



BRILL

ANNALI, SEZIONE ORIENTALE 82 (2022) 141–171



brill.com/aioo

Umorismo come strumento di critica all'Occidentalizzazione nel romanzo vietnamita *Số Đố* (Vũ Trọng Phụng, Hanoi, 1936)

Thuy Hien Le | ORCID: 0000-0002-9876-0651

Assegnista di Ricerca, Università degli studi di Napoli "L'Orientale",

Napoli, Italia

lehien@unior.it

Abstract

Based on the study of humour and its classical categories (superiority, relief, incongruity), as well as its denunciation function, this paper is going to explore different humour techniques in *Số Đố* (Vũ Trọng Phụng 1936), a masterpiece of contemporary Vietnamese literature. Written during the most intense period of socioeconomic and political changes in colonial Indochina, this novel immediately stood out for its bitter humour, which laid bare the effects of modernization in northern Vietnam during late French colonization. Focusing on ridiculous members of the emergent Francophile bourgeoisie, the mocking of their uncritical imitation of the behaviors and customs of the Western culture, and the ironic description of absurd and incongruous situations, Vũ Trọng Phụng successfully revealed the socioeconomic crisis, the pressure of cultural changes, and the clash—both material and ideological—between East and West, tradition and modernity, which took place in Hanoi in the 1930s. Because of its controversial content, *Số Đố*, together with other works of Vũ Trọng Phụng, was the subject of intense literary and political debates in the '30s, during the French protectorate, and in the '60s was banned from communist-ruled Vietnam, until its rehabilitation in the late '80s. This case represents a rare example of criticism of Westernization seen through the sceptical eyes and humorous tone of a colonized author, and confirms once more the important political and social role of humour, its ability to represent reality, the dual existence of comic and tragic.

Keywords

humour – Vietnamese novel – Westernization – French colonization

1 Introduzione

Nella prima metà del ventesimo secolo, il Vietnam visse cambiamenti profondi e radicali. Le forze francesi, in un breve arco di tempo, ossia dai primi interventi militari francesi nel sud del Vietnam nel 1858 fino alla conclusione della guerra franco-cinese nel 1885 con la vittoria dei francesi, estesero il proprio dominio su tutta l'Indocina.¹ Hanoi, la capitale dell'Unione indocinese, si trovò al centro del processo di modernizzazione, che aveva introdotto elementi industriali ed urbanistici in una società appena uscita dal feudalesimo, della riforma del sistema dell'istruzione e della sanità messa in atto dal governatore generale dell'Indocina Albert Sarraut, della grande crisi economica del 1929–33 e delle conseguenze della vittoria del *Front populaire*, che avrebbe influenzato fortemente i movimenti democratici nell'Indocina (1936–39; Nguyen Khac Vien, Tam Vu 1971: 159–215, Novati 1976: 111–27, Van Thao Trinh 1993: 169–86).

Vũ Trọng Phụng apparteneva a quell'*élite* intellettuale vietnamita che fu testimone dei radicali cambiamenti materiali e ideologici avvenuti in quegli anni nella società. Nato nel 1912 ad Hanoi, morto nel 1939 di tubercolosi, la breve vita di Phụng coincise con il periodo più intenso di modernizzazione sociale, economica e politica dell'Indocina coloniale (Zinoman 2002: 4). Considerato “il re dei cronisti”² (Trần Hữu Tá 1999: 20) e “l'autore più urbano del Tonchino” (Đỗ Đức Hiếu 1999: 417), Phụng seppe rispecchiare quel particolare clima storico nelle sue numerose opere. Phụng stesso definì gli scrittori come “i cronisti dell'epoca” ed espresse la propria missione così: “io e gli scrittori che condividono la mia stessa vocazione vogliamo che i romanzi siano la vita reale”.³ Sei opere teatrali, nove romanzi, ventotto racconti, otto *reportages* e la traduzione di due opere di Victor Hugo (*Lucrece Borgia* e *Le Dernier Jour d'un Condamné*):⁴ l'eredità letteraria di Vũ Trọng Phụng è enorme, specialmente se si considera che è morto a soli ventisette anni. Il nome di Phụng rimane impresso nella storia del Vietnam non solo per il talento letterario dello scrittore, ma anche perché le sue opere si sono trovate almeno due volte al centro di aspri dibattiti letterari e politici. La prima verso la fine degli anni Trenta del Novecento, ai

1 Dal 1863 al 1954, il Vietnam fu diviso in due protettorati, il Tonchino (al Nord) e l'Annam (in centro), e una colonia, la Cocincina (al Sud). L'Indocina francese comprendeva anche dei territori che corrispondono al Laos e alla Cambogia di oggi.

2 Le traduzioni dal vietnamita presenti in questo lavoro sono di Le Thuy Hien.

3 Da un'intervista del 1937. Il testo può essere consultato utilizzando il seguente link: https://vi.wikisource.org/wiki/%C4%90%E1%BB%83_%C4%91%C3%A1p_l%E1%BB%9D_i_b%C3%A1o_Ng%C3%A0y_nay:_D%C3%A2m_hay_l%C3%A0_kh%C3%B4ng_d%C3%A2m_%3F. URL consultato il 5 maggio 2021.

4 Per la bibliografia delle opere di Phụng si rinvia a Trần Hữu Tá (1999) e Zinoman (2014).

tempi del Protettorato francese, quando alcune sue opere, come il romanzo *Giông tố* (*La tempesta*, 1936) e il *reportage Lục Xi* (*La clinica delle malattie veneree*, 1937) furono definite “decadenti” e accusate di “oltraggio alla morale” (Nhất Chi Mai 1937), in quanto la loro “ironia e comicità costringono il lettore a seguire la storia dimenticandosi la sua mancanza di moralità” (Hiện Chi 1937: 141); e la seconda volta negli anni Sessanta, ben dopo la sua morte, quando Hoàng Văn Hoan, un alto membro del Politburo della neonata Repubblica democratica del Vietnam (1954), espresse, in uno scritto del 1960, preoccupazioni riguardo l’orientamento politico di Phụng, le sue posizioni poco chiare sulla lotta di liberazione nazionale contro l’impero coloniale francese, le sue descrizioni satiriche e ironiche riservate al movimento popolare e considerò i suoi articoli, che denunciavano le divisioni all’interno del movimento comunista vietnamita di allora, come una mancanza di fiducia nel comunismo (Hoàng Văn Hoan 1960).⁵ Come conseguenza, le opere di Phụng smisero di circolare, rimanendo inaccessibili al pubblico per più di venticinque anni, fino al *Đổi Mới* (“rinnovamento”, politica messa in atto a partire dal 1986, che prevedeva una liberalizzazione economica e del mercato), quando ripresero progressivamente a comparire in pubblico. La loro completa riabilitazione si è avuta solo a partire dall’inizio del Ventunesimo secolo.⁶

Fra le sue migliori opere si annovera il romanzo *Số Đổ*, “una satira pungente di questa società feudale-coloniale” (Nguyễn Khắc Viện 1977: 126). *Số Đổ*, che letteralmente vuol dire “numero vincente”, fu pubblicato per la prima volta come romanzo d’appendice sull’*Hà Nội Báo* (*Giornale di Hanoi*) nel 1936. Esso si distinse immediatamente per l’umorismo satirico rivolto alla modernizzazione del Vietnam, con la denuncia dell’alienazione della vita urbana nel momento in cui si trasforma in un’arena in cui si lotta fra tradizione e modernità. Per Zinoman (2002: 2–4), *Số Đổ* incarna la particolarità del tempo e del luogo in cui fu scritto: da un lato la sua narrazione allegra e ottimista riflette l’euforia di molti vietnamiti davanti alla vittoria del *Front populaire* francese nel maggio dello stesso anno e l’ossessione dei suoi personaggi per le regole del mercato rispecchia l’accelerazione dello sviluppo capitalista nell’Indocina durante il

5 Per un ampio trattamento delle controversie delle opere di Phụng e la loro censura, si rinvia a Lại Nguyên Ân (1997: 19–53), Zinoman (2014: 156–99).

6 La prima importante ripubblicazione delle opere di Phụng, dopo un lungo periodo di censura, sono state le sue *Opere scelte* (*Tuyển tập Vũ Trọng Phụng*) a cura di Nguyễn Đăng Mạnh e Trần Hữu Tá (1987), seguite da numerose edizioni, in particolare le edizioni di *Vũ Trọng Phụng toàn tập* (*Vũ Trọng Phụng: Opere complete*) a cura di Lại Nguyên Ân (1999) e Tôn Thảo Miên (2004). Estratti da alcune sue opere vengono adottate nei programmi delle scuole vietnamite e le strade di molte grandi città in Vietnam, come Hanoi, Danang, la città di Hồ Chí Minh, ecc. prendono il suo nome.

periodo interbellico; dall'altro lato *Số Đố* esprime un crescente scetticismo sulla trasparenza e l'affidabilità del linguaggio, nonché una sensazione di ironica impotenza davanti ai cambiamenti rapidi e inaspettati dell'età moderna. Le numerose situazioni grottesche, spinte fino all'assurdità, in cui si trovano i suoi personaggi, infatti, rivelano il disorientamento della maggior parte dei vietnamiti davanti al processo inarrestabile di urbanizzazione e di trasformazione sociale, culturale e linguistica impostata dall'autorità protettoriale, e il tono giocoso è adottato dall'autore in risposta alla sensazione di inadeguatezza e impotenza davanti agli inarrestabili cambiamenti. "L'umorismo [di *Số Đố*] va oltre la solita risata comica per avvicinarsi alla satira" (Đỗ Thị Hương 2013: 87), ma la sua particolarità 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 costumi.

In questo lavoro, si analizzeranno i meccanismi dell'umorismo utilizzati da Vũ Trọng Phụng per mettere 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 coesistevano nella società vietnamita dell'epoca. In particolare, si dimostrerà come le tecniche umoristiche messe in atto da Phụng siano riconducibili alle tre teorie tradizionali dell'umorismo di superiorità, sollievo e, soprattutto, incongruenza, e come una tipologia di umorismo leggibile tramite tutte e tre queste teorie si riveli particolarmente adatta a rappresentare le criticità di una realtà di rapidi cambiamenti in un contesto coloniale.

2 Il riso come denuncia sociale

Come affermano vari autori (Davies 1998; Minois 2004; Davis 2017; Holm 2017; Le Breton 2019), il riso non ha solo implicazioni psicologiche, filosofiche o religiose, ma anche sociali e politiche. La letteratura umoristica nelle sue varie forme, tra cui il comico, l'ironia, la satira, la caricatura, la parodia, può contribuire a mettere in risalto situazioni sociali, pensieri e opinioni dominanti in un determinato gruppo e in un determinato tempo.⁷

7 Nell'ambito di questo studio, per motivi di spazio, non si forniscono la definizione del termine *umorismo* e quella di altri termini affini. Per la definizione e le caratteristiche dell'*umorismo* si rinvia a Pirandello (2001), Simpson (2002), Krikmann (2006), Sbattella, Molteni (2008), Morreall (2011); per quelle del *comico* si rinvia a Bergson (2007), Freud (2010), Scott (2014), Merchant (2017); per quelle dell'*ironia* si rinvia a Mizzau (1984), Ruiz-Gurillo, Alvarado-Ortega (2013), Dynel (2014); per quelle di *satira* si rinvia a Pollard (1970), Brillì

La classificazione tradizionale dell'umorismo individua tre linee interpretative del riso: la teoria della superiorità, la teoria dell'incongruenza e la teoria del sollievo (Raskin 1985; Krikmann 2006; Morreall 2011, Troncon 2017).

