena, alludendo a come le forze dell’ordine e i funzionari corrotti tendano a collaborare tra loro (fig. 23); la vignetta fa riferimento alla consuetudine degli impiegati statali di recare doni e somme di denaro presso le abitazioni dei loro superiori durante il periodo del Capodanno lunare, che solitamente cade tra i mesi di gennaio e febbraio, e nella sua composizione richiama in modo esplicito la xilografia *Đám cưới chuột* (Le nozze dei topi) di Đông Hồ, di cui abbiamo già parlato in precedenza. Tuttavia, se in passato le persone appartenenti alle classi inferiori della società venivano spesso raffigurate come topi, oggi, invece, i funzionari corrotti sono rappresentati come topi che frugano nel bilancio dello Stato (fig. 24).

Gli esempi precedenti sono solo alcuni dei numerosi casi che dimostrano come negli ultimi anni l’approccio dei vignettisti vietnamiti alla corruzione sia cambiato: essi la rappresentano ora come un problema sistemico. Tuttavia, al contempo, *Tuổi Trẻ Cười* deve confrontarsi, pur essendo esso stesso direttamente collegato al partito, con le limitazioni e i pericoli che comporta operare in un contesto non democratico, in cui il governo cerca di controllare e indirizzare queste nuove forme di espressione

⁶⁵ <https://cuoi.tuoiitre.vn/tuoi-tre-cuoi-so-tat-nien-dam-cuoi-chuot-doc-la-20240130080341663.htm> (data dell’ultima consultazione: 27 marzo 2025).

politica attraverso misure quali la legge sulla cybersicurezza del 2018, la persecuzione di blogger e giornalisti, e la chiusura di siti e blog, temporanea o permanente (Viet Tho Le et. al. 2024).

Le autorità vietnamite sembrano permettere queste forme di espressione; cercare di capire perché ciò accada non è affatto semplice, ma è al contempo un'ottima occasione per riflettere su che cosa sia la censura della satira ai giorni nostri. Un fattore rilevante è sicuramente la pressione esercitata su revisori e censori dal cambiamento in atto nella sensibilità del pubblico, soprattutto quello più giovane, nonché dall'integrazione del paese nell'economia globale (sebbene paesi con forme di governo analoghe abbiano preso strade diverse, come ad esempio la Cina, dove i social media occidentali – Facebook, Instagram, X, ecc. – non sono neanche accessibili). Un altro fattore possibile, di segno opposto, è l'uso conscio da parte del partito-stato di strumenti come *Tuổi Trẻ Cười* come valvole di sfogo, che per giunta contribuirebbero a generare maggiore apatia e cinismo nella popolazione, di fronte all'apparente inevitabilità dei fenomeni corruttivi. Permettere a *Tuổi Trẻ Cười* di pubblicare questo tipo di vignette darebbe anche al partito l'opportunità di apparire come trasparente e di indirizzare preventivamente il discorso pubblico sui binari più graditi in un determinato momento. Ciò è anche favorito dall'assenza, nelle vignette satiriche pubblicate da *Tuổi Trẻ Cười*, di riferimenti espliciti (caricature, ecc.) a figure politiche reali, a individui specifici (Ho, Progler e Vuong, 2021: 7).

Come si accennava più sopra, questo non significa che *Tuổi Trẻ Cười* non sia mai incorso in problemi con la censura. Ad esempio, il 23 settembre 2020 *Tuổi Trẻ Cười* ha pubblicato una vignetta intitolata “Modulo per pregare in pagoda, depositare il denaro per ricevere una benedizione valida per un mese intero”, che raffigurava il Buddha e due fedeli in preghiera (fig. 25). Questa vignetta era una satira su una app lanciata durante il Covid-19,

che permetteva di visitare virtualmente una pagoda in Vietnam e fare le preghiere di rito. Il Sangha – la comunità buddista del Vietnam – dichiarò che questo atto aveva suscitato grande indignazione nell’opinione pubblica buddista, che riteneva che l’articolo avesse insultato il Buddha e diffamato il buddismo, con effetti negativi sul Sangha Buddista del Vietnam e la cultura della preghiera buddista, e che portasse l’opinione pubblica a vedere le iniziative di modernizzazione delle pratiche buddiste come una forma di commercializzazione della religione, ferendo il sentimento religioso dei buddhisti. Cinque giorni dopo, in risposta a questo incidente, la redazione online di *Tuổi Trẻ Cười* ritirò l’articolo e fu costretta a pubblicare delle scuse⁶⁶.

In generale, l’incidente ha evidenziato il delicato equilibrio che *Tuổi Trẻ Cười* deve mantenere nell’affrontare argomenti sensibili, operando all’interno dei vincoli di un contesto non democratico e navigando la stretta via compresa tra la necessità di esprimere critiche, anche indirettamente, tramite le varie forme di umorismo, e la realtà delle restrizioni imposte dalle autorità⁶⁷.

L’umorista vietnamita Đồ Phồn, in un suo saggio sulla ragione e sulla natura del riso (1968: 332-335), sostiene che garantire il diritto alla risata sia una dimostrazione della

⁶⁶ <https://giacngo.vn/bbt-bao-tuoi-tre-chinh-thuc-xin-loi-giao-hoi-tang-ni-phan-tu-post53241.html> (data dell’ultima consultazione: 27 marzo 2025).

⁶⁷ Per un approfondito studio sull’ecosistema dei diritti umani online in Vietnam, con particolari attenzioni all’abuso del sistema giuridico per controllare opinioni e informazione online, limitando i diritti di espressione, si rinvia a Vietnam-Freedom-of-expression-Publications-reports-thematic-reports-2020-ENG.pdf; <https://www.washingtonpost.com/world/2023/06/19/facebook-meta-vietnam-government-censorship/>; [https://www.tilleke.com/insights/a-closer-look-at-vietnams-decree-147-on-internet-services-and-online-information/#:~:text=Decree%20147%20explicitly%20introduces%20regulations,activities%20in%20the%20virtual%20realm](https://www.tilleke.com/insights/a-closer-look-at-vietnams-decree-147-on-internet-services-and-online-information/#:~:text=Decree%20147%20explicitly%20introduces%20regulations,activities%20in%20the%20virtual%20realm;); (data dell’ultima consultazione: 27 marzo 2025).

democraticità di un paese. Egli afferma, scherzosamente, che nelle costituzioni dei paesi davvero democratici, oltre alle principali libertà, dovrebbe essere specificato anche il diritto alla libertà di ridere. Promuovere il diritto alla risata significa riconoscere il diritto a esprimere la propria opinione tramite l'umorismo, e l'importanza di mantenere nella vita momenti di svago e di divertimento, nonché la gioia e la leggerezza, contribuendo a creare una società più equa, aperta e resiliente.

CONCLUSIONI

L'umorismo vietnamita, che nella vita di tutti i giorni può apparire spesso superficiale e quasi infantile (soprattutto a un occidentale), subisce una trasformazione in termini di registro, acume, universalità quando si passa da un contesto quotidiano a uno di critica sociale o politica. Abbiamo visto nei capitoli di questo libro come nelle arti vietnamite (letterarie, visive, teatrali) la satira e la derisione del potere assumano forme diverse al variare della forma artistica utilizzata e a seconda dei protagonisti – oppressi e oppressori – delle varie opere. Partendo dall'umorismo espresso dai contadini nei canti e nelle novelle popolari, spesso amaro, specchio di una vita dura e ulteriormente complicata dalla corruzione delle autorità, abbiamo visto le forme che l'umorismo assumeva nel teatro popolare e i messaggi satirici che quest'ultimo talvolta veicolava dietro la complessiva spensieratezza delle rappresentazioni. Siamo poi passati a esaminare manifestazioni più propriamente satiriche dell'umorismo vietnamita, nel contesto di una letteratura colta, firmata da autori che prendevano più o meno esplicitamente le parti di categorie storicamente sottomesse, quali le donne e i contadini, attraverso un umorismo anche molto amaro e talvolta grottesco.

