



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e civiltà dell'Asia e  
dell'Africa mediterranea  
[LM20]

Tesi di Laurea

**Come avere successo a corte**  
Sei Shōnagon e l'utilizzo strategico di  
fonti cinesi e sino-giapponesi nel *Makura no sōshi*

**Relatrice**

Prof.ssa Carolina Negri

**Correlatore**

Prof. Edoardo Gerlini

**Laureanda**

Chiara Mannone

Matricola 861781

**Anno Accademico**

2022 / 2023



# INDICE

要旨 .....	4
<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>6</b>
<b>CAPITOLO 1</b> .....	<b>12</b>
<b>IL CONTESTO STORICO-CULTURALE, LINGUISTICO E SOCIALE DEL <i>MAKURA NO SŌSHI</i>: UNO SGUARDO D'INSIEME</b> .....	<b>12</b>
1.1. IL PERIODO DELLA REGGENZA E LA DEFINIZIONE DI SALONE .....	12
1.2. LA RIVALITÀ TRA SALONI: LE CAUSE, GLI SCOPI E I PROTAGONISTI.....	18
1.3. NON UN TABÙ, MA UN PRIVILEGIO DA NEGOZIARE: IL RAPPORTO TRA LE DONNE DELLA CORTE E LA SFERA LINGUISTICA E LETTERARIA DEL <i>KANBUN</i> .....	23
1.4. IL REGNO DI ICHIJŌ E IL “ <i>REVIVAL DEL KANBUN</i> ” .....	27
1.5. LA “LEGGE DEL PADRE”: ISTRUZIONE PER L’USO. PANORAMICA SULLA FORMAZIONE FEMMINILE BASATA SU FONTI PRIMARIE CINESI E SINO-GIAPPONESI .....	31
1.6. INTRODUZIONE ALLA STRATEGIA COMUNICATIVA DI SEI SHŌNAGON: <i>OKASHI, PERFORMANCE</i> IDENTITARIA E ADATTAMENTO CREATIVO DI FONTI CINESI E SINO-GIAPPONESI.....	39
<b>CAPITOLO 2</b> .....	<b>45</b>
<b>L’IMPIEGO DI RIFERIMENTI A FONTI PRIMARIE IN SINITICO NELLE INTERAZIONI CON GLI UOMINI DELLA CORTE: ANALISI E COMMENTO DI PASSI SCELTI</b> .....	<b>45</b>
2.1. IL RUOLO E L’IMPORTANZA DEI FREQUENTATORI DEL SALONE.....	45
2.2. <i>DAN</i> 6. IMPRESSIONARE (E DERIDERE) TAIRA NO NARIMASA.....	48
2.3. <i>DAN</i> 78. LA PROVOCAZIONE DI FUJIWARA NO TADANOBU. “CHI MAI VISITERÀ UNA CAPANNINA DI PAGLIA?” .....	53
2.4. <i>DAN</i> 47 E 130. IL RAPPORTO SPECIALE CON FUJIWARA NO YUKINARI .....	63
2.5. <i>DAN</i> 102. RISPONDERE AL PIÙ CELEBRE POETA DELLA CORTE: FUJIWARA NO KINTŌ.....	75
<b>CAPITOLO 3</b> .....	<b>82</b>
<b>LA DAMA PIÙ ADATTA A SERVIRE SUA MAESTÀ: ESEMPI DI INTERAZIONI TRA SEI SHŌNAGON E TEISHI</b> .....	<b>82</b>

3.1. IL RAPPORTO TRA TEISHI E SEI SHŌNAGON: TRA COMPrensIONE DEL PROPRIO VALORE E DEFINIZIONE DI SÉ .....	82
3.2. <i>DAN</i> 90. LODARE CON ARGUZIA LA BELLEZZA DI SUA MAESTÀ .....	86
3.3. <i>DAN</i> 260. SAPER COMUNICARE LA MANCANZA .....	91
3.4. <i>DAN</i> 280. “COME SARÀ LA NEVE SULLA CIMA DEL MONTE KŌRO?” .....	95
3.5. <i>DAN</i> 96. RASSICURARE L’IMPERATRICE .....	100
<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>106</b>
<b>RISORSE ONLINE</b> .....	<b>115</b>