Secondo la teoria della superiorità, il riso è l'espressione del piacere di trovarsi in una situazione in cui, confrontandosi con gli altri, apprendiamo i difetti, le mancanze, o le debolezze altrui e troviamo l'affermazione delle nostre abilità (Aristotele; Platone; Hobbes). Nel saggio *Le rire*, Bergson (2007) osserva che vivendo nella società gli uomini sono sottomessi a norme, convenzioni, prassi e rigidi schemi di comportamenti, e il riso, pur mosso da un senso di superiorità in quanto umilia la rigidità e gli automatismi nell'agire degli uomini, interviene precisamente a correggere tutte quelle forme di irrigidimento che dominano la vita sociale. Il riso, dunque, rappresenta un mezzo di critica morale, provocando un atteggiamento di disprezzo nei confronti di certi atteggiamenti o comportamenti riprovevoli, che a sua volta permette di sviluppare le capacità con cui una persona capisce introspektivamente sé stessa e gli altri. La satira, per esempio, si concentra spesso su temi quali la politica, il potere e la società, sceglie come bersaglio privilegiato i potenti di turno, li colloca in una dimensione a volte grottesca, rappresentando così la realtà in termini paradossali, e sfrutta il riso per mostrare, in maniera ironica, le problematiche più gravi, per criticare e consigliare atteggiamenti più corretti.

La teoria del sollievo si focalizza sul fenomeno fisico della risata e sul processo psicologico di chi la manifesta. Studiosi come Spencer (1911) e Freud (2010) descrivono la risata come una forma di "energia psichica" che viene accumulata, soppressa, ma poi si rivela inutile e si scarica in un'azione fisica. La teoria del sollievo sottolinea il ruolo fondamentale della risata nella possibilità di dare libero sfogo ai propri impulsi aggressivi o proibiti, di scaricare la tensione davanti agli eventi spiacevoli. Non a caso, la letteratura umoristica affronta spesso temi o argomenti generalmente considerati molto seri o addirittura tabù, come la violenza, la guerra, la morte, la religione, la sessualità e la diversità culturale (Bloom 2010).

Infine, la teoria dell'incongruenza cerca di spiegare gli stimoli della risata e mette in risalto l'inganno delle aspettative, la divergenza fra le convinzioni preconcepite e la realtà che vi si oppone (Schopenhauer 2002; Kant 1979). Il meccanismo generatore del riso è l'accostamento inaspettato di due schemi di riferimento incompatibili tra loro (Koestler 1964; Raskin 1985). Il divertimento risiede nell'assurdità stessa, e più grande e più inattesa l'incongruenza, più forte sarà la risata (McGhee 1979). Per ottenere questo risultato, la letteratura

(1985), Simpson (2003), Hodgart (2009); per quelle di *caricatura*, *grottesco* e *parodia* si rinvia a Wright, Fairholt (2014), Baridon, Guédron (2015), Wright (2018).

umoristica ricorre spesso a un linguaggio ambiguo e allusivo (ambiguità a livello fonologico, grafologico, morfologico, lessicale, sintattico), a figure retoriche quali la metafora, il non senso, il doppio senso, e l'equivoco, nonché allo stile ironico, fornendo un quadro apparentemente opposto alla realtà, e mediante quest'apparente dissimulazione della vera natura di un fatto, fa emergere la realtà stessa (Le Thuy Hien 2019).

Nel romanzo *Số Đổ*, Vũ Trọng Phụng sceglie come bersaglio privilegiato la classe borghese hanoiana, la colloca in una dimensione a volte grottesca, la ridicolizza mostrando i suoi difetti e comportamenti spregevoli. Il riso che, in un primo momento, viene scatenato dalle battute ironiche, dalle situazioni assurde e paradossali, cede poi il posto alla riflessione sul potere, sull'ipocrisia e sulla condizione umana nella società vietnamita di allora. L'autore—appartenente all'élite intellettuale del suo tempo—conduce il suo lettore ideale attraverso la realtà a lui contemporanea, mostrandogliela attraverso un punto di vista sempre umoristico, ma che di volta in volta enfatizza il senso di superiorità provato nei confronti dei grotteschi personaggi che popolano la Hanoi del suo tempo, ovvero il sollievo provocato dall'affrontare liberamente argomenti considerati tabù da un punto di vista sociale o politico, ovvero lo straniamento di fronte all'incongruenza all'interno della società, alla sua absurdità, al contrasto feroce tra aspettative e realtà.

Le tre teorie precedentemente esposte sono perciò fondamentali per leggere l'intenzione satirica di Phụng e il modo in cui essa viene portata avanti: il discorso umoristico del romanzo può essere di volta in volta letto attraverso una o più di queste teorie, come verrà illustrato dettagliatamente nella sezione successiva.

3 L'umorismo in *Số Đổ* di Vũ Trọng Phụng

La storia di *Số Đổ* si svolge intorno alla folgorante scalata sociale di Xuân, detto Xuân Capelli Rossi, nella Hanoi degli anni Trenta. Xuân è un orfano semianalfabeta. Durante la sua infanzia, vissuta in povertà, dorme per strada e svolge diversi lavori: venditore di noccioline abbrustolite e 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 rossi, 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 dalla vedova di un vicedoganiera, una donna dalle vivaci brame, che si autoproclama però fedele ai defunti mariti. Tramite

le sue raccomandazioni, Xuân Capelli Rossi viene assunto in un negozio di abbigliamento per donne, chiamato “Occidentalizzazione”, gestito dal signor 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 trova improvvisamente nel cuore delle riforme sociali e, dopo una serie di vicende equivoche, 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, acclamato come un eroe sacrificatosi per il bene della Patria, dopo aver accettato, per motivi diplomatici, di essere sconfitto 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.

3.1 *Umorismo generato da un sentimento di superiorità*

Số Đổ è ambientato in un momento cruciale della storia del Vietnam, in cui la lotta politica si trasforma in uno scontro tra due civiltà, quella orientale e quella occidentale:

Il nostro Paese sta assistendo ad un drastico cambiamento di vita, mai visto nella sua storia. Solo negli ultimi cinquant’anni, molte usanze, ideologie, perfino la forma e la dimensione di una storia di quattromila anni, stanno per essere distrutte. Come avviene questo processo di trasformazione? Quale sarà l’impatto di questo scontro fra due civiltà, l’orientale e l’occidentale, sulla vita materiale e spirituale della nostra società? Non sono questi gli interrogativi che dobbiamo porci e ai quali rispondere per fornire spiegazioni alle prossime generazioni?

PHÙNG TẤT ĐẮC 1999: 133

Numerose sono le situazioni in *Số Đổ* che rispecchiano questo scontro: ogni discussione tra figli e genitori sembra “un’altra diatriba nell’infinito conflitto che stava sconvolgendo ogni famiglia, uno scontro fra modernità e antichità” (Vũ Trọng Phụng 2012: 114); meglio affidare il malato nonno della famiglia ai rimedi degli erboristi tradizionali o alla medicina occidentale, organizzare il funerale secondo i riti tradizionali con musiche funebri vietnamite o in stile moderno con l’orchestra occidentale, sostenere “i falsi ideali dell’amicizia franco-vietnamita e dell’ipotesi di un governo diretto dalla Francia [...] oppure

la monarchia?" (*Id.*, 171); persino il lago situato a ovest di Hanoi, sulle sponde del quale emersero costruzioni architettoniche occidentali, diventa "il barometro dei tragici conflitti fra Vecchio e Nuovo, Individuo e Famiglia, Sacrificio e Risveglio politico, Oppressione e Libertà" (*Id.*, 85). L'élite vietnamita di allora sosteneva il processo chiamato "Occidentalizzazione", in cui il modello occidentale si imponeva su quello orientale.⁸ Di conseguenza, tutti i protagonisti del romanzo erano ansiosi di far parte di questo cambiamento sociale.

Il processo di occidentalizzazione viene descritto nel romanzo innanzitutto attraverso la raffigurazione delle dinamiche sociali che hanno generato una nuova classe sociale, la classe borghese hanoiana, e le relative nuove professioni: artisti, stilisti e studenti rientrati dalla Francia, imprenditori, giornalisti, specialisti in medicina occidentale, vigili urbani, atleti professionisti e insegnanti di tennis. Questi membri della nuova classe sociale costituiscono il bersaglio principale del romanzo *Số Đỏ*. Per ridicolizzare queste figure, Phụng crea spesso un effetto umoristico, riconducibile alla teoria della superiorità, che si articola su due livelli: in un primo momento, il lettore percepisce la sensazione di superiorità che i membri della nuova classe borghese hanoiana nutrivano nei confronti della gente comune; in un secondo momento, il lettore, nel leggere le descrizioni dei protagonisti e le loro conversazioni, si sente gratificato nel riconoscere le loro conoscenze errate, i loro errori linguistici, il loro uso inappropriato delle parole straniere.

Nel quinto capitolo, per esempio, il lettore assiste per la prima volta a un incontro tra un artista e un giornalista, che iniziano subito a criticare i compatrioti per la loro mancanza di senso estetico, considerandoli inadeguati e incapaci di capire e apprezzare l'arte. Tuttavia, nel leggere il loro apprezzamento nei confronti di alcuni popoli in Europa, come quello italiano e quello tedesco, il lettore non può fare a meno di notare come le loro conoscenze fossero limitate: credevano, infatti, che un'opera d'arte assumesse maggior

8 Il manifesto intitolato *Dieci cose da ricordare* (*Mười điều tâm niệm*), firmato dallo scrittore moderno Hoàng Đạo (1939), proclama i dieci obiettivi della modernizzazione: (1) Un totale cambiamento verso la modernizzazione (e la modernizzazione implica l'occidentalizzazione); (2) Avere fiducia nel progresso e nel miglioramento; (3) Vivere secondo i giusti ideali; (4) Lavorare per il bene della società; (5) Migliorare le proprie potenzialità e capacità; (6) Promuovere la partecipazione delle donne alla vita sociale; (7) Acquistare una mentalità razionale; (8) Esaltare i veri valori del lavoro, e non del careerismo; (9) Esercitare il corpo; (10) Organizzare il lavoro con buoni metodi. Per una più ampia consultazione, si rinvia a Huỳnh Sanh Thông (1984).

valore quanto più fosse incomprensibile. L'autore si fa beffe, infatti, degli pseudo-intellettuali che si autoproclamavano "artisti di avanguardia", "sostenitori della campagna di occidentalizzazione", quando in realtà le loro riflessioni sulla civiltà occidentale erano molto ingenui.