Un'autrice che non poteva mancare in questo contesto è Hồ Xuân Hương, che occupa una posizione unica all'interno della letteratura vietnamita, in quanto donna e soprattutto in quanto poetessa che parla in modo esplicito delle problematiche delle donne nella società vietnamita del suo tempo, con senso dell'umorismo, ma anche con un linguaggio e un tono molto distanti dalle astrazioni della letteratura classica di derivazione confuciana: le poesie di Hồ Xuân Hương sono da un lato spesso esplicitamente erotiche, e dall'altro riprendono stilemi e registri analoghi a quelli della letteratura popolare, e in

particolare dei *ca dao* che prendevano le parti delle donne e delle loro sofferenze. In una società in cui i valori tradizionali scoraggiano le donne dal ridere, Hồ Xuân Hương va controcorrente e rivendica il diritto alla risata per le donne, aprendo la via ai futuri autori umoristici per la contestazione delle autorità, in nome non solo delle donne, ma di tutti gli oppressi e i vessati.

I *ca dao* e le brevi storie popolari rimangono una costante fonte di ispirazione per gli autori vietnamiti moderni, come Nguyễn Công Hoan, autore di diverse opere che prendono di mira le autorità e i loro abusi di potere al tempo del colonialismo francese. Nguyễn Công Hoan richiama il tema tradizionale della corruzione dei mandarini, ma usa spesso il registro dell'umorismo nero, che egli trae probabilmente almeno in parte dalla letteratura francese. Le sue novelle vedono la compresenza di un'ironia molto amara e di un tono patetico, che evidenziano la grottesca e tragica realtà delle angherie a cui era sottoposta la popolazione rurale del Vietnam dell'epoca.

L'epoca del colonialismo francese, molto ricca dal punto di vista letterario, vede anche altre forme di contestazione del potere, più improntate alla malinconia e alla rassegnazione: è il caso di Nguyễn Khuyến e Tú Xương, di cui abbiamo riportato alcune poesie da cui traspare la tristezza per il destino della patria, non senza un tono ironico nei confronti del nuovo stato di cose, ma anche dei propri fallimenti personali e politici.

Il panorama dell'umorismo letterario nel periodo coloniale non poteva essere completo senza menzionare la prima generazione di scrittori vietnamiti che utilizza i caratteri latini, traduce dal francese, e traghetta la letteratura vietnamita nell'epoca moderna. I romantici del gruppo Tự Lực Văn Đoàn scrivono quelli che sono di fatto i primi romanzi moderni vietnamiti; tuttavia, in un testo che affronta la letteratura umoristica e satirica vietnamita, ha necessariamente un posto

di maggior rilievo il loro contemporaneo Vũ Trọng Phụng, loro acerrimo rivale, un “realista critico”, famoso per le sue satire sullo snobismo della società dell’epoca. In questa sede, ci siamo concentrati sul suo romanzo più famoso, *Số Đổ*, che unisce dei momenti di autentico umorismo a una satira a tutto campo della società vietnamita del suo tempo, mantenendo un tono più leggero di quello spesso aspro degli altri suoi scritti, ma senza rinunciare a un’acutissima critica dei rapporti di potere al tempo dell’occidentalizzazione del Vietnam.

Arrivando poi agli autori dell’epoca rivoluzionaria, abbiamo visto il caso di Nam Cao, un altro scrittore realista, che nella novella *Gli occhi* esprime la sua fiducia nelle capacità delle classi contadine, satireggiando al contrario gli intellettuali che simpatizzavano per la rivoluzione, ma che, guardando dall’alto verso il basso le masse non istruite, non riuscivano a rinunciare ai propri pregiudizi di classe, e così rinunciavano a dare il proprio contributo alla causa rivoluzionaria.

Per quanto riguarda la contemporaneità, abbiamo affrontato il discorso sulla satira prendendo in esame le vignette satiriche moderne, non prima di aver ripercorso la storia dell’umorismo delle immagini in Vietnam, concentrandoci in particolare sulle stampe di Đông Hồ. Nella satira moderna in Vietnam si intrecciano temi antichi e moderni: la critica feroce ai “mandarini” è molto simile a quella della letteratura popolare dell’epoca feudale, ma con mezzi tecnologici più avanzati (in particolare Internet), e al tempo stesso gli umoristi di oggi devono fare i conti con sistemi di controllo e repressione più sofisticati di quelli di un tempo. Prendendo in esame il caso di *Tuổi Trẻ Cười*, rivista collegata all’organo giovanile del Partito Comunista del Vietnam, abbiamo provato a rendere l’idea di come oggi in Vietnam intorno alla satira ruotino diverse questioni fondamentali, quali la politica, le tradizioni culturali, i social media, il controllo sociale, la legislazione, e i cambiamenti tecnologici e generazionali.

Alla fine di questo percorso, le caratteristiche dell'umorismo vietnamita ci appaiono decisamente più chiare. Esso ha attraversato tutte le vicissitudini politiche del paese, mantenendo l'aspirazione a prendere le parti delle classi più umili e a prendere di mira gli oppressori del popolo, ma mutando forma a seconda del bersaglio prescelto e della categoria di oppressi di cui si volevano sottolineare le sofferenze o comunque i difficili rapporti con il potere. La costante presenza in Vietnam di forme di censura molto attente e pervasive ha altresì plasmato la produzione satirica dei vietnamiti, forgiandone l'abilità di denunciare gli abusi di potere senza incorrere in rischi eccessivi. La censura ha senza dubbio costituito un limite costante alle possibilità espressive degli autori vietnamiti, ma ha anche fornito nuove fonti di ispirazione alla loro creatività, stimolandoli a trovare soluzioni originali. Questo si può vedere molto bene ad esempio nella letteratura e nella drammaturgia di origine popolare, dove l'anonimato e la apparente leggerezza dei contenuti facevano da schermo contro eventuali iniziative repressive, permettendo critiche anche molto accorate nei confronti dell'aristocrazia, e imprimendo alla produzione umoristica vietnamita il suo caratteristico tono leggero, che peraltro non è forse privo di punti di contatto con l'apparente frivolezza dell'umorismo della gente comune nel Vietnam odierno.

Tutta la produzione satirica vietnamita si può quindi leggere nell'ottica di un umorismo della resilienza, che trova con astuzia delle strade per manifestarsi nonostante pericoli di censure e repressioni, preservando così la testimonianza delle ingiustizie subite dalla popolazione comune, perpetrate spesso da un ceto di funzionari corrotti al servizio dei potenti di turno e attenti solo ai propri interessi, o altrimenti da altre figure percepite come espressione di un'élite dominante e attente solo alle proprie rendite di posizione, come ad esempio i monaci buddisti.

Nei periodi storici di maggior sommovimento la satira e l'umorismo da resilienti diventano attivamente resistenti, accompagnando i movimenti per l'indipendenza e per la richiesta di migliori condizioni di vita per le classi meno privilegiate della società.

Naturalmente, caratteristiche analoghe a quelle dell'umorismo vietnamita possono essere ritrovate in altre tradizioni culturali; un esempio lampante sono i notevoli parallelismi che si possono tracciare tra il teatro *Chèo* e la Commedia dell'arte italiana, come accennato nel secondo capitolo. Anche le sfide odierne della satira vietnamita online, di fronte a una censura molto attiva, sono assimilabili a quelle che la satira incontra oggi in molti paesi del mondo. Questi parallelismi sono sicuramente argomenti degni di nota e meritevoli di futuri approfondimenti, come altri temi qui affrontati. In questo saggio abbiamo cercato di focalizzare la nostra attenzione sul legame tra la predisposizione al riso dei vietnamiti e il loro complicato rapporto con le autorità, esaminando in modo sintetico ma coerente l'evoluzione dell'umorismo e della satira in Vietnam attraverso le varie epoche della storia del paese; per quanto riguarda autori, eventi, periodi storici che hanno già un'ampia bibliografia di riferimento, abbiamo inserito in nota riferimenti utili ad approfondimenti da parte del lettore.

Ci auguriamo quindi che le lettrici e i lettori di questo libro abbiano trovato in questo libro esempi di umorismo validi e interessanti, e che ciò abbia suscitato in loro un maggiore interesse per il Vietnam e la sua produzione culturale. Inoltre, speriamo di aver dimostrato come il riso possa rappresentare un elemento di difesa della propria libertà anche in contesti culturali distanti dalla tradizione politica e satirica occidentale, sebbene con diverse sfumature, e di avere offerto ai lettori e alle lettrici che avranno modo di incontrare la risata apparentemente

Conclusioni

semplice dei vietnamiti, l'opportunità di apprezzarne la complessità culturale sottostante.