## 要旨

本稿では、『枕草子』における清少納言による漢籍の戦略的な引用の役割を社会的な観点から分析していきたい。目的は中宮定子サロンに出仕していた作者が宮廷の男性官人や中宮定子との応酬の場面でその戦略的な引用を通して社会・信頼関係、ひいては自己のアイデンティティを積極的に構築できることを考察することである。

なぜ清少納言の漢籍引用は社交においてこれほど有効な手段、つまり価値の高い知的な「道具」であったのかを理解するために、まず平安朝貴族社会、特にいわゆる「摂関期サロン」における芸術と文化の価値判断について考える必要がある。確かに、当時政治力を把握していた藤原摂関家の決定や政治戦略が、芸術と文化の営みの振興と密接な相関関係を持ち、また覇権を獲得するための主要手段の一つとして理解されていたことは明らかである。したがって、それはサロンをはじめ貴族社会のあらゆる側面に重大な影響を与え、芸術・文学才能がどの程度あるかをもとに他人に判断されるものであった。だからこそ、清少納言は漢文や漢籍のような特権と教養レベルの高さの象徴であった知識を社交的な応酬で活用するのと理解できる。そして、サロンのメンバーとのコミュニケーションで漢籍引用のおかげで賞賛され、それを個人的な戦略を通してより独創的なものとすることで、宮廷においてさらに目立つことができる。

第1章では、『枕草子』の歴史的、社会的、そして言語・文学的背景を論じる。特に、サロンの定義や様々な特徴を詳しく述べる。そして、宮廷の女性と受領の娘の漢文教養を概観する。目的は、特に文化的・社会的なレベルでは、サロンが男女ともに有益な可能性に満ちていた「場」であったことを説明することである。最後に漢籍引用に基づく清少納言のコミュニケーション戦略を構成する概念「創造的翻案」、「パフォーマティビティ」と「をかし」を解説する。この理論的な部分に続いて、ストラテジーの具体例を挙げ、一次資料をもとにした9つの「日記的章段」を分析する。

第2章では、サロンの男性官人の役割と重要性について紹介した後、5つの段を分析していく。それを通じて、男性官人と清少納言が応酬で漢籍を互いに引用しながら状況によ

って様々な関係を築くこと、また対話や手紙の交流の後、常に清少納言の評価が上がる  
ことが明らかになることを述べる。

第3章では、まず中宮定子と清少納言の尊敬と寵愛の相互関係を紹介する。そして、4  
つの段を分析していく。これらによって、清少納言と中宮定子の関係の強さ、また清少納  
言への中宮定子の好意は、二人が対話で行う漢籍引用、特に白楽天の漢詩引用を通じてど  
のように表現されているかを解説することを試みる。

以上の考察で、清少納言が男性官人と中宮定子との応酬において、漢籍引用の社会的な価  
値を認めることにより強い人間・信頼関係を築き、またそれをもって自分のアイデンティ  
ティーも構築できたことを強調したいと思う。

## INTRODUZIONE

“Tra tutte le persone che lavorano a Palazzo, lei è sicuramente la più adatta a servire Sua Maestà.”<sup>1</sup> Questa affermazione, che si ritiene essere stata pronunciata da una delle dame di corte a servizio della consorte imperiale Teishi (977-1001), è riportata all’interno del *dan* 280 del *Makura no sōshi* (Note del guanciale, inizio XI sec.) e si riferisce all’autrice di quest’ultima opera, nota col nome di Sei Shōnagon (966-1017). Se ci si chiede quali fossero i presupposti necessari per essere tenuti in così alta considerazione nel contesto della corte Heian, il *Makura no sōshi*, così come altre opere in prosa prodotte nello stesso periodo, possono fornire delle valide risposte. Queste costituiscono, infatti, le fonti più attendibili a nostra disposizione sulla vita sociale e intellettuale che caratterizzava l’ambiente del Palazzo imperiale e testimoniano, al contempo, lo stretto legame che intercorreva tra istanze politiche, promozione e produzione della cultura e sviluppo delle proprie abilità sociali. Si provi allora a immaginare la corte come una sorta di microcosmo, all’interno del quale era complicato, se non impossibile, stabilire dei confini definiti tra le diverse dimensioni che costituivano la sua stessa struttura; dove la sfera della vita privata era subordinata inevitabilmente a quella della vita pubblica e dove, proprio sulla base di queste caratteristiche, avere una buona reputazione rappresentava uno degli obiettivi primari per la propria sussistenza. In questo contesto dire che una persona era la più adatta a servire una consorte imperiale non rappresentava qualcosa di fine a se stesso, ma si configurava come un tassello essenziale della sua caratterizzazione in uno spazio definito e plurisfaccettato.