I due si strinsero la mano e si salutarono ad alta voce in francese.

"Santo cielo! Il popolo vietnamita non ha alcun senso estetico! Che disgrazia!"

"È davvero inutile discutere di estetica con loro! [...]"

"Il nostro popolo è un popolo ozioso, non vuole riflettere e non ha nessuna voglia di impegnarsi in cose complicate come i temi estetici. Eppure, quanto essa è più difficile da capire, tanto più alto è il suo valore estetico! Prendiamo ad esempio l'Italia o la Germania: i loro artisti sono considerati divinità solo grazie a scarabocchi incomprensibili, a quadri che, francamente, il popolo non riesce a capire, ma che considera ugualmente capolavori. Mussolini e Hitler ne furono così gelosi che, una volta raggiunto il potere, la prima cosa che fecero fu incarcerare quei creatori; e li liberarono solo quando finalmente ne compresero il valore artistico. Ecco, pensate un po'! Quando mai il nostro popolo raggiungerà certi livelli? Quando noi artisti potremo finire in carcere?"

L'altro annuì: "Avete ragione!"

"Cosa ne pensate di questi nuovi caratteri? Sono le creazioni più recenti! Il fatto che le persone comuni non riescano a decifrarli conferma la loro superiorità. Il giorno in cui avrò inventato una tipologia incomprensibile perfino agli intellettuali, l'arte trionferà!"

VŨ TRỌNG PHỤNG 2012: 36–37

Le donne della borghesia di Hanoi sono un altro bersaglio importante in *Số Đổ*. Convinte della superiorità del modello occidentale su quello orientale, esse cercavano tutti i modi per staccarsi da tutto ciò che era considerato "tradizionale, all'antica". Cercavano, per esempio, di adottare costumi e comportamenti considerati occidentali, dal modo di salutare il sesso opposto ("La moglie dell'artista trovò il coraggio di porgere la mano a Xuân, come una donna moderna", *Id.*, 133), ai piccoli gesti quotidiani ("La signora Civilizzazione posò i piedi sul basso tavolino con l'affettazione tipica delle donne progredite", *Id.*, 58; "fece la colazione con pane al latte, burro, caffè e cioccolata: la colazione degli intellettuali delle classi superiori [...] Poi iniziò a truccarsi, imbellettando il viso all'ultima moda", *ivi*, p.113), al modo di vestire ("Lo stile tradizionale ci fa apparire più vecchie di quello che siamo. Dobbiamo mutarlo! Signora, se le donne non adottano i mezzi moderni per conservare la loro bellezza, avranno

ben poche speranze di preservare la felicità familiare. Le giovani seguono fedelmente la nuova moda: la concorrenza si fa sempre più feroce”, *Id.*, 39).

In *Số Đổ*, l'elemento culturale che fa da motore per il movimento dell'Occidentalizzazione è proprio la moda occidentale: “È proprio a causa del basso livello culturale della nostra società che siamo costretti a rivoluzionare dapprima l'abbigliamento femminile, che è la forma estetica più facilmente accessibile” (*Id.*, 37). Per essere al passo con le nuove tendenze, occorre ripudiare le stoffe, le fogge e gli atteggiamenti della tradizione orientale: “Oggi dobbiamo riformare radicalmente i nostri costumi per adattarci alle nuove tendenze della moda” (*Id.*, 39). È il sovvertimento totale di una società arcaica e di tutti i suoi insegnamenti: “I dettami della moda sono già cambiati radicalmente. Per queste nuove creazioni, ci siamo basati sui concetti estetici dei più grandi stilisti europei: gli indumenti devono decorare, sottolineare la bellezza femminile e non nasconderla. Quando si raggiungerà il punto più eccelso, più estremo dell'arte, i vestiti non dovranno più coprire nulla” (*Id.*, 41). A causa di ciò, tutto quello che proviene dal mondo occidentale viene considerato simbolo di modernità, come “un paio di seni di caucciù inviati direttamente dalla Francia, quale contributo al movimento dell'Occidentalizzazione del grande regno di Viet” (*Id.*, 78); persino i capelli rossi di Xuân, bruciati sin dalla sua infanzia dalle lunghe giornate passate a vagabondare sotto il sole rovente, e un tempo condannati dall'estetica tradizionale come segno di malvagità e povertà, ormai vengono esaltati dai “giovani moderni” come “belli e in voga, seguendo le ultime tendenze e gli stili più eleganti” (*Id.*, 89). Tutto perché bisogna seguire “l'evoluzione della società. In quest'era riformista, tutto ciò che è conservatore sarà eliminato” (*Id.*, 49).

Di conseguenza, tutti sono ansiosi di imitare i comportamenti e i costumi introdotti dai vietnamiti rientrati dall'estero, credendo di essere in questo modo “occidentalizzati”, e poter così assumere un atteggiamento di superiorità nei confronti dei loro connazionali meno abbienti e ancora legati alla tradizione. Ironicamente, è proprio questo non giustificato senso di superiorità a provocare l'effetto umoristico: il modo esagerato con cui i protagonisti sono determinati a cancellare qualsiasi cosa legata alla tradizione, credendo ingenuamente che bastasse ciò per diventare moderni e civili, porta il lettore a ridere di loro e della loro arroganza, come possiamo vedere anche dai seguenti esempi:

[Xuân esaminò il vestito della donna] Poiché la recente lezione di moda gli aveva fatto credere che gli abiti più moderni fossero quelli più stravaganti e assurdi, questo capo non gli sembrava per niente alla moda.

“Signora, io la vedo poco moderna, troppo tradizionale, per nulla occidentalizzata! [...] Questo ostacola l'evoluzione dei costumi!”

Id., 48–49

Il giovane gli si avvicinò e lo salutò incrociando le mani, secondo la tradizione della scuola di Confucio. Xuân protestò: “Siete troppo ligio alle tradizioni! [...] Voi non siete moderno! Siete un conservatore! Siete insensato! [...] Non siete al passo con i tempi. Non conoscete ciò che è in voga? Voi non siete occidentalizzato! Siete un ostacolo sulla via dell'evoluzione!”

Id., 160–61

“I riti religiosi dovranno essere riformati. Se non cambierete, sarete presto sopraffatti dall'evoluzione sociale e, nel frattempo, tutto ciò che non risulterà compatibile con il progresso, sarà eliminato. Nell'era moderna, persino il Buddha perirà se non si incamminerà verso la strada della civilizzazione.”

Id., 128

L'arte umoristica in questo romanzo si manifesta spesso in situazioni che sfiorano il surreale. Diverse situazioni grottesche portano alle estreme conseguenze i meccanismi della vita sociale borghese. Pur di sentirsi (e potersi mostrare) simili agli occidentali, i membri dell'élite vietnamita sono disposti ad accettare violazioni clamorose dei valori tradizionali, come ad esempio l'adulterio. Come osservava Thompson (1937: 448–50), i vietnamiti si adattarono alla vita borghese con una facilità sorprendente, ma la loro trasformazione fu puramente imitativa e superficiale, e di conseguenza non riuscirono ad affermare le idee fondamentali dietro la cultura occidentale o le interpretarono male.

[La signora Hoàng Hôn] “Ti voglio come amante, non come marito! Se tu diventassi mio marito, un giorno o l'altro tradirei anche te!”

“Caspita! Che idee bizzarre hai! Ma che razza di donna sei?”

“Che c'è di bizzarro? Gli uomini non possono capire, ma le donne moderne ragionano così. Una moglie senza amanti è vile, priva di virtù ed è talmente brutta e stupida da non avere nessuno che le faccia la corte. Se non avessi un amante, le mie amiche mi disprezzerebbero”

Id., 91

L'amante della moglie era cosciente di non potersi opporre al reato di adulterio. Scelse allora un'altra tattica: “Signore, essere cornuti non è una

colpa! È solo una sfortuna, un incidente casuale. Prendiamo ad esempio Napoleone: non è stato solo un eroe che ha riportato innumerevoli vittorie in tutta Europa, era anche un bell'uomo, eppure, era cornuto anche lui!"

Il paragone con Napoleone calmò l'impiegato delle poste [il marito]

Id., 100

Nelle pagine di *Số Đố*, il lettore osserva le vicende del romanzo da un punto di vista che gli permette di coglierne l'aspetto umoristico: seguendo le conversazioni dei protagonisti, il lettore riconosce le loro conoscenze limitate, le convinzioni errate, le loro meccaniche imitazioni dei modelli europei, e ne ride grazie alla sua posizione di superiorità. Il fatto che questi personaggi provenienti dalla neonata borghesia, i ricchi, i cosiddetti "occidentalizzati", si sentissero superiori e disprezzassero la gente comune, genera delle situazioni ironiche in cui essi stessi diventano vittime della propria ignoranza e pretenziosità.

3.2 *Umorismo generato da una sensazione di sollievo*

La teoria del sollievo, come intesa da Freud, prevede che l'umorismo riesca a liberare una certa "energia psichica", ossia la tensione presente dentro ogni individuo. L'umorismo converte in una risata gli impulsi aggressivi considerati tabù. *Số Đố*, insieme ad altri romanzi di Phụng, è stato bandito dal Vietnam del Nord fino alla fine degli anni Ottanta del Novecento con l'accusa di "violenza morale" (Zinoman 2002), in quanto toccava alcuni temi quali sesso e sessualità, morte e lutto, e conteneva episodi di dottori che usano la teoria di Freud per giustificare la civetteria delle donne di mezza età, monaci buddisti in piena competizione per attirare sempre più devoti, parolacce ed espressioni volgari, ecc.

Xuan si avvicinò timidamente alle cinque lettere e tentò invano di capire cosa significassero. C'era un pezzo di legno con un buco, un altro quadrato con due fori in mezzo e altri tre pezzi a forma triangolare con altrettanti fori all'interno. La rozza mente di Xuan aveva capito, a soli sei anni, che un triangolo con un punto in centro poteva indicare qualcosa di volgare. Solo questo! Sorrideva dunque fra sé, quando udì il giovane urlare all'operaio: "Questo pezzo va prima! No! No! Metti quello triangolare! Merda! [...] Dopo di che, metti il pezzo quadrato con due buchi, la H; poi quello rotondo con un buco in mezzo, la O, e, alla fine, un altro pezzo con la punta in su, cioè A, per avere HOA. AU HOA: Occidentalizzazione.

È il nome del negozio. È così semplice, eppure te l'ho già dovuto ripetere decine di volte! Siete più stupidi dei maiali!"