L'umorismo vietnamita nelle arti rappresenta a nostro avviso un ambito di indagine ancora poco esplorato, ma estremamente promettente per quanto concerne le possibili correlazioni con riflessioni contemporanee sulla satira, il potere e la gestione del dissenso. Tale umorismo è peraltro frequentemente alla base di opere artistiche di notevole valore e interesse, sebbene ancora poco conosciute in Italia. Il presente volume si pone l'obiettivo di fungere da introduzione a questa specifica area di studio, nonché di stimolare ulteriori contributi da parte degli studiosi.

APPENDICE



Fig. 1 - Đám cưới chuột (Le nozze dei topi)



Fig. 2 - Thầy đồ Cóc (Maestro Rospo)



Fig. 3 - Húng dừa (La raccolta delle noci di cocco)



Fig. 4 - *Đánh ghen* (La scenata di gelosia)



Fig. 5 - Phong tục cải lương, Móa tặng phú
(Costumi rinnovati: Moi, je m'en fous)



Fig. 6 - Văn minh tiến bộ, Toa tăng xương
(Progressi della civilizzazione: Toi, attention)

Appendice



Fig. 7 - Una copertina della rivista rivoluzionaria "Le Paria".

Appendice

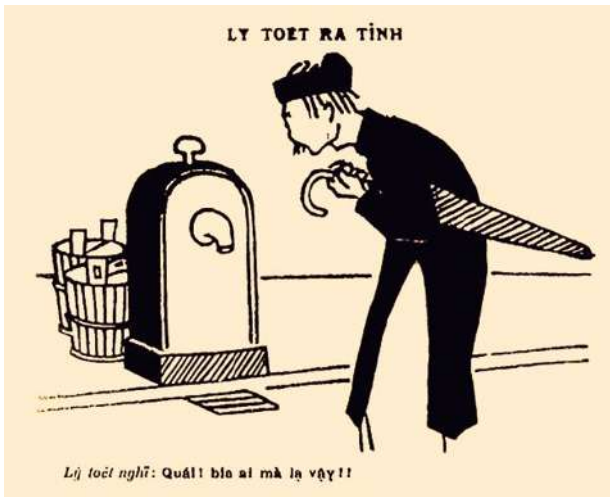


Fig. 8 - Ly Toet in città (1), data incerta.

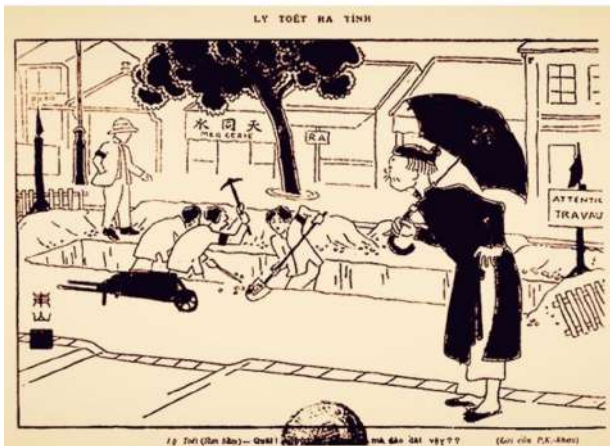


Fig. 9 - Ly Toet in città (2), data incerta.



Fig. 10 - Xà Xê e Ly Toet, vignetta presa da Phong Hóá, data incerta.



Fig. 11 - Illustrazione tratta da Phong Hóá, che ripropone in chiave moderna l'illustrazione di Đông Hồ "Le nozze dei topi".



Fig. 14 - Caricatura di Henry Kissinger a opera di Chóe (1973).



Fig. 15 - Caricatura di Lê Đức Thọ a opera di Chóe (1973).



Fig. 16 - Caricatura di Lê Đức Thọ e Henry Kissinger a opera di Chóe (1973).

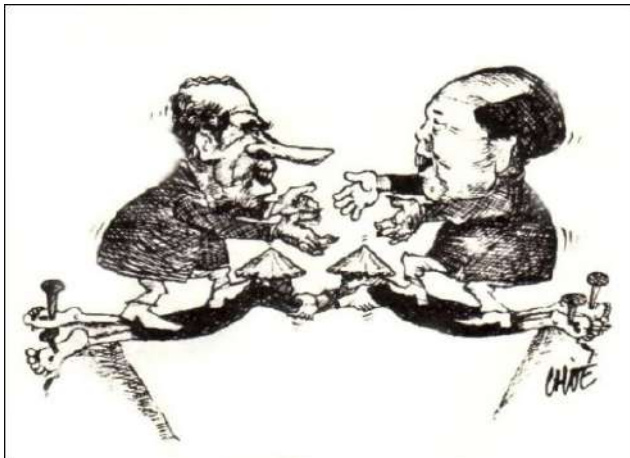


Fig. 17 - Caricatura di Richard Nixon e Mao Zedong a opera di Chóe (1973).

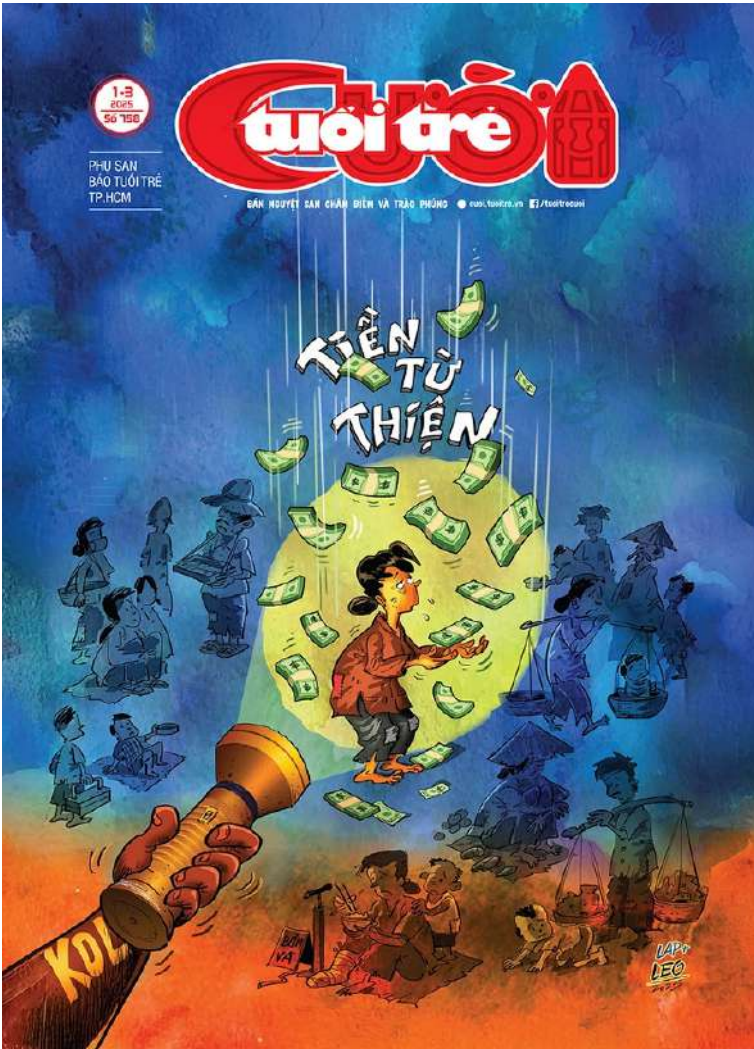


Fig. 18 - Copertina del numero 758 di *Tuổi Trẻ Cười* (1 marzo 2025).



Fig. 19 - Copertina del numero 759 di *Tuổi Trẻ Cười* (15 marzo 2025).