Quali erano, dunque, i presupposti e le modalità per potersi distinguere e avere un tale successo a corte? Uno degli obiettivi dell’elaborato è quello di rispondere a questa domanda attraverso l’analisi di una personale strategia di Sei Shōnagon, scegliendo come caso di studio proprio il contesto narrativo della sua opera. La scelta di iniziare questa introduzione con una citazione tratta dal *dan* 280 non è casuale. Infatti, oltre a rappresentare una delle sezioni più conosciute e studiate del *Makura no sōshi*, questo passo condensa in poche righe gli elementi rappresentativi alla base della strategia della dama che si vuole discutere in questa sede: l’impiego consapevole di un fonte storica o letteraria cinese o sino-giapponese (quindi, correlata alla sfera linguistica del cosiddetto *kanbun*) e il suo adattamento creativo alla circostanza sociale – il più delle volte una conversazione o una risposta a una missiva – in cui lei era stata coinvolta.

Condurre delle analisi a partire dalla sua opera è l’unico strumento che ci permette di delineare delle informazioni intorno alla figura di Sei Shōnagon. Difatti, le notizie oggettive disponibili e verificabili

---

<sup>1</sup> MATSUO Satoshi, NAGAI Kazuko kochū; yaku, *Makura no sōshi, Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, vol. 18, Tokyo, Shōgakusan, 1997, pp. 433-434.

sul suo vissuto sono, ad oggi, poco esaustive e disseminate all'interno di fonti molto varie.<sup>2</sup> Di lei sappiamo che fosse figlia del governatore di provincia (*zuryō*) e poeta<sup>3</sup> Kiyohara no Motosuke (908-990) e che entrò a far parte del salone di Teishi nella primavera o nell'autunno del 993.<sup>4</sup> Della sua vita antecedente all'ingresso a Palazzo non sappiamo molto, neppure se pur essendo figlia di un governatore di provincia, abbia vissuto lontana o meno dalla capitale o persino quale fosse il suo vero nome (probabilmente Nagiko).<sup>5</sup> Lo stesso si può affermare in relazione alla sua vita postuma all'impiego presso la corte, abbandonata dalla dama intorno all'anno 1000 in seguito alla morte di Teishi.<sup>6</sup> Per riassumere, la storia personale di Sei Shōnagon sarebbe – in buona parte, se non completamente – racchiudibile tra due poli, ovvero tra l'inizio e la fine della sua relazione diretta con l'Imperatrice<sup>7</sup>, periodo a cui risalgono anche le vicende narrate all'interno del *Makura no sōshi*. Se si considera l'opera come un prodotto di finzione o “rappresentazione”<sup>8</sup> delle vicende storiche e dei protagonisti presenti al suo interno, non sorprende che anche la figura dell'autrice sia stata nel tempo – complice anche le notizie biografiche quasi inesistenti – valutata, adattata e costruita nei modi e per gli scopi più diversi.<sup>9</sup> Anche sulla base di queste ragioni, non è inoltre errato definire il *Makura no sōshi* come un testo contraddistinto da un certo “ibridismo”.<sup>10</sup> Tale caratterizzazione, infatti, si rifletterebbe sia sul punto di vista interpretativo dell'opera, ma anche sulla definizione formale del genere letterario al quale questa è stata ricondotta nel diciottesimo secolo: lo *zuihitsu* (letteralmente “lasciar andare il pennello”; “miscellanea”). A rafforzare l'idea che il *Makura no sōshi* sia un testo “ibrido” o fluido vi è, inoltre, un ulteriore dettaglio sulla presenza di ben quattro varianti o linee testuali, divise in due sottogruppi attraverso un lavoro di comparazione basato sull'ordine di presentazione dei diversi *dan* (passi) al loro interno.<sup>11</sup> Considerato che questi ultimi vengono divisi in tre generi o tipologie, rispettivamente resoconti di tipo diaristico (*nikkiteki shōdan*), resoconti di tipo saggistico (*zuisōteki shōdan*, delle annotazioni casuali su uno specifico tema) e cataloghi o “liste”