VŨ TRỌNG PHỤNG 2012: 36

In *Số Đố*, a volte Phụng si appoggia a Freud per spiegare in modo ironico e sarcastico gli impulsi sessuali e il comportamento immorale dei suoi personaggi. Un caso emblematico è quello della Vedova del Vicedoganiero, una donna dai vivaci appetiti sessuali:

Da giovane era stata violentata da un soldato francese mentre usciva dal suo villaggio per partecipare alla celebrazione dell'armistizio. Alla violenza illegale fece seguito quella legale: in altre parole, lei sposò lo stesso soldato [...] Dopo circa dieci anni di matrimonio, lui morì [...] nel compimento del suo dovere coniugale. La vedova si risposò con un giovane segretario. Ma ahimè! Il secondo marito, un indigeno, se ne andò, come il primo, dopo circa due anni di vita di coppia. Dato che lei non aveva amanti, le malelingue misero in circolazione la diceria che anche questo suo povero consorte fosse morto di sfinimento mentre si dava da fare per soddisfare la fiamma erotica della moglie.

Id., 13

La Vedova aveva un figlio di undici anni: "l'inizio della pubertà e l'alimentazione troppo ricca stavano facendo ribollire nel suo sangue e nel suo corpo precoci istinti sessuali" (*Id.*, 121). La scena del bagnetto del ragazzo mette in imbarazzo lo spettatore, ma il commento finale della Vedova non può che strappargli un sorriso.

In una grande vasca d'ottone, era seduto un bambino obeso, dall'espressione un po' sciocca e attonita. [...] La Vedova del Vicedoganiero esitò, poi chiese di nuovo: "Allora il mio tesoro resta nel bagnetto, ma poi viene a mangiare con la mamma, vero?"

"Non voglio!"

"Va bene, come vuoi tu, mio caro. Ma se il tesorino ama la sua mamma, non dovrebbe darle un bacio?"

Allora lui si alzò ... Caspita! Era ancora un ragazzino, ma non era per niente piccolo. Era alto e nudo! E baciò sua madre! Quella bizzarra scena pareva una foto pornografica! A sentire le chiacchiere maliziose dei volgaristi domestici, il figlio della Vedova del Vicedoganiero aveva "tutti gli attributi" al loro posto.

Per dissipare ogni malinteso dalle facce sorprese di Xuan e dell'indovino, la signora spiegò altezzosa: “È un figlio inviato dal Cielo e dal Buddha!”

Id., 26

Dopo una relazione con Xuân Capelli Rossi, la Vedova del Vicedoganiero rischiò di perdere la sua reputazione di vedova fedele. Per andare in suo soccorso, il dottor Truc Ngon, un “grande discepolo di Freud” (*Id.*, 123), che nel passato aveva già diagnosticato il malessere del figlio della vedova come conseguenza del suo precoce ingresso nella pubertà, fu invitato a tenere in pubblico un discorso “sul cosiddetto ‘autunno dell’amore’, ossia sull’aumento della concupiscenza fra persone di una certa età” (*Id.*, 182) in cui citò gli studi del sessuologo francese Pierre Vachet per spiegare desideri insani, impulsi irrefrenabili delle donne in menopausa, e dunque goffamente giustificare indirettamente la relazione amorosa della Vedova del Vicedoganiero, tant’è vero che, alla fine del suo discorso, la donna “tirò un sospiro di sollievo [...] aveva sì sbagliato, ma in modo scientifico!” (*Id.*, 184). La storia diventa ancora più assurda quando Xuân Capelli Rossi, ormai diventato eroe nazionale, decise di chiedere “al governo del Siam di onorarla con il premio della Virtù del Siam” (*Id.*, 194). L’autore Phụng mette in pratica così la tecnica umoristica del sollievo, secondo la quale l’umorismo affronta temi quali violenza, sesso e sessualità, per convertire in una risata gli impulsi aggressivi considerati tabù.

I riferimenti in *Số Đổ* e in altre sue opere quali *Làm đĩ* (*Diventare prostitute*, 1936) confermano che Vũ Trọng Phụng aveva familiarità con Freud sin dai primi anni Trenta, come sostiene Nguyễn Đức Đán (1999: 315): “durante l’età pre-revoluzionaria [1945], la dottrina freudiana ebbe una certa influenza sulla letteratura vietnamita e il caso di Vũ Trọng Phụng ne è un esempio”, anche se essi evidenziano “una comprensione superficiale delle idee di Freud da parte dell’intelligenza interbellica vietnamita” come nota Zinoman (2014: 140).

Durante la prima metà del Novecento si era assistito a una crisi sanitaria dovuta alla riforma del commercio sessuale, che comprendeva la regolarizzazione della prostituzione, iniziata nel 1888 e durata fino alla fine dell’occupazione francese, cioè fino agli anni Cinquanta.⁹ Nel reportage *Lục xì* (*La clinica delle malattie veneree*, 1937), Phụng condusse un’indagine sulla prostituzione nella città coloniale di Hanoi e sulle malattie veneree. Inserì un rapporto medico secondo il quale, nel 1914, il 74 per cento delle truppe coloniali era afflitto da malattie sessualmente trasmesse e queste malattie erano

9 Per l’indagine sulla prostituzione nell’Indocina coloniale francese e le sue conseguenze sociali, si rinvia a Tracol-Huynh (2012).

responsabili per il 70 per cento dei casi di cecità e il 25 per cento della mortalità infantile della città di Hanoi. Verso la fine degli anni Trenta del Novecento, l'industria del commercio sessuale nella città di Hanoi diventò sempre più florida. Si stimava che ci fossero cinquemila donne che lavoravano come prostitute. Dato che la popolazione della città in quel momento era di circa 180.000 abitanti, Phụng calcolò che una persona su trentacinque si guadagnava da vivere prostituendosi, trasmettendo quindi malattie veneree. La vita urbana diventò una trappola per la gioventù: un numero sempre crescente di giovani, attratte dalla ricchezza facile, dalle nuove professioni e dallo stile di vita opulento delle città occidentalizzate, scapparono dalla campagna e caddero nelle mani rapaci dei protettori. I tradizionalisti collegarono la crescita della prostituzione all'erosione morale dovuta al declino delle tre dottrine tradizionali (il confucianesimo, il buddismo e il taoismo). Altri vissero la tolleranza francese verso il divorzio, l'adulterio e le case chiuse come un incoraggiamento alla lussuria e alla perversione, e condannarono il fervore dei vietnamiti nel seguire qualsiasi elemento straniero considerato come simbolo di modernità e libertà individuale.

Il problema della degenerazione della morale sessuale della società vietnamita fu affrontato più volte da Phụng in altre opere, quali il racconto *Thủ đoạn* (*Uno stratagemma*, 1931), il romanzo *Làm đĩ* (*Diventare prostitute*, 1936) e il reportage *Kĩ nghệ lấy Tây* (*L'industria dei matrimoni con gli occidentali*, 1934) in cui l'autore mise in relazione il capitalismo con lo sfruttamento economico, la crisi economica in corso e la rapida crescita delle violenze sessuali, della perversione e dell'immoralità.¹⁰ Tuttavia, mentre il tono principale dell'autore in queste opere è severo, scoraggiato e deluso, in *Số Đổ* il tono prevalente è ironico. L'autore ironizza sull'impatto dell'occidentalizzazione sulla popolazione locale: il capitalismo coloniale diventa un'occasione d'oro per l'ascesa economica di alcuni membri della classe borghese di Hanoi. Il successo dell'uomo d'affari Victor Ban, per esempio, è dovuto alla sua intuizione sulla crescita esplosiva del mercato della prostituzione, incoraggiato dal regime coloniale, e del numero di persone afflitte da malattie veneree:

Il signor Ban intuì che la marea della civilizzazione che si stava abbattendo sul suo paese sarebbe stata seguita da ondate di malattie veneree. Decise dunque di cambiare mestiere. Con il balsamo di tigre, l'olio di eucalipto e l'argilla, inventò una terapia piuttosto efficace contro la sifilide ma, al pari di tutti gli altri re dei rimedi nel campo delle malattie veneree e in netto

10 Per un'ampia discussione della crisi della sessualità vietnamita descritta nelle opere di Phụng, si rinvia a Zinoman (2014: 131-55).

contrasto con quanto pubblicizzato, i risultati non furono mai all'altezza delle promesse. Tuttavia, in meno di due anni, diventò milionario. Era talmente pieno di soldi che fece costruire un grande bordello in una provincia di Hanoi e assunse una decina di prostitute. I giovani sani che lo frequentavano sarebbe finiti prima o poi nella clinica di Victor Ban. [...] Poco dopo, spinto dal desiderio di donare un rifugio, un vero e proprio regno fatato, a questa terra infestata dai germi delle malattie veneree, affinché la gente potesse dimenticare dolori e piaghe irritate, Victor Ban fece edificare l'Hotel Terra incantata. [...] Se non fosse esistito l'Hotel Terra incantata, che onta sarebbe stata, per la nazione vietnamita, agli occhi dei visitatori stranieri! Gli oziosi borghesi vi si recavano per scongiurare la monotonia della loro vita. L'hotel possedeva sessanta camere e una decina di giovani donne che vendevano l'amore (le cosiddette "gal-line d'alto bordo"), in ossequio ai sistemi innovativi dei paesi civilizzati.

VŨ TRỌNG PHỤNG 2012: 88–89

Grazie all'approccio ironico con cui Phụng tratta i seri problemi della capitale del Vietnam, quali le malattie veneree e la prostituzione, il lettore si diverte nell'apprendere il grande successo di Victor Ban senza tuttavia perdere il senso della realtà.

L'atmosfera di *Số Đổ*, decisamente giocosa e chiacchiosa, riesce tuttavia a evidenziare i comportamenti inopportuni, corrotti e osceni di personaggi dell'alta società. L'umorismo del romanzo di Phụng trasforma i membri dell'alta società in figure ridicole, facendo in modo che farsi beffe della classe borghese vietnamita non fosse più un tabù. Il romanzo fornisce perciò al lettore l'opportunità di dare sfogo alla frustrazione nei confronti di chi gestiva il potere nella società coloniale e del degrado dei costumi.

3.3 *Umorismo generato dal meccanismo dell'incongruenza*

Tra i meccanismi riconducibili alle tre teorie classiche dell'umorismo, quelli derivanti dalla teoria dell'incongruenza sono i più presenti in *Số Đổ*. Per descrivere in modo ironico i protagonisti della classe borghese hanoiana, per esempio, Phụng spesso lascia che il personaggio si presenti da solo, o che venga presentato tramite qualcun altro, creando così un'aspettativa da parte del lettore; dopodiché racconta ciò che il personaggio fa—e quello che *fa* è spesso in contrasto con ciò che *dice*. In questo modo, Phụng esalta le contraddizioni tra l'apparenza e l'essenza, tra ciò che i personaggi dimostrano e ciò che sono realmente. Il signor Civilizzazione, per esempio, passa tutta la giornata a esortare gli altri all'esercizio fisico: "Avete veramente deciso di fare dello sport? Che vittoria per lo sport! Che progresso per il Vietnam! Che segno di prosperità

per la nostra razza!” (Vũ Trọng Phụng 2012: 12), anche se, “purtroppo, la sua partecipazione al processo dell’Occidentalizzazione lo immerse in meditazioni così profonde da non avere il tempo di esercitare né sport né ginnastica.” (*Id.*, 13).