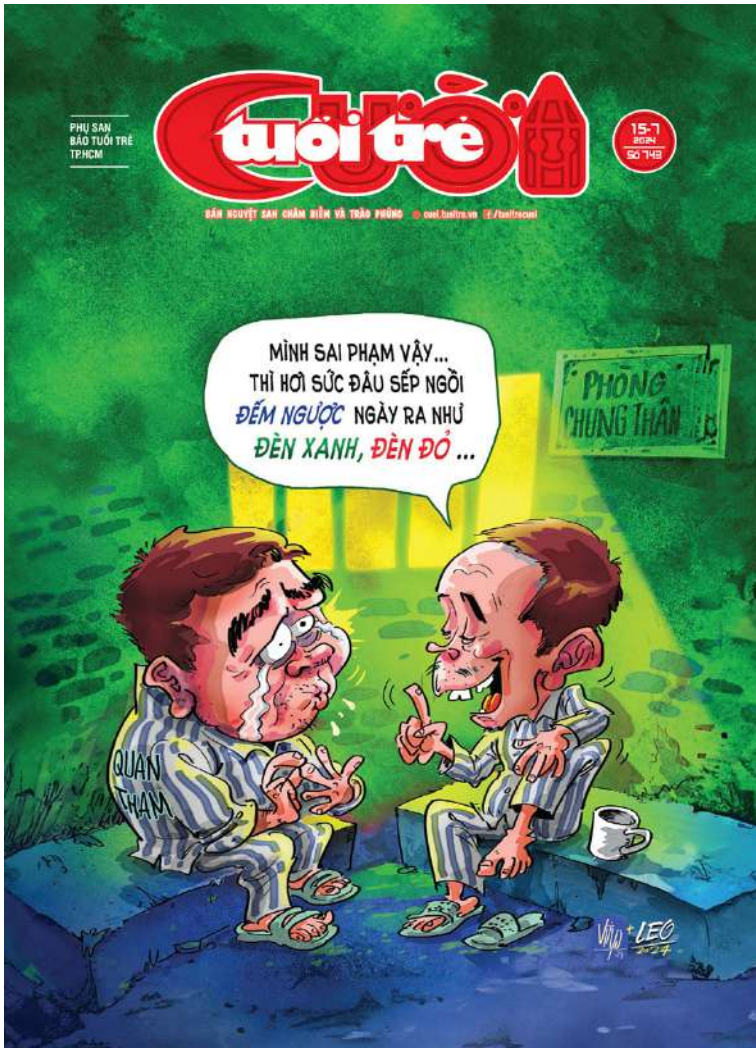


Fig. 20 - Copertina del numero 743 di *Tuổi Trẻ Cười* (15 luglio 2024).

Appendice



Fig. 21 - Copertina del numero 747 di *Tuổi Trẻ Cười* (15 settembre 2024).

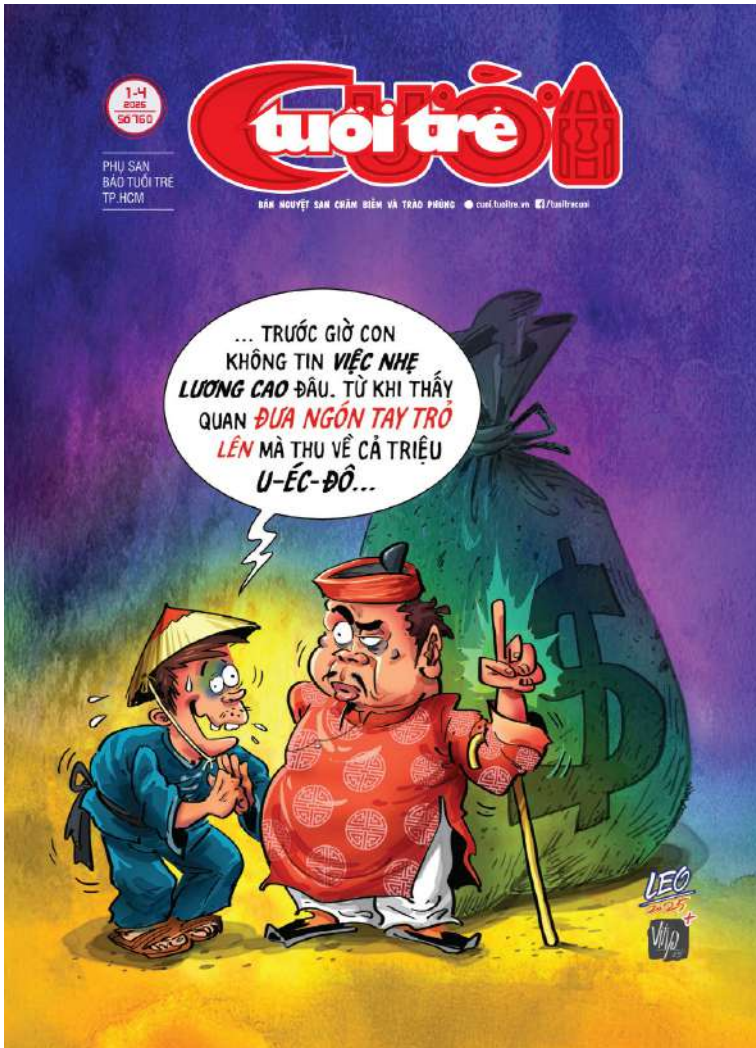


Fig. 22 - Copertina del numero 760 di *Tuổi Trẻ Cười* (1 aprile 2025).

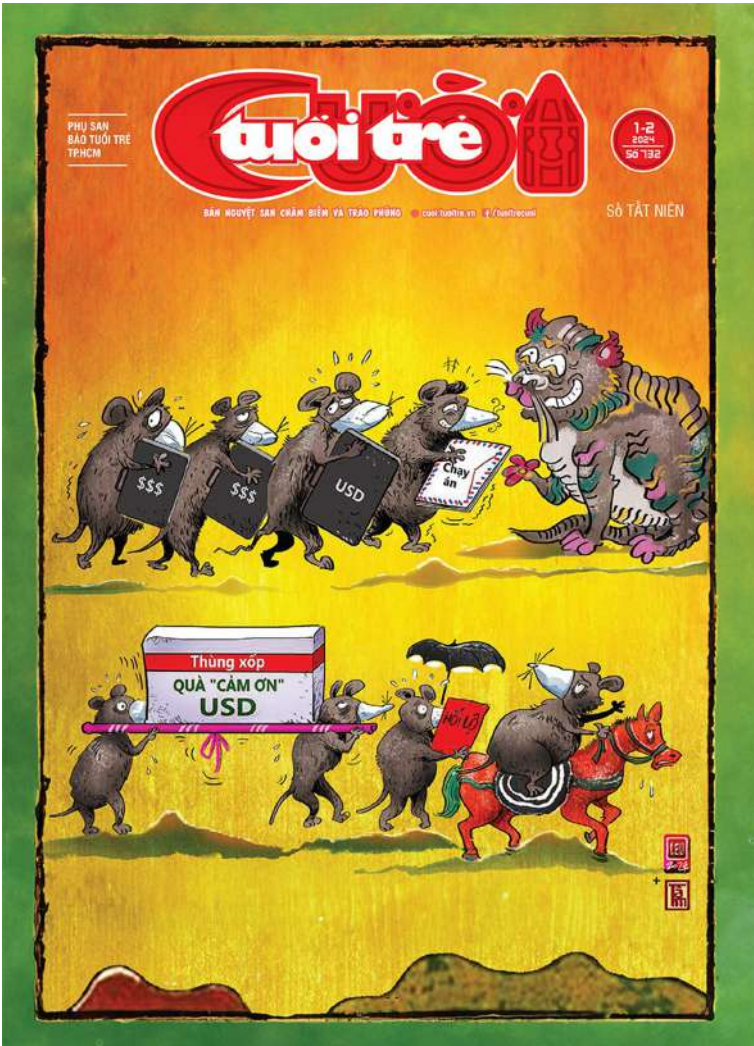


Fig. 23 - Copertina del numero 732 di *Tuổi Trẻ Cười* (1 febbraio 2024).



Fig. 24 - Copertina del numero 738 di *Tuổi Trẻ Cười* (1 maggio 2024).



Fig. 25 - Vignetta pubblicata da Tuổi Trẻ Cười il 23 settembre 2020 e successivamente ritirata.