---

<sup>2</sup> Meredith McKINNEY, “Introduction”, in Meredith McKinney (a cura di), *The Pillow Book* [Makura no sōshi], Penguin Classics, Londra, Penguin Books, 2006, p. xii.

<sup>3</sup> Il suo nome figura tra i Trentasei Immortali della Poesia (*sanjūrokkasen*) e nello *Ogura Hyakunin Isshu* (Cento poesie per cento poeti, antologia Ogura, 1235 ca.).

<sup>4</sup> McKINNEY, “Introduction”, cit., p. xi.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. x.

<sup>6</sup> Kimbrough offre una panoramica esaustiva sulle fonti apocriefe concernenti gli ultimi anni della vita di Sei Shōnagon, dall'*Akazome Emon shū* (Raccolta di opere di Akazome Emon) al *Matsushima nikki* (Diario di Matsushima, metà periodo Kamakura), del quale riporta anche una traduzione in inglese. Secondo queste fonti, dopo aver abbandonato la vita di corte Sei Shōnagon avrebbe preso i voti diventando monaca e avrebbe vissuto gli ultimi anni della sua vita in condizioni miserevoli, morta senza mai far ritorno nella capitale. Keller R. KIMBROUGH, “Apocryphal Texts and Literary Identity: ‘Sei Shōnagon and ‘The Matsushima Diary’”, *Monumenta Nipponica*, 57, 2, 2002, pp. 139-140.

<sup>7</sup> McKINNEY, “Introduction”, cit., p. xi.

<sup>8</sup> FUKUMORI Naomi, “Sei Shōnagon’s *Makura no sōshi*. A Re-Visionary History”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 31, 1, 1997, p. 1.

<sup>9</sup> Gergana IVANOVA, *Unbinding the Pillow Book: The Many Lives of a Japanese Classic*, New York, Columbia University Press, 2021, p. 121.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

(*ruijōteki shōdan*, ulteriormente divisi in *wa* e *mono dan*)<sup>12</sup>, la categorizzazione delle varianti testuali di cui sopra si articola in due filoni principali: nel primo, denominato *zassan keitai* e cioè dei “testi organizzati casualmente”, i passi vengono presentati in ordine sparso – cioè senza seguire una logica organizzativa basata sulla loro tipologia – e comprende i manoscritti conosciuti con i nomi di *Sankanbon* e *Nōinbon*; del secondo, conosciuto come *ruisai keitai* e cioè dei “testi organizzati per tipologia”, fanno invece parte le varianti *Sakaibon* e *Maedakebon*.<sup>13</sup>

In questo elaborato verranno presi in esame un totale di nove passi di tipo diaristico, facendo riferimento all’edizione critica dell’opera curata da Matsuo Satoshi e Nagai Kazuko<sup>14</sup> e basata sulla variante testuale *Sankanbon*, considerata ad oggi la più autentica delle quattro.<sup>15</sup> Tutti i *dan* che verranno analizzati a seguire presentano una caratteristica comune, ovvero quella di includere uno o più riferimenti a una fonte testuale afferente all’universo storico-letterario cinese o sino-giapponese in scambi sociali, i quali vedono come protagonisti Sei Shōnagon, gli uomini della corte e l’Imperatrice Teishi. Per sottolineare la rilevanza di tale elemento, sia in relazione all’opera che alla caratterizzazione di Sei Shōnagon, il giudizio della sua contemporanea Murasaki Shikibu può rivelarsi una solida base di partenza. È attribuito a lei, infatti, uno dei commenti più famosi e significativi sull’autrice del *Makura no sōshi*. Questo può essere rintracciato all’interno delle sue memorie, conosciute con il nome di *Murasaki Shikibu nikki* (Diario di Murasaki Shikibu, inizio XI sec.):