Esemplare di questo meccanismo è la costruzione del personaggio ALD: “È il sarto, il signore delle Belle Arti indocinesi. Nella rubrica dedicata alle donne, si firma sempre con lo pseudonimo ALD, vale a dire ‘Amo le donne’” (*Id.*, 48). Esso si presenta sempre come un sostenitore del movimento dell’Occidentalizzazione che desidera “migliorare il livello culturale della gente affinché possa capire la bellezza” (*Id.*, 37) dichiarando di dover “rivoluzionare dapprima l’abbigliamento femminile, che è la forma estetica più facilmente accessibile. Solo nel momento in cui la massa saprà apprezzare la bellezza delle cosce delle donne, si riuscirà a comprendere il valore dei dipinti di nudi e si raggiungeranno livelli artistici sublimi.” (*Ibid.*). Nonostante questo tipo di dichiarazioni e teorie progressiste, rimane un uomo totalmente dedito alla conservazione delle antiche tradizioni all’interno della propria famiglia:

L’artista alzò le mani verso il cielo e gemette: “Ahimè! I nostri costumi, i nostri valori morali! Che depravazione! Mia moglie, proprio mia moglie veste secondo i dettami della moda! Santo cielo! I pantaloni bianchi? Santo cielo! Si è pettinata con la riga di lato? Si è truccata le labbra a forma di cuore? Che donnaccia! Che sgualdrina! Che ...”.

La moglie dell’artista, a sua volta, andò su tutte le furie, proprio come sanno farlo le mogli degli artisti: “Basta! Sei uno stupido! Tu stesso sostieni la campagna per le riforme dell’Occidentalizzazione e incoraggi le donne a indossare i vestiti che crei e a truccarsi secondo il tuo stile! E io? Sono una donna anch’io [...]”

“Smettila, idiota! Ci sono donne e donne. Per ‘donne’ s’intende le mogli, le figlie e le sorelle degli altri, mica le nostre! Le mie teorie vanno bene per le altre [...] Alle nostre donne non è permesso vestirsi ‘alla moda’, né andare nelle sale da ballo o nelle fiere quando vogliono. A casa non devono mai contestare le suocere con tutte quelle teorie sull’uguaglianza e l’emancipazione!”

Id., 50–51

Oltre che nella presentazione dei personaggi, l’umorismo basato sull’incongruenza si verifica in *Số Đố* all’interno di dialoghi e situazioni nei quali troviamo un’assurda divergenza tra le legittime aspettative del lettore e lo sviluppo paradossale della situazione. Si legga per esempio questa conversazione tra due poliziotti.

Il gendarme annuì faticosamente, come uno scolaro confuciano ubriaco e scoraggiato. “Eh, sì, è dura! Da crepare!” [...]

“Le nostre sedici strade avrebbero bisogno di più Annamiti ...”

“Non provate nostalgia per i bei vecchi tempi, diciamo, una decina d’anni fa?”

“Oh! Che nostalgia, signore! Dieci anni fa il nostro popolo era ancora così ignorante!”

“Ahimè! Ora son tutti civilizzati! Che catastrofe! Vi ricordate com’erano piene di cafoni le strade? Uomini e donne grossolani che sputavano e pisciavano dove volevano e si pestavano per nulla! A quell’epoca, quattro persone salivano insieme sullo stesso riscio! Litigavano per ore, si davano pugni in faccia [...] Ora tutto è cambiato. Ahimè! L’epoca aurea dei nostri antenati è così lontana ormai! Che disastro!”

“Eh, sì! Pensate un po’: ora, pure il più misero coolie conosce la legge! [...]”

“E la colpa è dei giornali!”

“Esatto! Si leggono i giornali e s’impara a comportarsi bene. E, improvvisamente, non si possono più distribuire tutte quelle multe come ai bei vecchi tempi!”

Id., 18

All’inizio della conversazione, il lettore potrebbe pensare che il lamento dei due poliziotti per la mancanza di vietnamiti nel loro distretto, occupato ormai principalmente da francesi, derivi da un sentimento nostalgico e patriottico, ma la conversazione diventa sempre più assurda man mano che prosegue. È contraddittorio che i protettori della legge si rattristino per il fatto che la gente comune rispetta la legge. La battuta finale porta alla soluzione del mistero: ci si lamenta del fatto che il popolo vietnamita stava diventando più civile perché ciò stava causando la perdita delle loro fonti di guadagno.

Gli ufficiali della caserma erano così preoccupati perché “quell’anno, per risolvere il problema di bilancio causato dalla crisi economica, il Congresso economico e finanziario dell’Indocina adottò una risoluzione secondo la quale la polizia della città avrebbe dovuto obbligatoriamente riscuotere quarantamila piastre di multa” (*Id.*, 16). Ambientato negli anni Trenta, *Số Đỏ* riflette l’impatto della grande depressione che colpì il mondo alla fine degli anni Venti, con drammatiche conseguenze economiche ed effetti rilevanti sulla popolazione coloniale. In Indocina, l’esportazione delle merci principali, quali caucciù, caffè, zucchero e riso, arrivò al punto di saturazione; l’investimento capitale crollò drasticamente da 750 milioni di franchi nel 1928 a 34.7 milioni di franchi nel 1935; e in tutti gli stati coloniali (Tonchino, Annam, Cochinchina,

Cambodia e Laos) furono adottate misure di risparmio, incluso il taglio della metà del bilancio pubblico tra il 1931 e il 1935 (Zinoman 2014: 56–58). Il collegamento tra l'impatto devastante della crisi economica dell'Indocina e la crisi sociale viene affrontato da Vũ Trọng Phụng più volte nella sua produzione letteraria di questo periodo.

Infine, le incongruenze umoristiche in *Số Đổ* si manifestano attraverso delle incomprensioni tra i personaggi del romanzo, dovute alla loro difficoltà di navigare un contesto di grande mescolanza linguistica. Era infatti in corso un drastico cambiamento del sistema di scrittura e si stava diffondendo sempre più rapidamente un inappropriato uso della lingua francese da parte della borghesia vietnamita.

Gli anni Trenta sono il periodo in cui prese il sopravvento la *chữ quốc ngữ* (sistema di scrittura della lingua nazionale), ovvero il sistema di scrittura attualmente in uso in Vietnam, basato sull'alfabeto latino e sviluppato originariamente verso la fine del XVI secolo dai missionari francesi, portoghesi e italiani per facilitare la divulgazione del Vangelo. Prima di allora, i sistemi di scrittura comunemente usati in Vietnam erano la *chữ Hán*—ossia i caratteri cinesi—, introdotta durante la dominazione cinese (111 a.C.–938 d.C.), e la *chữ Nôm*, basata su un sistema di sinogrammi di base a cui si sommano altri caratteri, conati seguendo il modello cinese per rappresentare meglio il vocabolario vietnamita. Con la riforma dell'istruzione del 1917/1918, approvata dal governatore Albert Sarraut, le scuole autoctone furono abolite, sostituite dalle scuole franco-vietnamite, dove gli studenti del Nord del Vietnam ricevevano la loro istruzione pubblica esclusivamente in francese e in *chữ quốc ngữ*. Alcuni nazionalisti vietnamiti, guidati da Phan Bội Châu e Phan Chu Trinh, fondarono un istituto ad Hanoi, chiamato Đông Kinh Nghĩa Thục, che, insieme ad altri movimenti nazionalistici, promosse l'abolizione della scrittura classica e l'abbandono del confucianesimo, a favore della scrittura moderna e della modernizzazione della società vietnamita.¹¹ Di conseguenza, la *chữ Hán* e la *chữ Nôm* iniziarono il loro declino, ma solo una piccola parte della società fu istruita nelle nuove scuole (Nguyễn Khắc Viện 1977: 117), pertanto la maggior parte del popolo non era ancora in grado di leggere la nuova scrittura romanizzata.

Molte scene ironiche del romanzo di Phụng, infatti, si basano sui vari malintesi causati dalla mescolanza linguistica fra la antica scrittura ideografica, il

11 Per un'ampia panoramica del processo di transizione dalla lingua cinese alla lingua francese nel sistema educativo in Vietnam, dei movimenti nazionalistici e della campagna di sensibilizzazione sull'uso della scrittura *quốc ngữ*, si rinvia a Trần Thị Phương Hoa (2009), Haudricourt (2010).

nuovo sistema di scrittura e il nuovo lessico preso in prestito dal francese. Nel seguente dialogo, per esempio, sia Xuân—un uomo di umili origini—sia l'operaio sono totalmente incapaci di leggere i nuovi caratteri romanizzati (*quốc ngữ*), che “sembrava fossero stati inventati proprio per non essere letti”. Per spiegarne il significato, il giovane—un artista la cui ambizione è quella di rivoluzionare l'abbigliamento femminile—deve ricorrere ad un linguaggio più tradizionale, vicino alla gente comune (*theo* nel linguaggio tradizionale rappresenta la forma triangolare nell'ebanisteria):

Xuân seguì le indicazioni della Vedova del Vicedoganiero e, il giorno dopo, alle otto precise, si ritrovò a gironzolare davanti a un negozio d'abbigliamento femminile. Incerto se fosse o meno il negozio Occidentalizzazione della signora Civilizzazione, Xuân non osò entrare. L'istruzione limitata di Xuân gli consentiva di scrivere alcune note nel registro della lavanderia, ma non di decifrare i complicati caratteri moderni. Sembrava fossero stati inventati proprio per non essere letti!

In quel momento, stavano preparando una nuova insegna per il negozio. Cinque pezzi di legno dalle forme strane, verniciati leggermente di rosso, giacevano sul marciapiede. Un operaio appoggiò una scala contro il muro mentre un giovane dall'aria altezzosa si rimboccò le maniche lentamente e gli impartì ordini precisi e secchi, sgridandolo talvolta con tono severo.

[...] “Questo pezzo va prima! No! No! Metti quello triangolare! Merda!”.

L'operaio, confuso, chiese: “Signore, cos'è il triangolo?”.

Il giovane gridò: “Scemo! Il triangolo è ... un *theo*! E un *theo* rappresenta la lettera A!”. L'operaio protestò: “Ma signore, poco fa mi avete detto che un *theo* rappresenta la lettera U!”.

“Zitto, stupido! Un *theo* al rovescio è la lettera U. Che razza di artigiano sei? Non capisci niente d'estetica! Ascoltami bene: prima sistemi il pezzo con la punta in su, poi quello con la punta in giù! Allora, avremo A e U, cioè AU che significa Occidente. Dopo di che, metti il pezzo quadrato con due buchi, la H; poi quello rotondo con un buco in mezzo, la O, e alla fine, un altro pezzo con la punta in su, cioè la A, per avere HOA. AU HOA: Occidentalizzazione. È il nome del negozio.”