Breve cronologia del Vietnam

2879 a.C.- 258 a. C.	Regno della dinastia Hồng Bàng. Nel 2879 a.C. Hùng unifica le tribù sotto un unico governo e diventa il primo re del Vietnam.
1000 a. C.	La cultura Đông Sơn appare nell'area del delta del Fiume Rosso.
300 a. C.	Il Buddismo raggiunge il Vietnam.
257 a. C. – 207 a.C.	Regno della dinastia Thục.
207 a.C. – 111 a. C.	Regno della dinastia Triệu.
111 a. C.	Prima dominazione dell'impero cinese (dinastia Han) sul Vietnam. Il Confucianesimo raggiunge il Vietnam.
40	Ribellione contro la dominazione cinese delle sorelle Trưng, che riescono a sovvertire temporaneamente gli Han.
43 - 544	I cinesi sopprimono la ribellione e ristabiliscono il dominio sul Vietnam. Seconda dominazione cinese.
544	Lý Nam Đế fonda la prima dinastia Lý.
602-939	Terza dominazione cinese sul Vietnam.
938	Vittoria di Ngô Quyền sull'impero cinese nella battaglia di Bạch Đằng.
939-965	Ngô Quyền diventa re del Vietnam e fonda la dinastia Ngô.
968-979	Regno della dinastia Đinh.
980-1009	Regno della dinastia Lê anteriore.

Breve cronologia del Vietnam

981	Viene respinta l'invasione da parte della dinastia Song dell'impero cinese.
1010-1225	Regno della seconda dinastia Lý. Lý Thái Tổ nel 1010 ascende al trono e proclama Thăng Long (l'attuale Hanoi) capitale del regno.
1075	Viene istituito il primo sistema di esami imperiali per accedere alla carriera mandarinale, con la fondazione dell'Accademia imperiale (Quốc Tử Giám).
1225-1400	Regno della dinastia Trần. Nel 1225 Trần Thái Tông diventa imperatore.
1258-1288	Il Vietnam respinge diverse invasioni da parte dell'impero mongolo.
1400-1407	Regno della dinastia Hồ.
1407	Sotto la dinastia Ming, la Cina conquista nuovamente il Vietnam.
1418-1427	Insurrezione di Lê Lợi contro la dominazione dei Ming.
1428-1788	Regno della dinastia Lê posteriore.
1470	Invasione vietnamita del Champa, condotta dall'imperatore Lê Thánh Tông, che conquista il territorio dell'attuale Vietnam meridionale.
1527-1592	Regno della dinastia Mạc. Nel 1527 Mạc Đăng Dung uccide il sovrano Lê e si proclama imperatore, dando inizio alla dinastia Mạc. Guerra civile tra la corte del Nord (Mạc) e la corte del Sud (Lê).

Breve cronologia del Vietnam

1592	Il trono dei Lê viene restaurato, ma solo di nome, dai suoi potenti protettori, la famiglia Trịnh. Un'altra famiglia aristocratica, quella dei Nguyễn, esercita il potere nella parte meridionale del regno.
1651	Il missionario francese Alexandre de Rhodes pubblica il primo dizionario trilingue Annamita-portoghese-latino.
1627-1672	Conflitto tra i due regni Trịnh e Nguyễn, sotto la sovranità nominale dei Lê.
1692	Al Sud, i Nguyễn continuano l'espansione verso sud, conquistando territori dei Chăm.
1771	Rivolta dei Tây Sơn.
1778-1802	I Tây Sơn riescono a rovesciare i regni di Trịnh e Nguyễn, unificando il paese sotto il loro controllo.
1802-1945	Regno della dinastia Nguyễn. Nel 1802, Nguyễn Ánh, un discendente dei Nguyễn del Sud, sconfigge l'ultimo dei Tây Sơn e diventa imperatore del Vietnam unificato, fondando la dinastia Nguyễn, l'ultima dinastia del Vietnam.
1858-1862	Campagna di Cocincina. Nel 1858, una spedizione navale congiunta francese e spagnola sbarca nel porto di Danang e attacca la città. Cinque mesi dopo, i francesi occupano Gia Định (l'attuale Saigon).
1862	Cessione di tre province meridionali vietnamite ai francesi.

Breve cronologia del Vietnam

1864	L'intera regione della Cocincina è dichiarata territorio francese.
1867	La Cocincina francese si espande nelle tre province sud-occidentali del Vietnam.
1883-1886	I francesi attaccano Hanoi, dando inizio alla campagna del Tonchino.
1887-1954	L'Indocina francese, ufficialmente nota come Unione Indocinese e successivamente come Federazione Indocinese, controlla i territori che fanno oggi parte di Vietnam, Laos e Cambogia, oltre all'exclave di Kwangchowan in Cina.
1930	Hồ Chí Minh fonda il Partito Comunista Vietnamita.
1939	Inizio della Seconda guerra mondiale.
1940	Il Giappone invade il Vietnam e prende il controllo del Paese dalla Francia.
1941	Hồ Chí Minh fonda il movimento Việt Minh (Lega per l'Indipendenza del Vietnam).
1945	Fine della Seconda guerra mondiale. La Francia riprende il controllo del Sud del Vietnam. Nel Nord del Vietnam, Hồ Chí Minh viene proclamato presidente della Repubblica Democratica del Vietnam. Fine del regno dei Nguyễn e dell'epoca feudale in Vietnam.
1946	Inizia la guerra d'Indocina tra l'esercito coloniale francese e il movimento Việt Minh.

Breve cronologia del Vietnam

1954	La sconfitta dell'armata francese a Điện Biên Phủ segna la fine della guerra d'Indocina. Accordi di Ginevra: il Vietnam viene diviso in Vietnam del Nord e Vietnam del Sud.
1955-1975	Guerra del Vietnam tra la Repubblica del Vietnam (Vietnam del Sud), appoggiata dagli Stati Uniti, e la Repubblica Democratica del Vietnam (Vietnam del Nord), che finisce con la caduta di Saigon il 30 aprile 1975 e la vittoria delle forze del Vietnam del Nord.
1976	Nasce la Repubblica Socialista del Vietnam.

BIBLIOGRAFIA

- Apte, Mahadev, *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, Ithaca/New York: Cornell, 1985.
- Balaban, John, *Ca dao Viet Nam. Vietnamese Folk Poetry*, Washington: Copper Canyon Press, 2003.
- Balaban, John, *Spring Essence. The Poetry of Hồ Xuân Hương*, Washington: Copper Canyon Press, 2000.
- Bausani, Alessandro, *Le letterature del Sudest Asiatico*, Firenze: Sansoni, 1970.
- Bergson, Henri, *Il Riso. Saggio sul significato del comico*, tr. it. A. Cervesato e C. Gallo, Roma/Bari: Laterza, 2007 (ed. or. 1900).
- Bertuccioli, Giuliano, *La letteratura cinese*, Firenze: Sansoni, 1968.
- Bianchi, Pietro (a cura di), *Umore nero*, Milano: Garzanti, 1961.
- Blyth, Reginald Horace, *Oriental Humour*, Tokyo: Hokuseido, 1959.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, Milano: BUR Classici, 2013.
- Borton, Lady, *Behind the Scenes, in the Forefront: Vietnamese Women in War and Peace*, «ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts», 25.1 (2018), pp.7-59.
- Breton, André, *Antologia dello humour nero*, tr. it. P. D. Lombardi, Torino: Einaudi, 1997 (ed. or. 1939).
- Bui, Hai Thiem, *The influence of social media in Vietnam's elite politics*, «Journal of Current Southeast Asian Affairs», 35.2 (2016), pp. 89-111.
- Cheng, Anne, *Storia del pensiero cinese. Dalle origini allo «studio del Mistero»*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.
- Chi, Do Huu, *Comic Art in Vietnam: A Brief History*, «International Journal of Comic Art», 13. 1 (2011), pp.62-86.
- Chiaro, Delia, *Humor and translation*. In *The Routledge Handbook of the Linguistics of Humor*, S. Attardo (ed.), New York: Routledge, 2017.
- Chiaro, Delia, *Verbally Expressed Humor and Translation: An overview of a neglected field*, «Humor: International Journal of Humor Research», 18.2 (2005), pp. 135-145.