Sei Shōnagon è troppo presuntuosa. Si dà tante arie e scrive con i caratteri cinesi ma la sua cultura, a guardarla bene, lascia parecchio a desiderare. Le persone come lei, convinte di essere migliori degli altri, prima o poi fanno brutte figure e sono destinate a finire male.<sup>16</sup>

Ma per quale motivo Murasaki avrebbe deciso di attaccare in maniera specifica la competenza di Sei nella scrittura dei caratteri cinesi? E che valore aveva questo specifico elemento nel contesto sociale della corte Heian? Partendo da questi spunti di riflessione, ci si vuole ricollegare al discorso iniziale sulla socialità e i rapporti tra cultura ed espressione della propria persona. Va da sé che, se la società di corte viene concepita come un ambiente in cui la propria reputazione appariva subordinata al giudizio altrui e, in più, riponeva grande valore nell’esercizio delle facoltà artistiche e letterarie,

---

<sup>12</sup> MIDORIKAWA Machiko, “Reading a Heian Blog: A New Translation of ‘Makura no Sōshi’”, *Monumenta Nipponica*, 63, 1, 2008, p. 143.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>14</sup> MATSUO Satoshi, NAGAI Kazuko kochū; yaku, *Makura no sōshi*, *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, vol. 18, Tokyo, Shōgakusan, 1997.

<sup>15</sup> IVANOVA, *Unbinding the Pillow...*, cit., p. 9.

<sup>16</sup> MURASAKI Shikibu, *Diario di Murasaki Shikibu* [Murasaki Shikibu nikki], trad. di Carolina Negri, Letteratura universale Marsilio, Venezia, Marsilio, 2015, p. 103.

l'impiego di uno "strumento" intellettuale poteva costituire uno dei tanti mezzi disponibili per instaurare e definire le proprie relazioni sociali. In sostanza, questo poteva rappresentare un ponte nel rapporto con l'"Altro", paradigma imprescindibile per costruire e conoscere la propria identità in qualsivoglia contesto, sia questo genericamente sociale, romantico o politico.

Il *Makura no sōshi* è costellato di riferimenti e citazioni testuali di fonti storico-letterarie cinesi e sino-giapponesi. Joshua Mostow li classifica in tre categorie sulla base dell'interlocutore con il quale vengono impiegati: 1) quelli riportati all'interno delle liste, principalmente indirizzati al lettore; 2) quelli utilizzati all'interno di conversazioni o scambi con i nobiluomini del Salone e, infine 3) i riferimenti condivisi insieme alla consorte imperiale Teishi.<sup>17</sup> Il rapporto tra l'opera di Sei Shōnagon, i *kanseki* e il *kanshi* è stato indagato molto a fondo e secondo diverse prospettive. Tra queste ultime, ad andare per la maggiore è senza dubbio quella filologico-comparativa. In molti studi, infatti, la presenza di riferimenti alla letteratura cinese – con una predilezione per la poesia di Bai Juyi (772-846) – al loro interno diviene il termine di paragone tra il *Makura no sōshi* e altre opere di letteratura femminile del periodo Heian, in particolar modo il *Genji monogatari* (Storia di Genji, XI secolo). Un ulteriore filone interpretativo riguarda, invece, l'analisi di singoli *dan* caratterizzati dalla presenza di una fonte cinese o sino-giapponese di genere vario. Sicuramente, il merito di tali indagini è quello di aver messo in luce il modo in cui queste fonti venivano impiegate e incluse nel *Makura no sōshi* e in altre celebri opere in prosa dello stesso periodo, e di aver considerato, quindi, l'aspetto creativo e il loro processo di rielaborazione. Tuttavia, ad oggi non sono molti gli studi che, partendo proprio da quest'ultimo processo di adattamento creativo, riflettono su ulteriori significati da attribuire all'impiego di questa tipologia di riferimenti nell'opera. Questi sono costituiti principalmente da un primo approccio fornito dalle studiose Jennifer Guest<sup>18</sup> e Naomi Fukumori<sup>19</sup>, le quali con le loro analisi hanno cercato di individuare rispettivamente quali fossero le implicazioni sociali, politiche e relazionali correlate alla sfera linguistica e culturale del *kanbun* e il potere performativo identificabile con tale materia di conoscenza. Per ciò che concerne il legame tra l'utilizzo creativo di una fonte cinese o sino-giapponese e la definizione identitaria, anche gli studi di Komori Kiyoshi<sup>20</sup> sul rapporto tra Sei Shōnagon e gli uomini della corte rappresentano un contributo valido a sostegno delle argomentazioni di questo elaborato, sebbene presentino al contempo un grande limite: quello di