VŨ TRỌNG PHỤNG 2012: 35–36

La rapida ascesa sociale di Xuân è dovuta anche alla sua capacità di imparare in pochissimo tempo il linguaggio moderno imitando “come un grammofono”

(*Id.*, 46) discorsi moderni tenuti dai membri dell'élite vietnamita: discorsi sulla riforma sociale, sull'emancipazione femminile, sullo sport, sulla medicina, nonché sulla poesia e sull'amore. Inoltre, "grazie al suo talento d'oratore, sviluppato ai tempi in cui pubblicizzava le medicine contro le malattie veneree, alla sua disinvoltura di tuttofare nei teatri [...], Xuân conquistò il pubblico al pari di un abile politico francese" (*Id.*, 190). A sentirlo parlare, i suoi interlocutori rimanevano colpiti: "come vi esprimete bene in quello stile così francese!" (*Id.*, 49), "La tua poesia è agli stessi livelli dei più grandi poeti satirici!" (*Id.*, 98). La capacità di Xuân Capelli Rossi di spacciarsi facilmente per un medico, uno stilista, un atleta, un poeta, un politico, da una parte costituisce il nucleo di molte situazioni comiche in *Số Đổ*, dall'altra riflette il fatto che il popolo vietnamita di quel periodo specifico (anni Trenta) era totalmente impreparato di fronte ai linguaggi usati dai cosiddetti personaggi moderni.

Particolarmente interessante è la questione del franco-vietnamita. Alcuni personaggi nel romanzo *Số Đổ*, per vantarsi della propria istruzione all'estero e del proprio rango sociale, inseriscono nel loro discorso parole in francese. Ironicamente, la loro padronanza del francese viene tradita dalla pronuncia incerta, che Phụng rende mediante la traslitterazione in *quốc ngữ*. Di seguito si cita un esempio:

L'artista continuò: "Per voi, sarà indispensabile conoscere i nomi degli abiti e dei diversi stili, poiché dovrete consigliare le clienti secondo un certo *gu*".

"Sì, signore, ma che cos'è il *gu*?"

L'artista, confuso, si diede dei colpetti in fronte, prima di trovare le parole giuste: "Indica ... indica ... cioè, volevo dire ... insomma ... ciò che piace di più ... il senso dell'estetica".

"Perdonatemi signore, non capisco ..."

"Non riuscite a capire? Fate uno sforzo! Per compiacere le clienti, dovrete ricordare tutti i nomi dei vestiti. Questo è il dovere di un *vang do*, di colui che vende! E, vedrete, ogni volta che una persona accetterà di farsi confezionare un vestito moderno, il nostro paese avrà un progressista in più!"

"Sì, signore. Dovrò saper distinguere anche i diversi stili per poi decidere quale sia il più adatto a questa o a quell'altra dama?"

L'artista spalancò gli occhi, alzò le spalle e puntò un dito in faccia a Xuan. "Chi vi credete di essere? Questo è di mia competenza! Di me solo, di un *tay o* come me!"

Id., 45-46

La combinazione tra la lingua parlata vietnamita e le parole francesi pronunciate alla vietnamita (*gu—goût* “gusto”; *vang do—vendeur* “venditore”; *tay o—tailleur* “sarto” nel discorso dell’artista causa solo confusione al suo interlocutore e ha un forte effetto ironico sui lettori. Ciò dimostra come le classi popolari di quel periodo specifico fossero totalmente impreparate di fronte al linguaggio distorto usato dai cosiddetti personaggi moderni, i quali considerano l’inserimento di parole straniere nei propri discorsi come un simbolo di prestigio, di cultura e di modernizzazione.

Così come usavano fare molti ricchi scialacquatori, [anche il Patriarca Hong] aveva inviato [...] il proprio rampollo a “studiare” in Francia. [...] Fu proprio deluso quando il giovane—il signor Civilizzazione—ritornò dalla Francia senza alcun diploma. Le sue perplessità furono poi dissipate dalle giustificazioni del figlio: “La cultura non dipende dai titoli!” Nutrì dunque un profondo rispetto per il figlio che aveva saputo diventare un rivoluzionario, sempre restando nella legalità. [...] Questo gli bastò per fidarsi ciecamente del figlio ritornato dalla Francia e della Grande Francia stessa e, come tutti gli altri vecchi imbecilli, ripose la propria fede nella Civilizzazione senza aver la più pallida idea di cosa fosse. Dimostrò questa fiducia, approvando incondizionatamente i numerosi comportamenti stranieri del figlio, come l’uso dei pronomi *toa* e *moa*.

Id., 59–60

Nella lingua vietnamita, il figlio deve rivolgersi al padre con l’appellativo *ba*, che significa letteralmente *padre*, e il padre chiama il figlio *con*, che significa, appunto, *figlio*. Il signor Civilizzazione e suo padre, tuttavia, usano i pronomi francesizzati *moa* (*moi*) e *toa* (*toi*). La sostituzione dei pronomi francesizzati al posto degli appellativi vietnamiti, così come l’uso di una sintassi e di una morfologia semplificate e di una pronuncia approssimativa sono tipici del *pidgin* francese, l’idioma derivante dalla mescolanza del vietnamita e del francese, parlato soprattutto dai vietnamiti di limitato livello di istruzione durante il periodo coloniale.¹²

Come si può osservare, nel romanzo di Phụng si trovano numerose situazioni in cui l’umorismo è basato su incomprensioni e ambiguità linguistiche. Queste incomprensioni concorrono con altre incongruenze, come quelle descritte nel presente paragrafo, a riflettere non solo le contraddizioni di una società millenaria oggetto di un profondo e rapido cambiamento imposto dall’esterno, da

12 Sull’origine, sull’uso e sulla diffusione del *pidgin* francese in Vietnam si rinvia a Stageberg (1956), Reinecke (1971), Nguyễn Đăng Liêm (1979).

una potenza coloniale con una cultura e dei valori completamente diversi, ma anche lo straniamento della popolazione, spinta ad adeguarsi repentinamente ai nuovi modelli sociali e culturali, con risultati spesso grotteschi.

La satira sociale della Hanoi degli anni Trenta tratteggiata da Phụng si può quindi vedere sotto la luce di tutte e tre le teorie dell'umorismo citate (superiorità, sollievo, incongruenza), applicabili di volta in volta per leggere le varie situazioni umoristiche che incarnano gli aspetti grotteschi dei cambiamenti sociali osservati dall'autore.

3.4 *Ricezione dell'umorismo di Vũ Trọng Phụng*

Secondo Hoàng Thiểu Sơn (1999: 391), Vũ Trọng Phụng è “il più ‘occidentale’ fra i nostri umoristi. Vũ Trọng Phụng ha portato il riso dell'Occidente nella nostra letteratura più di qualsiasi scrittore, e con maggior successo grazie all'agile vietnamizzazione”, e argomentò che le atmosfere e i temi familiari, le straordinarie avventure e i colpi di scena inaspettati di *Số Đổ* presentavano analogie suggestive con le novelle picaresche di Cervantes e con le opere di Rabelais, Dickens e Gogol, scrittori che erano familiari a Phụng. Alcuni critici (Zinoman 2002, Lộc Phương Thủy 2003) hanno suggerito una varietà di modelli occidentali per lo stile peculiare e la struttura di *Số Đổ*, come lo *slapstick* umoristico di Charlie Chaplin o le commedie farsesche di Molière.

Se da un lato Phụng aveva molta familiarità con gli autori occidentali, in particolare gli scrittori francesi e russi, da lui citati spesso sia nei romanzi sia negli articoli, quali Zola, Hugo, Malraux, Flaubert, Dostoevskij, Gorkij¹³—e dunque è molto plausibile uno stretto rapporto fra *Số Đổ* e alcuni modelli letterari occidentali—, dall'altro è anche importante osservare il rapporto fra quest'opera e la cultura popolare vietnamita. Il critico Văn Tâm ha sottolineato l'influenza della letteratura popolare indigena, in particolare la farsa tradizionale vietnamita *chèo*,¹⁴ sull'arte umoristica di Vũ Trọng Phụng. *Số Đổ* richiama molte convenzioni comuni di questa forma di opera teatrale: la sua comicità, come quella del *chèo*, è basata su situazioni e personaggi

13 Zinoman (2014: 25) calcola che nelle opere di Phụng ci sono più di sessanta riferimenti diretti agli scrittori europei, la maggior parte dei quali francesi.

14 *Chèo*: forma di teatro popolare vietnamita proveniente dal Delta del fiume Rosso che si sviluppò nel decimo secolo e raggiunse l'apice nel diciottesimo secolo. In origine, le rappresentazioni erano tenute all'aperto con una scenografia molto semplice, spesso accompagnata da danze e strumenti musicali tradizionali (come il tamburino di bronzo e la cetra a due corde). Le compagnie erano composte da dilettanti e semi-professionisti, e rappresentavano archetipi come l'arricchito, il buffone, l'ingenua, ecc. Come la commedia dell'arte italiana, assumeva spesso un tono critico nei confronti dell'ordine sociale. Per una panoramica sul tema si veda Hữu Ngọc (2017: 660–63).

stravaganti, con nonsensi, situazioni slapstick, giochi di parole, doppi sensi, conversazioni con reciproci malintesi (Văn Tâm 1999: 378). La stessa struttura del romanzo presenta analogie con quella di un'opera teatrale: ogni capitolo ha un titolo che introduce il tema e i personaggi dell'atto; ogni capitolo sbalordisce lo spettatore con eventi improvvisi ed inusuali; i personaggi si presentano, agiscono e definiscono i propri caratteri sulla scena grazie ai dialoghi—una caratteristica distintiva del teatro. Inoltre, l'opera presenta una certa unità di tempo: tutte le improbabili vicissitudini del romanzo, compresa la vertiginosa ascesa di Xuân, avvengono in soli cinque mesi, nei quali i personaggi si muovono affannosamente per affrontare drammatici e continui mutamenti. Allorché Xuân raggiunge la gloria e i conflitti messi in scena sono ormai sciolti, cessano le corse a perdifiato dei vari personaggi e il romanzo e le sue scene teatrali terminano di colpo.

Sicuramente Vũ Trọng Phụng sviscera e denuncia con cinismo i modi in cui l'élite vietnamita assorbe i valori “moderni ed occidentali” e *Số Đổ* rispecchia, con la sua ottica disincantata, parte della vita urbana di quel periodo. Secondo Hoàng Ngọc Hiến (1999), anche se il bersaglio principale della satira in *Số Đổ* sono i membri della borghesia, Phụng punzecchia l'intera società vietnamita degli anni Trenta: dai vecchi padroni dell'alta società (la Vedova del Vicedoganiero, il Venerabile Hồng, ecc.) ai ‘popolani’ (Xuân Capelli Rossi, i venditori ambulanti, l'indovino); dagli analfabeti (gli operai, le serve, i cuochi) agli intellettuali (il dottore, il giornalista, l'artista); dai membri della vecchia amministrazione (il rappresentante della monarchia Thiết, i monaci) ai membri dell'amministrazione coloniale (il commissario francese, il sergente, i gendarmi).