Bibliografia

- Chiaro, Delia, *The Language of Jokes. Analyzing Verbal Play*. London: Routledge, 1992.
- Chiaro, Delia (a cura di), *Translation, Humour and Literature*. London: Continuum, 2010.
- Chiricosta, Alesandra, *Filosofia Interculturale e Valori Asiatici. I Diritti Umani al vaglio dell'interculturalità*, Milano: O Barra O edizioni, 2013.
- Chiricosta, Alesandra, *Dea madre e confucianesimo: femminilità conflittuale in Vietnam*. Contributo per *Ri-conoscer-si. Scuola Estiva della Differenza*, convegno organizzato dall'Università degli Studi di Lecce e dall'Università Roma Tre presso il convento delle Benedettine di Lecce, 11-15 settembre, 2006.
- Crowe, David, *Hemingway and Ho Chi Minh in Paris: The Art of Resistance*, Minneapolis: Fortress Press, 2020.
- Davies, Christie, *Jokes and Targets*, Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- Davies, Christie, *The Mirth of Nations*, New Brunswick: Transaction Publishers, 2002.
- Davies, Christie, *Jokes and Their Relations to Society*, Berlin: De Gruyter Mouton, 1998.
- Davies, Christie, *Ethnic Humor Around the World: A Comparative Analysis*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Davis, Jessica Milner, *Farce*, London/New York: Routledge, 2017.
- Davis, Jessica Milner (ed.), *Humour in Asian Cultures. Tradition and Context*, London/New York: Routledge, 2022.
- Davis, Jessica Milner (ed.), *Understanding Humor in Japan*, Cleveland: Wayne State University Press, 2006.
- Davis, Jessica Milner e Chey, Jocelyn (eds.), *Humour in Chinese Life and Culture. Resistance and Control in Modern Times*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.
- Davis, Jessica Milner e Chey, Jocelyn (eds.), *Humour in Chinese Life and Letters. Classical and Traditional Approaches*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.

Bibliografia

- Delabastita, Dirk, *Introduction*. In *Wordplay and translation*, D. Delabastita (ed.), Special issue of «The Translator» 2.2 (1996), pp. 127-140.
- Durand, Maurice, *Imagerie populaire vietnamienne*, Paris: EFEO, 2011 (ed. or. 1960).
- Durand, Maurice, *L'Oeuvre de la poétesse vietnamienne Hồ Xuân Hương*, Paris: EFEO, 1968.
- Dutton, George, *Lý Toét in the City: Coming to Terms with the Modern in 1930s Vietnam*, «Journal of Vietnamese Studies», 2.1 (2007), pp.80-108.
- Dutton, George, Werner, Jayne e Whitmore, John (eds.), *Sources of Vietnamese tradition*, New York: Columbia University Press, 2012.
- Đào, Duy Anh, *Việt Nam văn hoá sử cương*, Hanoi: Nhã Nam-Thế Giới, 2014 (ed. or. 1938).
- Đỗ, Đức (a cura di), *1001 truyện cười dân gian xưa và nay*, Hanoi: Lao Động, 2022.
- Đồ, Phồn, *Cười. Nguyên nhân và thực chất*, Saigon: Phạm Quang Khải, 1968.
- Đỗ, Thị Kim Liên et. al., *Nghiên cứu thành ngữ, tục ngữ Việt Nam dưới góc nhìn ngữ nghĩa, ngữ dụng, văn hóa*, Hanoi: Giáo Dục, 2019.
- Đức, Anh (a cura di), *Truyện Trạng Cười Việt Nam*, Hanoi: Dân Trí, 2018.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2010 (ed. or. 2003).
- Egan, Charles, *A Critical Study of the Origins of "Chüeh-chü" Poetry*, «Asia Major», 6(1), 1993, pp. 83-125.
- Ferrone, Siro, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino: Einaudi, 2014.
- Flicker, Corinne, *Le théâtre français au Vietnam : Un modèle dramatique pour la modernité*. In *Théâtres français et vietnamien : Un siècle d'échanges (1900-2008)*, C. Flicker e Nguyen Phuong Ngoc (éds), Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2014, pp. 9-21.
- Freud, Sigmund, *L'umorismo*. In *Opere*, tr. it. D. Silvano, Torino: Boringhieri, 1985 (ed. or. 1927).

Bibliografia

- Gao, Xiongya, *Confucianism and social injustice against women in China*, «Race, Gender & Class», 10.3 (2003), pp. 114-125.
- Gyllenbok, Jan, *Encyclopedia of Historical Metrology, Weights, and Measures* (3), Cham: Springer International Publishing, 2018.
- Haudricourt, André-Georges, *The Origin of the Peculiarities of the Vietnamese Alphabet*, «Mon-Khmer Studies», 39 (2010), pp. 89-104.
- Hà, Văn Cầu, *Lịch sử nghệ thuật chèo*, Hanoi: Thanh Niên, 2012.
- Hà, Văn Cầu, *Hề Chèo*, Hanoi: Trẻ, 2005.
- Ho, Manh Tung, Proglor, Joseph e Vuong, Quan Hoang, *An Anatomy of Satirical Cartoons in Contemporary Vietnam: Political Communication and Representations of Systemic Corruption in a One-party State*, «Asian Studies Review», 45.4 (2021), pp. 711-728.
- Hồ, Xuân Hương, *Thơ Nôm Hồ Xuân Hương*, Hanoi: Văn Học, 2024.
- Hoài, Quỳnh, *Giải nghĩa ca dao tục ngữ Việt Nam*, Hanoi: Văn Hóa Thông Tin, 2007.
- Hữu, Ngọc, *Wandering Through Vietnamese Culture*, Hanoi: Thế Giới, 2017.
- Hữu, Ngọc, *Vietnam. Tradition and Change*, Hanoi: Thế Giới, 2016.
- Hữu, Ngọc (ed.), *Vietnamese Folk Tales. Satire and Humour*, Hanoi: Thế Giới, 1989.
- Hữu, Ngọc (éd.), *Contes Populaires. Satire et Humour Dans L'Ancien Vietnam*, Hanoi: Fleuve Rouge, 1986.
- Hữu, Ngọc e Borton, Lady, *Rối Nước. Water Puppetry*, Hanoi: Thế Giới, 2016.
- Hữu, Ngọc e Borton, Lady, *Cheo Popular Theatre*, Hanoi: Thế Giới, 2014.
- La, Trường Sơn, *Tuyển tập thơ Hán-Nôm Hồ Xuân Hương*, Hanoi: Thế Giới, 2001.
- Lại, Nguyên Ân (a cura di), *Phan Khôi - Tác phẩm đăng báo 1931*, Hanoi: Hội Nhà Văn, 2006.
- Lawson, Jim e Võ, Văn Thắng, *Vietnamese Folktales. Truyện dân gian Việt Nam*, Đà Nẵng: Đà Nẵng, 2002.

Bibliografia

- Le, Thanh Khoi, *La Chanson populaire vietnamienne*, «Synthèses», n.106, Berlino: Springer, 1955.
- Le, Thuy Hien, *Le stampe popolari vietnamite e le xilografie di Dong Ho*, «Quaderni vietnamiti», 13 (2023), pp. 21-36.
- Le, Thuy Hien, *Umorismo e realismo nella produzione letteraria popolare vietnamita. Il caso di cadao*. «Quaderni vietnamiti», 13 (2023), pp.54-67.
- Le, Thuy Hien, *Umorismo come strumento di critica all'Occidentalizzazione nel romanzo vietnamita SỔ ĐỒ (Vũ Trọng Phụng, Hanoi, 1936)*, «Annali», 82 (2022), pp. 141-171.
- Le Breton, David, *Ridere. Antropologia dell'homo ridens*, tr. it. P. M. Baretter, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2019 (ed. or. 2018).
- Lea, Kathelleen Marguerite, *Italian popular comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1650-1620: with special reference to the English stage*, New York: Russel & Russel, 1962.
- Lee, Jae-Suk, *Il sacro e la sessualità nel confucianesimo*, «Segni e Comprensioni», 65 (2008), pp. 25-47.
- Lent, John, *Asian Political Cartoons*, Mississippi: University Press of Mississippi, 2023.
- Lent, John, *Southeast Asian Cartoon Art. History, Trends and Problems*, Nord Carolina: McFarland, 2014.
- Lê, Thị Thu Hiền, *Múa rối nước Việt Nam. Một di sản văn hóa độc đáo*, «Di sản văn hóa phi vật thể», 48.3 (2014), pp. 67-72.
- Lê, Xuân Thủy, *Introduction*, In *Kim Vân Kiều*, tr. ing. di Lê Xuân Thủy, Saigon: Khai Trí, 1963, pp. 9-13.
- Lưu, Trọng Lư, *Điếu văn*, «Tiểu Thuyết Thứ Bảy», 284.1 (1939), pp. 7-10.
- Ly, Ngọc Toan, *Symbolic Language and Imagery in Formatting, Preserving, and Transmitting Cultural Values through Vietnamese Proverbs*, «International Journal of Religion», 5.3 (2024), pp. 547-559.
- Lý, Trục Dũng, *Biếm họa Việt Nam*, Hanoi: Mỹ Thuật, 2010.
- Mã, Giang Lân (a cura di), *Tục ngữ, ca dao Việt Nam*, Hanoi: Văn Học, 2023.