---

<sup>17</sup> Joshua MOSTOW, "Mother Tongue and Father Script. The Relationship of Sei Shōnagon and Murasaki Shikibu to their Fathers and Chinese Letters", in Rebecca L. Copeland; Ramirez-Christensen Esperanza (a cura di), *The Father - Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, pp. 129-131.

<sup>18</sup> Jennifer GUEST, *Primers, Commentaries, and Kanbun Literacy in Japanese Literary Culture, 950-1250CE* [Tesi di Dottorato], New York, Columbia University, 2013.

<sup>19</sup> FUKUMORI Naomi, "Chinese Learning as Performative Power in *Makura no sōshi* and *Murasaki Shikibu nikki*", in Rebecca Copeland et al. (a cura di), *Acts of Writing. Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, 2, West Lafayette, AJLS, 2001.

<sup>20</sup> KOMORI Kiyoshi, "Makura no sōshi no otoko/onna – ekkyō suru kotoba", *Nihon bungaku*, 44, 9, 1995.

considerare nelle proprie analisi del testo l'esistenza di una categorizzazione binaria, la quale vede contrapporsi un sistema linguistico "cinese" associato al genere maschile e un altro "giapponese" associato al genere femminile.

L'approccio qui adottato si propone di approfondire e, allo stesso tempo, riconsiderare questi punti, mettendoli in stretta correlazione tra di loro. Attraverso le analisi condotte, è stato infatti notato come vi sia uno schema ricorrente all'interno dei passi diaristici in cui vengono impiegate delle citazioni al *corpus* letterario in sinitico. Questo schema si compone di una forte componente creativa, cioè di rielaborazione della fonte per poter essere adattata in modo originale alla circostanza che ne aveva ispirato o richiesto l'utilizzo e, poi, delle riflessioni – non sempre esplicite – di Sei Shōnagon o del suo interlocutore in merito all'immagine o al ruolo che avrebbe assunto in seguito a tali azioni. Lo scopo principale dell'analisi non è quello di dimostrare come la cultura e le conoscenze della dama, unite alle sue doti intellettuali, fossero particolarmente ricercate o costituissero un caso eccezionale data la sua appartenenza al genere femminile. Piuttosto, invece, è evidenziare come la sua strategia comunicativa fosse perfettamente in linea con le tendenze estetiche e letterarie del periodo e, soprattutto, come a questa si possano attribuire dei connotati sociali, politici e identitari che le permettevano di distinguersi e avere successo nel contesto di appartenenza.