Il riso dell'autore è la negazione dell'intera società, ridicola e allo sbando. Le idee del romanzo hanno raggiunto un livello universale: lo scrittore critica tutti i vizi che potrebbero diffondersi in ogni strato sociale: il falso radicalismo, i sedicenti populistici, gli pseudointellettuali, le pseudoscienze, i falsi titoli e diplomi.

HOÀNG NGỌC HIẾN 1999: 387

Nonostante gli evidenti toni grotteschi del romanzo, l'umorismo di *Số Đổ* affonda saldamente le proprie radici nella vita reale. Secondo Hoài Anh (1997), infatti, numerosi personaggi del romanzo corrispondono a figure reali dell'epoca. Il personaggio del signor Civilizzazione, con i suoi studi senza profitto ed i suoi sforzi di “perorare la riforma della società in modo radicale ed efficiente, senza rischiare di essere imprigionato o di venir giustiziato” (Vũ Trọng Phụng 2012: 60) rievoca le gesta dello scrittore Nhất Linh e dei seguaci della

sua associazione indipendente letteraria di destra (*Tự Lực Văn Đoàn*), che promuoveva una radicale occidentalizzazione del Vietnam. La signorina Tuyết, “una *demi-vierge* degna di incarnare la donna vietnamita all'alba del ventesimo secolo” (*Id.*, 93), è il mito della donna frivola veicolato attraverso romantici romanzi “rosa” pubblicati da questo stesso gruppo letterario. Sembra che la pittoresca Vedova del Vicedoganiero sia il riflesso della personalità di Madame Bé Tý, la vedova di un ufficiale francese, vissuta nella via Hàng Bạc di Hanoi, la stessa in cui abitava lo scrittore. Victor Ban, che da “il re dei rimedi per le malattie veneree” (*Id.*, 88) diventò il proprietario dell'albergo più lussuoso della capitale, era probabilmente il farmacista Hồng Khê. Il signor ALD (ovvero Amo Le Donne), lo stilista del negozio d'abbigliamento femminile “Occidentalizzazione”, pare incarni Nguyễn Cát Tường, il famoso artista che ideò nuovi capi d'ispirazione occidentale e promosse le sue creazioni sulle pagine del giornale *Usanze* (*Phong hóa*). Lo scaltro bonzo “moderno, civilizzato e sorprendentemente abbigliato alla moda occidentale” (*Id.*, 125) che dirige “un giornale commerciale e competitivo per difendersi dalla concorrenza e dall'ostilità dell'associazione buddhista avversaria” (*Id.*, 127) ha forti analogie con Nguyễn Năng Quốc, il fondatore del giornale *La torcia della saggezza* (*Đuốc Tuệ*). I personaggi del romanzo, per la loro vivacità e attinenza alla vita reale, hanno impresso con forza il proprio nome nella storia della letteratura vietnamita e sono sopravvissuti nell'immaginario e nella memoria dei vietnamiti molto più a lungo di qualsiasi cronaca storica, anche in virtù della loro inarrestabile carica umoristica.

Dall'inizio e sino alla fine, tutte le storie vengono esasperate irrealisticamente; tuttavia, in ogni dettaglio e in ogni immagine, si può scovare un nocciolo oggettivo. È per questo che parecchi personaggi del romanzo *Số Đỏ* hanno espresso valori tipici del realismo. Non sono molti i personaggi di romanzi entrati nella vita quotidiana del popolo i cui nomi non siano nomi propri, ma aggettivi [...] come Xuân Capelli Rossi di Vũ Trọng Phụng. Scrittori capaci di dar vita a personaggi così immortali sono davvero eccezionali.

NGUYỄN ĐĂNG MẠNH 1983: 106

In passato, la ridicolizzazione dei vietnamiti e la critica dell'Occidentalizzazione in *Số Đỏ* furono considerati da alcuni critici letterari (Văn Tân 1957; Trương Chính 1957) come un ritratto crudele e pessimista del popolo vietnamita (“una parodia xenofoba”) e frutto dell'incapacità da parte di Phụng di vedere la forza rivoluzionaria e la volontà di rompere “le catene del feudalesimo” dei vietnamiti. Questo scetticismo verso il popolo vietnamita e il futuro

del Paese, tipico di Phụng, che egli espresse in *Số Đổ* e negli altri suoi maggiori romanzi (*Giông tố, Trúng số độc đắc, Võ đê*), fu il motivo per cui le sue opere subirono una lunga censura da parte delle autorità comuniste vietnamite e per cui ci vollero numerosi tentativi per riabilitarle pubblicamente.¹⁵ In realtà, l'umorismo pungente che traspare dai suoi scritti, ispirati spesso da fatti realmente accaduti e personaggi realmente vissuti nei più centrali quartieri di Hanoi, esprime l'amarezza di un popolo e di un'epoca in cui si confondono ipocrisia, apparenza, vizio e inganno con sostanza e virtù, e la negazione del vecchio e l'esaltazione di qualsiasi novità con il rinnovamento e la rivoluzione; esso dunque esprime la speranza dell'autore di preservare i valori morali della tradizione del suo Paese.

4 Conclusioni

Il riso, un tempo considerato come un comportamento antisociale, spesso legato alla perdita dell'autocontrollo razionale, all'ostilità e al disprezzo verso l'interlocutore, viene considerato dai filosofi moderni un potenziale strumento di critica intellettuale e di correzione sociale. L'origine della risata spesso è fatta risalire alla percezione di una contraddizione tra aspettativa e realtà, tra modelli di comportamento e comportamenti reali e dunque alla discrepanza fra ciò che ci si aspetta e ciò che si ottiene. L'umorismo rappresenta la capacità di vedere il lato comico delle cose, e assume un ruolo fondamentale nella capacità di dare libero sfogo ai propri impulsi aggressivi ed eccessivi, di autoregolare le proprie emozioni e i propri comportamenti.

In questo lavoro si è illustrato come il romanzo *Số Đổ* dell'autore vietnamita Vũ Trọng Phụng utilizzi l'umorismo come strumento di denuncia, di critica dell'occidentalizzazione della società. Ambientato ad Hanoi negli anni Trenta del Novecento, *Số Đổ* fornisce una descrizione molto vivace e accurata della situazione sociale, culturale e politica del Vietnam all'epoca del dominio francese, rappresentando così una delle opere più importanti della letteratura

15 Il processo di riabilitazione di Vũ Trọng Phụng può essere diviso in tre fasi. La prima cominciò all'inizio degli anni Ottanta, con le prime difese pubbliche da parte degli scrittori membri dell'Associazione di Letteratura e Arti come Nguyễn Hồng, Nguyễn Công Hoan. La seconda fase cominciò nel 1987 con le prime riedizioni delle opere scelte di Phụng, a cura di Nguyễn Đăng Mạnh e Trần Hữu Tá. La terza fase cominciò a metà degli anni Novanta, con la pubblicazione delle opere complete di Phụng e le edizioni critiche da parte di Lại Nguyên Ân e altri noti scrittori e critici letterari vietnamiti. Si rinvia a Zinoman (2014: 200-11).

moderna vietnamita. Questo romanzo contiene una grande varietà di elementi generatori di umorismo: il contrasto tra il modo di essere e quello di comportarsi dei personaggi, conversazioni e situazioni insolite, spesso assurde, equivoci con finale a sorpresa, descrizioni talmente deformate da sortire un effetto ironico e grottesco. I personaggi e le situazioni presentati in *Số Đổ* rappresentano vari aspetti del processo di occidentalizzazione in Vietnam e delle sue conseguenze sulla vita sociale dei vietnamiti: la nascita della nuova classe borghese hanoiana, composta da figli di famiglie ricche che al rientro dalla Francia si autoproclamano come portavoce del movimento dell'Occidentalizzazione e riformatori della società tradizionale vietnamita e da speculatori che approfittano del tumultuoso periodo di transizione per arricchirsi e ottenere posizioni nella società; nonché la crisi economica, il commercio sessuale, la pressione della modernizzazione, la lotta tra il vecchio e il nuovo—l'Oriente e l'Occidente—sia a livello materiale sia a livello ideologico e linguistico. Ed è proprio questo scontro fra tradizione e modernità che viene portato alla luce da Phụng con il suo umorismo.

Le teorie della superiorità, del sollievo, e dell'incongruenza, individuate nella classificazione tradizionale dell'umorismo, trovano assonanza con l'umorismo di *Số Đổ*. Prima di tutto, tramite la costruzione e la descrizione dei protagonisti, donne e uomini con ossessioni e idee fisse, Phụng presenta una classe borghese sottomessa a pratiche e rigidi schemi di comportamenti. I protagonisti deridono le debolezze e mancanze dei loro compatrioti vietnamiti ancora legati al vecchio modello della società, ma sono in realtà oggetto della derisione del lettore, che ne riconosce l'arroganza e la superficialità. Questo meccanismo permette una critica morale, rendendo possibile da parte del lettore un atteggiamento di disprezzo nei confronti di certi atteggiamenti o comportamenti riprovevoli, pur mantenendo un tono giocoso. Inoltre, Phụng riesce a trattare nel suo romanzo alcuni temi considerati tabù dalla società vietnamita, quali sesso e sessualità, violenza e prostituzione. La sua capacità di vedere il lato comico delle cose è un vivace esempio del ruolo fondamentale dell'umorismo nel convertire gli impulsi aggressivi e violenti in una risata, e di come una buona dose di umorismo permetta di scaricare la tensione e di affrontare più facilmente temi o eventi sgradevoli. Infine, il meccanismo generatore del riso più frequente in *Số Đổ* è quello di indurre nel lettore la percezione e il riconoscimento di qualcosa di incongruo. Questa incongruità può essere causata dal contrasto esplicito tra contenuto e forma, tra essere e apparire, tra le parole e le azioni dei personaggi, tra le dichiarazioni progressiste degli uomini a favore dell'uguaglianza delle donne e le loro imposizioni autoritarie alle proprie donne. Phụng sfrutta efficacemente anche le incomprensioni linguistiche dovute alla mescolanza tra l'antica scrittura e il nuovo

alfabeto romanizzato, nonché all'abuso di termini francesi, per creare dialoghi assurdi, situazioni bizzarre e scene ridicole che si susseguono in tutti i capitoli.

In *Số Đố*, dunque, le tre categorie classiche dell'umorismo non sono in contraddizione fra loro, bensì completamente compatibili, e concorrono a tratteggiare una descrizione satirica della realtà sociale. Esse sembrano essere particolarmente efficaci nel trasmettere il sentimento di straniamento dell'intellettuale di fronte ai cambiamenti repentini e alle contraddizioni della società coloniale in cui si muovono i personaggi del romanzo: di volta in volta, Phụng ci mette davanti al suo disprezzo nei confronti di chi cavalca le mode culturali per puro opportunismo, alla necessità di discutere apertamente problemi sociali "tabù" che avvelenano la società, e alla denuncia della perdita totale di riferimenti morali degli hanoiani del suo tempo, che si muovono nella nuova società, divisa tra tradizione orientale e innovazione occidentale, in modo ambiguo e contraddittorio.