Bibliografia

- Mackerras, Colin, *Theatre in Vietnam*, «Asian Theatre Journal», 4.1 (1987), pp. 1-28.
- Maher, Brigid, *Recreation and Style. Translating humorous literature in Italian and English*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- Marr, David George, *Vietnamese Tradition on Trial 1920-1945*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- Marr, David George, *Vietnamese Anticolonialism 1885-1925*, Berkeley: University of California Press, 1971.
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Le rire des femmes. Une histoire de pouvoir*, Paris: Presses Universitaires de France-PUF, 2021.
- Minh, Anh (a cura di), *Tục ngữ Việt Nam tuyển chọn*, Hanoi: Hồng Đức, 2025.
- Munárriz, Jesús, *Ho Xuan Huong. Perfume primaverál*. Madrid: Hiperión, 1996.
- Nam, Cao, *Truyện ngắn Nam Cao*, Hanoi: Kim Đồng, 2024.
- Ngọc, Hà (a cura di), *Đồng dao Việt Nam*, Hanoi: Văn Học, 2018.
- Ngọc, Hà (a cura di), *Truyện cười dân gian Việt Nam*, Hanoi: Văn Hóa Thông Tin, 2011.
- Nguyen, Thuchhi Martina, *On Our Own Strength: The Self-Reliant Literary Group and Cosmopolitan Nationalism in Late Colonial Vietnam*, New York: Columbia University, 2020.
- Nguyen, Van Hoan e Tagliacuzzi, Pino, *I ca dao del Vietnam*, Milano: ObarraO, 2000.
- Nguyễn, Công Hoan, *Tuyển tập Nguyễn Công Hoan*, Hanoi: Văn Học, 2023.
- Nguyễn, Du, *Vương Thúy Kiều*, versione trascritta da chữ nôm in chữ quốc ngữ e commentata da Nguyễn Khắc Bảo e Nguyễn Trí Sơn, Nghệ An: Nghệ An, 2004.
- Nguyễn, Du, *The Kim Vân Kiều of Nguyễn Du*, tr. ing. di Vladislav Zhukov, Canberra: Pandanus Books, 2004.
- Nguyễn, Du, *Vương Thúy Kiều*, versione trascritta da chữ nôm in chữ quốc ngữ e commentata da Tân Đà, Hanoi: Thế Giới, 2000 (ed. or. 1952).

Bibliografia

- Nguyễn, Du, *Kiều*, tr. ing. di Michael Counsell, Hanoi: Thế Giới, 1994.
- Nguyễn, Du, *Thơ chữ Hán Nguyễn Du*, Hanoi: Văn Học, 1979.
- Nguyễn, Du, *The Tale of Kiều*, tr. ing. di Huỳnh Sanh Thông, New York: Vintage Books, 1973.
- Nguyễn, Du, *Đoạn trường tân thanh khảo lục*, versione trascritta da chữ nôm in chữ quốc ngữ e commentata da Vũ Văn Kính e Bùi Hữu Sùng, Saigon: Vạn Lợi Ấn Quán, 1971.
- Nguyễn, Du, *Kiều*, tr. it. di Jole Tognelli, Roma: Officina OE edizioni, 1968.
- Nguyễn, Du, *Kiều*, tr. fr. di Nguyễn Khắc Viện, Hà Nội: Ngoại Văn, 1965.
- Nguyễn, Du, *Kim Vân Kiều*, tr. ing. di Lê Xuân Thủy. Saigon: Khai Trí, 1963.
- Nguyễn, Du, *Kim Vân Kiều*, tr. fr. di Xuân Việt e Xuân Phúc. Paris: Gallimard/UNESCO, 1961.
- Nguyễn, Du, *Kiều*, tr. fr. di Nguyen Van Vinh, Hà Nội: Editions Alexandre de Rhodes, 1942.
- Nguyễn, Du, *Đoạn trường tân thanh*, versione trascritta da chữ nôm in chữ quốc ngữ e commentata da Nông Sơn-Nguyễn Can Mộng, Hanoi: Imprimerie d'Estrême-Orient, 1936.
- Nguyễn, Du, *Kim-Van-Kieou*, tr. fr. di René Crayssac, Hanoi: Lê-Văn-Tân, 1926.
- Nguyễn, Du, *Kim Vân Kiều*, tr. fr. di Abel des Michels, Paris: Ernest Leroux, 1884.
- Nguyễn, Du, *Kim-Vân-Kiều truyện*, versione trascritta da chữ nôm in chữ quốc ngữ e commentata da Trương Vĩnh Ký, 1875, Saigon: Bản in Nhà nước.
- Nguyễn, Đồng Chi (a cura di), *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam*, Hanoi: Hội Nhà Văn, 2023 (ed. or. 1957).
- Nguyễn, Hoàng Lan (a cura di), *Tục ngữ Việt Nam*, Hanoi: Thanh Niên, 2018.
- Nguyễn, Huy Hồng, *Nghệ thuật múa rối*, Hanoi: Sân Khấu, 2007.

Bibliografia

- Nguyễn, Hữu Tiên, *Giai nhân di mặc. Sự tích và thơ từ Xuân Hương*, Hanoi: Tonkinoise, 1926.
- Nguyễn, Hữu Vân, *Tuyển tập truyện cười dân gian Việt Nam*, Đồng Nai: Đồng Nai, 2000.
- Nguyễn, Khắc Viện e Hữu, Ngọc, *Vietnamese Literature*, Hanoi: Red River, 1972.
- Nguyễn, Khuyển, *Thơ Nguyễn Khuyển*, Hanoi: Kim Đồng, 2024.
- Nguyễn, Lân (a cura di), *Từ điển thành ngữ & tục ngữ Việt Nam*, Hanoi: Văn Học, 2020.
- Nguyễn, Phương (a cura di), *Truyện tranh cười dân gian Việt Nam*, Hanoi: Dân Trí, 2022.
- Nguyễn, Quế Diệu, *Tư tưởng đạo đức trong ca dao, tục ngữ Việt Nam: Sách chuyên khảo*, Hanoi: Lý Luận Chính Trị, 2023.
- Nguyễn, Thi Thu Thủy, *Cultural Features Reflected in Polish and Vietnamese Proverbs*. «Future Human Image», 13 (2020), pp. 76-87.
- Nguyễn, Thị Thùy Linh, *Water Puppetry And Peasants' Life in Vietnam*. «Journal of Mekong Societies», 3.1. (2005), pp. 45-75.
- Nguyễn, Văn Huyền, *Văn minh Việt Nam*, Hanoi: Nhã Nam-Thế Giới, 2016 (ed. or. 1944).
- Nguyễn, Văn Khang, *Từ điển thành ngữ, tục ngữ Việt-Hoa*, Hanoi: Khoa Học Xã Hội, 1999
- Oring, Elliott, *Joking Asides: The Theory, Analysis, and Aesthetics of Humor*, Logan: Utah State University Press, 2016.
- Phan, Cẩm Thượng et. al., *Đồ họa cổ Việt Nam*, Hanoi: Mỹ Thuật, 2000.
- Phan, Ngọc Khuê e Nguyễn Bá Vân, *Tranh Dân gian Việt Nam*, Hanoi: Văn Hóa Dân Tộc, 1995.
- Phan, Thị Đào, *Tìm hiểu thi pháp tục ngữ Việt Nam*, Huế: Thuận Hóa, 1999.
- Phạm, Quỳnh, *Bài diễn thuyết bằng quốc văn*. In *Tuyển tập phê bình văn học Việt Nam*, Nguyễn Ngọc Thiện (ed.), Hanoi: Văn Học, 1997, pp. 270-277.
- Pham, Thu Hang e Pham, Quynh Thi Huong, *Parallelism of syntax and semantics in English-Vietnamese proverbs*, «Edelweiss Applied Science and Technology», 9.1 (2025), pp. 198-211.