Il lavoro di tesi si compone di tre capitoli. Nel primo, viene inizialmente fornita una panoramica sulle vicende storiche che fanno da sfondo all'opera, funzionale a discutere intorno al contesto principale in cui queste si ambientano, ovvero quello che viene comunemente conosciuto come "salone". La definizione delle sue caratteristiche, nonché dei suoi componenti e dei valori preminenti al suo interno, aiuterà a comprendere per quale motivo la corte Heian, così come viene rappresentata da Sei Shōnagon, possa essere definita sia uno spazio fisico e narrativo, sia uno linguistico e letterario. Al suo interno, infatti, si articolavano diverse sfaccettature discorsive, tutte basate sulla condivisione dei medesimi ideali estetici e culturali e volte allo stesso scopo di produzione di una cultura che avesse un altissimo valore sociale. Si discuterà poi sulle caratteristiche e le finalità della formazione femminile basate su testi storico-letterari e filosofici in sinitico e sulla scrittura dei caratteri cinesi. Infine, verranno introdotti i principali elementi che stanno alla base delle argomentazioni dell'elaborato: il concetto di performatività, quello di adattamento creativo e la definizione di *okashi*, senza tralasciare la concezione secondo cui la risorsa culturale alla quale l'autrice attinge fosse collegata, già all'epoca, a una sfera di influenza prettamente maschile. Ignorare questi fattori non permette di comprendere perché Sei Shōnagon abbia scelto proprio questa risorsa culturale per elaborare la propria strategia comunicativa. L'intersezione degli elementi elencati permette a quest'ultima di diventare una soluzione complessa ma, allo stesso tempo, originale: una sorta di

“marchio di fabbrica” della dama, che si rivela un espediente di successo nella valutazione positiva della propria persona e nel consolidamento delle proprie relazioni a corte.

Questa sezione di natura teorica è seguita da alcune analisi del testo condotte sulla fonte primaria. Nel secondo capitolo, dopo una breve introduzione sul ruolo e l'importanza dei nobiluomini della corte in quanto costituenti della stessa struttura del salone, verranno presi in esame un totale di cinque *dan*, caratterizzati dalla presenza di uno scambio che vede queste figure maschili e Sei Shōnagon interagire attraverso il reciproco utilizzo di riferimenti letterari e storici cinesi e sino-giapponesi. Per mezzo di un'indagine sul contesto di utilizzo e la comparazione tra la fonte originale e quella adattata da parte di entrambi i protagonisti della narrazione, si cercherà di delineare il valore assunto dall'espediente comunicativo impiegato dalla dama con il suo interlocutore. In questo modo è possibile dimostrare come questo fosse funzionale sia, generalmente, al giudizio sulla persona – e quindi alla caratterizzazione della sua figura – sia alla definizione del suo ruolo all'interno della relazione con un uomo della corte, la quale talvolta poteva sfociare nella sovversione di alcune dinamiche di potere o convenzioni di stampo letterario o sociale.

Il terzo capitolo presenta una struttura analoga a quello appena presentato e si concentra sulla relazione tra Sei Shōnagon e la consorte imperiale Teishi. Consta di un breve paragrafo introduttivo e di una selezione di quattro *dan*, i quali verranno analizzati seguendo gli stessi passaggi già elencati. Attraverso queste analisi si tenterà di dimostrare come il consolidamento del rapporto tra Sei Shōnagon e Teishi e, soprattutto, la preferenza di quest'ultima nei confronti della dama si articolasse anche per mezzo dell'utilizzo di riferimenti cinesi<sup>21</sup> e sino-giapponesi nelle loro interazioni. A differenza di quanto argomentato nel capitolo due, è evidente che in questo caso la definizione identitaria della dama va di pari passo con le istanze politiche di lealtà e rispetto nei confronti dell'Imperatrice. Non è un caso che, proprio quando sollecitata da Teishi a riconoscere un verso di Bai Juyi Sei Shōnagon venga definita la più valida tra tutte le dame a prestarle servizio.

Si auspica che lo studio presentato in questo elaborato possa fornire delle nuove chiavi di lettura in merito all'utilizzo di riferimenti intertestuali cinesi e sino-giapponesi nel *Makura no sōshi*. Un'analisi attenta dell'opera, infatti, non permette unicamente di sottolineare la profondità del rapporto tra socialità ed esercizio della cultura nel salone di Teishi, ma anche di comprendere come esistessero diverse modalità di intendere e dare valore a questo rapporto. Prendendo in esame la figura Sei Shōnagon e la sua personale strategia comunicativa si cercherà di evidenziare proprio quest'ultimo punto: per la dama, l'impiego di specifici riferimenti storico-letterari non era semplicemente un espediente per mettersi in relazione con l'altro, ma un modo per poter veicolare dei significati sociali, politici e identitari utili ad affermarsi nel contesto della corte.