La censura subita da *Số Đố* non ha impedito a quest'opera di godere tuttora di grande considerazione in Vietnam, dove anzi è ritenuto uno dei più grandi romanzi di quell'epoca, grazie al suo forte legame sia con la tradizione umoristica vietnamita, sia con quella occidentale, e per via dell'abilità dell'autore nel rappresentare in chiave grottesca avvenimenti e personaggi presi dalla vita reale. L'umorismo di Phụng è il pirandelliano "sentimento del contrario" (Pirandello 2001), la capacità di rappresentare la realtà, la duplicità comica e tragica dell'esistenza, ed esprime uno sguardo scettico, talvolta cinico, sul futuro del popolo vietnamita.

Riferimenti bibliografici

- Aristotele (1973) *Retorica, Poetica* (trad. it. A. Plebe, M. Valgimigli). Roma–Bari.
- Baridon, L., M. Guédrón (2015) *L'art et l'histoire de la caricature*. Paris.
- Bergson, H. (2007) *Il Riso. Saggio sul significato del comico* (trad. it. A. Cervesato, C. Gallo). Roma–Bari.
- Bloom, H. (2010) *Dark Humor*. Chelsea.
- Brilli, A. (1985) *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*. Bari.
- Davies, C. (1998) *Jokes and their relations to society*. Berlin.
- Davis, J. M. (2017) *Satire and Politics. The Interplay of Heritage and Practice*. Sydney.
- Dynel, M. (2014) Isn't it ironic? Defining the scope of humorous irony. *Humor* 27, 619–40.
- Đỗ Đức Hiểu (1999) Lốp sồng ngôn từ trong *Số Đố* của Vũ Trọng Phụng, in Trần Hữu Tá (ed.), *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 416–426. Thành phố Hồ Chí Minh.

- Đỗ Thị Hường (2013) Số Đở—từ cái nhìn nghịch dụ oxymoron. *Tạp chí Nghiên cứu Văn học* 10/1, 87–96.
- Freud, S. (2010) *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (trad. it. P. Segre). Roma.
- Haudricourt, A.G. (2010) The Origin of the Peculiarities of the Vietnamese Alphabet. *Mon-Khmer Studies* 39, 89–104.
- Hiện Chi (1937) Đọc *Giông tố* của Vũ Trọng Phụng. *Ích Hữu Số* 66 [Rist. in Trần Hữu Tá (ed.) *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 1999, 140–141. Thành phố Hồ Chí Minh].
- Hoài Anh (1997) Vũ Trọng Phụng, nhà hóa học của những tính cách, in Lại Nguyên Ân (ed.), *Vũ Trọng Phụng: Tài Năng và Sự Thật*, 145–54. Hanoi.
- Hoàng Đạo (1939). *Mười điều tâm niệm*. Sài Gòn.
- Hoàng Ngọc Hiến (1999) Trào phúng của Vũ Trọng Phụng trong *Số Đở*, in Trần Hữu Tá (ed.), *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 386–89. Thành phố Hồ Chí Minh.
- Hoàng Thiếu Sơn (1999) *Số Đở* – Cuốn ‘truyện bợm’ kỳ tài, in Trần Hữu Tá (ed.), *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 390–97. Thành phố Hồ Chí Minh.
- Hoàng Văn Hoan (1999) Một vài ý kiến về tác phẩm Vũ Trọng Phụng trong văn học Việt Nam, in Trần Hữu Tá (ed.), *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 272–87. Thành phố Hồ Chí Minh.
- Hobbes, T. (2011) *Leviatano*. Trad. it. di G. Micheli. Milano.
- Hodgart, M. (2009) *Satire: Origins and Principles*. New York.
- Holm, N. (2017) *Humour as Politics: The Political Aesthetics of Contemporary Comedy*. Cham.
- Huỳnh Sanh Thông (1984) Main Trends of Vietnamese Literature Between the Two World Wars. *The Vietnam Forum* 3, 99–126.
- Hữu Ngọc (2017) *Wandering through Vietnamese culture*. Hanoi.
- Kant, I. (1979) *Critica del Giudizio* (trad. it. A. Gargiulo). Roma–Bari.
- Koestler, A. (1964) *The Act of Creation*. London.
- Krikmann, A. (2006) Contemporary Linguistic Theories of Humour. *Folklore* 33, 27–58.
- Lại Nguyên Ân (1997) *Vũ Trọng Phụng—Tài năng và Sự thật*. Hanoi.
- Lại Nguyên Ân (1999) *Vũ Trọng Phụng toàn tập*. Hanoi.
- Le Breton, D. (2019) *Ridere. Antropologia dell'homo ridens* (trad. it. P.M. Baretter). Milano.
- Le Thuy Hien (2019) Analisi linguistica dei giochi di parole. *Rivista Italiana di Studi sull'Umore* 2/2, 71–89.
- Lộc Phương Thủy (2003) Vũ Trọng Phụng với việc tiếp nhận văn học Pháp, in Hà Minh Đức (ed.) *Bản sắc hiện đại trong các tác phẩm của Vũ Trọng Phụng*, 189–202. Hanoi.
- McGhee, P. (1979) *Humor: Its Origin and Development*. San Francisco.
- Minois, G. (2004) *Storia del riso e della derisione* (trad. it. M. Carbone). Bari.
- Merchant, M. (2017) *Comedy*. London–New York.

- Morreall, J. (2011) *Filosofia dell'umorismo. Origini, etica e virtù della risata* (trad. it. E. Datteri). Milano.
- Mizzau, M. (1984) *L'ironia. La contraddizione consentita*. Milano.
- Nguyễn Đăng Liêm (1979) Cases and Verbs in Pidgin French (Tây Bồi) in Vietnam. *Pacific Linguistics Series A 57, Papers in Pidgin and Creole Linguistics 2*, 217–46.
- Nguyễn Đăng Mạnh (1983) *Nhà văn tư tưởng và phong cách*. Hanoi.
- Nguyễn Đăng Mạnh, Trần Hữu Tá (1987) *Tuyển tập Vũ Trọng Phụng*. Hanoi.
- Nguyễn Đức Đàm (1999) Vũ Trọng Phụng, in Trần Hữu Tá (ed.) *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 314–27. Thành phố Hồ Chí Minh.
- Nguyễn Khắc Viện (1977) *Glimpses of Vietnamese Literature*. Hanoi.
- Nguyen Khac Vien, Tam Vu (1971) *Tradizione e rivoluzione: per una storia del Viet Nam*. Milano.
- Nhất Chi Mai (1937) Ý kiến một người đọc: Dám hay không dám? Ngày nay 15 [Rist. in Trần Hữu Tá (ed.) *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 1999, 138–39. Thành phố Hồ Chí Minh].
- Novati, G.C. (1976) *Storia del Vietnam*. Milano.
- Platone (2013) Repubblica III, in F. Adorno (ed.) *Dialoghi politici e Lettere*. Torino.
- Phùng Tất Đặc (1999) Phóng sự “Kỹ nghệ lấy Tây”, in Trần Hữu Tá (ed.) *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 132–33. Thành phố Hồ Chí Minh.
- Pollard, A. (1970) *Satire*. London.
- Pirandello, L. (2001) *L'Umoreismo*. Milano.
- Raskin, V. (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht.
- Reinecke, J.E. (1971) *Tây Bồi: Notes on the Pidgin French of Vietnam*, in D. Hymes (ed.), *Pidginization and creolization of languages*, 47–56. Cambridge.
- Ruiz-Gurillo, L., M.B. Alvarado-Ortega (2013) *Irony and Humor: From Pragmatics to Discourse*. Amsterdam.
- Sbattella, F., M. Molteni (2008) *L'umorismo in emergenza*. Milano.
- Schopenhauer, A. (2002) *Il mondo come realtà e rappresentazione* (trad. it. S. Giametta). Milano.
- Scott, A. (2014) *Comedy*. New York.
- Shaftesbury, A. C. (2006) *Sensus communis. Saggio sulla libertà di spirito e di umorismo* (trad. it. G.B. Rocchia). Roma.
- Simpson, C. (2002) *On Humour*. London–New York.
- Simpson, P. (2003) *On the Discourse of Satire*. Amsterdam–Philadelphia.
- Spencer, H. (1911) On the Physiology of Laughter. *Essays on Education and Kindred Subjects*. London.
- Stageberg, N.C. (1956) Pidgin French grammar: A Sketch. *Modern Language Journal* 40/4, 167–69.
- Thompson, V. (1937) *French Indo-China*. London.

- Tôn Thảo Miên (2004) *Vũ Trọng Phụng toàn tập*. Hanoi.
- Tracol-Huynh, I. (2012) The Shadow Theater of Prostitution in French Colonial Tonkin: Faceless Prostitutes under the Colonial Gaze. *Journal of Vietnamese Studies* 7/1, 10–51.
- Trần Hữu Tá (1999) Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta, in Trần Hữu Tá (ed.) *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 11–24. Thành phố Hồ Chí Minh.
- Trần Thị Phương Hoa (2009) Franco-Vietnamese schools and the transition from Confucian to a new kind of intellectuals in the colonial context of Tonkin (Intervento tenuto presso la Harvard Graduate Students Conference on East Asia, scaricabile sul sito <https://harvard-yenching.org/features/hyi-working-paper-series-tran-thi-phuong-hoa>).
- Troncon, R. (2017) Dentro lo humor. Lo spazio cognitivo del comico. *I castelli di Yale online* 5/2, 339–65.
- Trương Chính (1957) Vũ Trọng Phụng. *Lược thảo lịch sử văn học Việt Nam* [Rist. in Trần Hữu Tá (ed.) *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 203. Thành phố Hồ Chí Minh].
- Van Thao Trinh (1993) L'idéologie de l'école en Indochine (1890–1938). *Tiers-Monde* 34/133, 169–86.
- Văn Tâm (1999) Vũ Trọng Phụng trong rừng cười nhiệt đới, in Trần Hữu Tá (ed.) *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 374–80. Thành phố Hồ Chí Minh.
- Văn Tân (1957) Vũ Trọng Phụng qua *Giông tố*, *Vỡ đê* và *Số đỏ*. *Tập san Nghiên cứu Văn Sử Địa* 29, 4–22 [Rist. in Trần Hữu Tá (ed.) *Nhà văn Vũ Trọng Phụng với chúng ta*, 1999, 210–12. Thành phố Hồ Chí Minh].
- Vũ Trọng Phụng (2012) *Il gioco indiscreto di Xuan* (trad. it. Le Thuy Hien). Milano.
- Zinoman, P. (2002) Vũ Trọng Phụng's *Dumb Luck* and the Nature of Vietnamese Modernism. *Dumb Luck: A Novel by Vũ Trọng Phụng*, 1–30. Ann Arbor.
- Zinoman, P. (2014) *Vietnamese Colonial Republican. The Political Vision of Vũ Trọng Phụng*. Berkeley.
- Wright, G. (2018) *The Art of Caricature*. London.
- Wright, T., F.W. Fairholt (2014) *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*. California.