Bibliografia

- Pham, Thu Thuy, *Speaking pictures: Biem hoa or satirical cartoons on government corruption and popular political thought in contemporary Vietnam*. In *Consuming Urban Culture in Contemporary Vietnam*, L. Drummond e M. Thomas (eds), London/ New York: Routledge Curzon, 2003, pp. 89-109.
- Phạm, Thế Ngữ, *Việt Nam Văn Học Sử Giản Ước Tân Biên*, Đồng Tháp: Đồng Tháp, 1997 (ed. or. 1965).
- Phạm, Văn Vĩnh et. al., *Tục ngữ so sánh: 833 tục ngữ Việt so sánh với gần 3000 tục ngữ Anh-Pháp-Esperanto*, Hanoi: Hà Nội, 2003.
- Phuong, Nguyen Hoang et. al., *Vietnamese and South Korean Proverbs and Idioms of Social Relations in Comparisons*, «South Asian Research Journal of Humanities and Social Sciences», 4. 4 (2022), pp. 239-244.
- Rea, Christopher, *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China*, Oakland: University of California Press, 2015.
- Rodriguez, Sonia e Đình, Trục (eds), *Cuentos satiricos del pueblo vietnamita*, Hanoi: Thế Giới, 2008.
- Rosenlee, Li-Hsiang Lisa, *Confucianism and Women: A Philosophical Interpretation*, New York: State University of New York Press, 2006.
- Scarpari, Maurizio, 'Sotto il cielo': *la concezione dell'impero nella Cina antica*. In *Semantiche dell'Impero*, A. Ferrari, F. Fiorani, F. Passi e B. Rupert (ed.), Napoli: Scriptaweb, 2009, pp. 9-36.
- Schipper, Kristofer Marinus, *The Chinese have a word for (w)it*. Hsiao-Hua, «The UNESCO Courier: a window open on the world», 29. 4 (1976), pp. 28-31.
- Scopel, Laura, *La figura della donna nelle religioni*, Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2012, pp. 69-81.
- Sizaret, Louis (éd.), *Histoires Drôles Du Peuple Vietnamien*, Hanoi: Thế Giới, 2006.
- Stelmack, Robert e Stalikas, Anastasios, *Galen and the humour theory of temperament*, «Personality and Individual Differences», 12.3. (1991), pp. 255-263.
- Swift, Jonathan, *Una modesta proposta e altre satire*, tr. it. B. Armellini, F. Marucci e S. Rosati, Milano: Rizzoli, 1977 (ed. or. 1729).

Bibliografia

- Taylor, Keith Weller, *Translating Content and Form from Vietnamese into World Literature: The Case of Kieu*. In *A Companion to World Literature*, K. Seigneurie (ed.), Hoboken: John Wiley & Sons, 2020, pp. 2217-2227.
- Taylor, Keith Weller, *Vietnamese Confucian narratives*. In *Rethinking Confucianism: past and present in China, Japan, Korea, and Vietnam*, B. A. Elman, J. B. Duncan, e H. Ooms (eds.), Los Angeles: UCLA, 2002, pp. 337-369.
- Thuc, Sinh, Choe – *detained cartoonist*, «Index on Censorship», 13.6 (1984), pp. 8-9.
- Toan Ánh, *Tranh Tết*, «Tạp chí Xưa và Nay», 84 (2001), p. 23.
- Tran, Thi Thuy Loan et. al., *A Contrastive Analysis of Plant Proverbs in English and Vietnamese*, «International Journal of English Language Studies», 6.2 (2024), pp. 89-93.
- Trang, Thanh Hiền, *Tranh Tết. Nét tinh hoa truyền thống Việt*, Hanoi: Thế Giới, 2019.
- Trần, Thị Thơm, *Đạo làm người trong tục ngữ, ca dao Việt Nam*, Hanoi: Chính Trị Quốc Gia, 2022.
- Trần, Xuân Toàn, *Ngôn ngữ văn học dân gian trong thơ Hồ Xuân Hương*, Hanoi: Khoa Học Xã Hội, 2015.
- Trần, Văn Khê, *La Musique vietnamienne traditionnelle*, Paris: Presses universitaires de France, 1962.
- Truong, Thi Thuy et. al., *Comparative Contents of Idioms with Comparisons in English and Vietnamese from a Cognitive View: A Contrastive Analysis*, «World Journal of English Language», 15.7 (2025).
- Tú, Xương, *Thơ Tú Xương*, Hanoi: Văn Học, 2017.
- Vandaele, Jeroen (ed.), *Translating Humour*. Special issue of *The Translator. Studies in Intercultural Communication* 8.2 (2002).
- Vann, Michael, *Caricaturing 'The Colonial Good Life' in French Indocina*, «European Comic Art», 2.1. (2009), pp. 83-108.
- Varriano, Valeria, *Visioni dell'Oriente del Confucianesimo televisivo*, «Civiltà e Religioni», 4 (2018), pp. 143-164.

Bibliografia

- Vân, Hòa, *Poèmes de Hồ Xuân Hương*. Paris: Edilivre, 2009.
- Viet, Tho Le et. al., *Social Media and Political Participation in Vietnam. Disrupting Journalism in the Virtual Public Sphere*, Singapore: Springer, 2024.
- Vũ, An Chương e Nguyễn, Đăng Chế, *Nghề tranh dân gian Đông Hồ. Di sản văn hóa Việt Nam*, Hanoi: Văn Hóa Dân Tộc, 2014.
- Vũ, Trọng Phụng, *Số Đỏ*, Hanoi: Văn Học, 2014 (ed. or. 1936).
- Vũ, Trọng Phụng, *Il gioco indiscreto di Xuan*, tr. it. Le Thuy Hien, Milano: ObarraO, 2012.
- Vương, Trí Nhàn e Trần, Văn Chánh (a cura di), *Người xưa cảnh tỉnh*, Ho Chi Minh City: Tổng Hợp, 2019.
- Zekavat, Massih, *Satire, Humor and the Construction of Identities*, Amsterdam: Benjamin, 2017.
- Zinoman, Peter, *Vietnamese Colonial Republican. The Political Vision of Vũ Trọng Phụng*, Berkeley: University of California Press, 2014.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di giugno 2025



L'Autrice ripercorre le molteplici forme di umorismo presenti nella letteratura vietnamita dalle origini all'epoca rivoluzionaria e, con esempi tratti anche dalle arti drammaturgiche e visive, dimostra come per il popolo vietnamita il riso sia stato un fattore determinante nel riuscire a mantenere la propria identità e il proprio spirito indipendente nel corso di una storia estremamente travagliata. Contadini oppressi da condizioni di vita molto dure e dall'arroganza dei feudatari e dei mandarini, donne soggette alla rigida morale confuciana, intellettuali impotenti dinanzi alla dominazione coloniale francese, sono tra i protagonisti delle opere prese in esame dall'Autrice. Essi rappresentano un popolo che, attraverso la comicità popolare, l'umorismo nero, e la satira politica e sociale, ha lasciato numerose testimonianze di un rapporto con il potere mai del tutto supino, caratterizzato da una capacità di resilienza che ha permesso ai vietnamiti di non soccombere nell'affrontare le immani tragedie che hanno attraversato il loro paese nel corso del Novecento.

Lê Thúy Hiền insegna lingua e letteratura vietnamita all'Università di Napoli "L'Orientale", dove ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e comparati. I suoi ambiti di interesse includono la traduzione letteraria, gli studi interculturali e gli studi sull'umorismo. Ha tradotto in italiano il romanzo satirico vietnamita *Il gioco indiscreto* di Xuan (Số Đỏ, Vũ Trọng Phụng, 1936) e in vietnamita opere di diversi autori italiani, tra cui Carlo Collodi, Alberto Moravia, Oriana Fallaci e Umberto Eco.