---

<sup>21</sup> Nel caso specifico di Teishi, è attestata un'evidente preferenza per l'impiego di riferimenti alla poesia di Bai Juyi.

## CAPITOLO 1

### Il contesto storico-culturale, linguistico e sociale del *Makura no sōshi*: uno sguardo d'insieme

Questo capitolo offre una panoramica del contesto storico-culturale, linguistico e sociale in cui si ambientano le vicende narrate all'interno del *Makura no sōshi* e dei principali concetti teorici funzionali alla comprensione dell'analisi critico-interpretativa dei due capitoli successivi.

Dopo aver elencato e discusso i maggiori avvenimenti che hanno condotto dapprima alla monopolizzazione della corte da parte del ramo nord nella famiglia Fujiwara e alla creazione del salone della consorte imperiale Teishi poi, si passerà alla definizione delle dinamiche che si sviluppano all'interno di quest'ultimo. In secondo luogo, ci si concentrerà sulla presentazione della corte e del salone in qualità di spazi linguistici e letterari, discutendo sulle problematiche legate alla categorizzazione binaria che viene generalmente associata a presunti sistemi discorsivi “cinesi” e “giapponesi” (e, di riflesso, “maschili” e “femminili”) che si articolavano al loro interno. Verranno poi delineate alcune caratteristiche della corte di Ichijō, presentata come un contesto che offriva numerose possibilità di realizzazione personale per mezzo dell'esercizio della cultura, indifferentemente per gli uomini e per le donne. Successivamente, si parlerà brevemente dell'educazione femminile in relazione basata sulla sfera linguistica e letteraria del *kanbun* e del *mana* e delle possibilità e conseguenti limiti associati a quest'ultima all'interno del contesto preso in esame. Infine, si ritornerà al *Makura no sōshi* e a Sei Shōnagon per parlare del suo personale modo di interfacciarsi all'utilizzo di questa conoscenza e poter, dunque, cominciare a discutere circa l'importanza cruciale che assume nella costruzione delle relazioni sociali e della sua stessa identità.

#### 1.1. Il periodo della Reggenza e la definizione di salone

Nell'introdurre il lettore al contesto a cui si riferiscono i fatti narrati nel *Makura no sōshi*, una delle caratterizzazioni più precise, seppure nella sua brevità, è quella offerta da Wiebke Denecke: quest'ultima, infatti, non si concentra sul fornire una specificazione di carattere storico, bensì una considerazione di carattere sociologico, individuando come peculiarità del contesto narrativo il suo essere alimentato in primo luogo da pettegolezzi e sussurri, elementi dal peso determinante per il consolidamento della propria posizione all'interno della società di corte nel periodo Heian (794-

1185).<sup>22</sup> Sono proprio questi stessi pettegolezzi e sussurri che, pagina dopo pagina, riemergono attraverso le narrazioni della dama di corte conosciuta come Sei Shōnagon, insieme a vivide descrizioni volte ad esaltare la consorte imperiale presso la quale prestava servizio e il salone letterario che si era venuto a creare intorno a lei. Oltre a queste prime considerazioni, è inoltre importante tenere presente che quello presentato all'interno dell'opera è un mondo accuratamente costruito, pieno di rappresentazioni storiche manipolate<sup>23</sup> e con delle finalità che vengono, all'interno dei diversi filoni di studi, ancora ampiamente discusse.<sup>24</sup>

Ma cosa significherebbe scrivere per esaltare il proprio salone di appartenenza? E perché Sei Shōnagon avrebbe ritenuto necessario farlo? Le risposte a queste domande possono essere ricavate considerando innanzitutto il particolare momento storico in cui la nostra autrice ha operato, ricordato in maniera molto sommaria come il periodo della reggenza Fujiwara.<sup>25</sup> Descrivendolo a grandi linee, si tratta di un momento di passaggio da un regime di tipo burocratico a un altro di tipo aristocratico<sup>26</sup>, il cui picco massimo può essere individuato tra il 995 e il 1028: sono gli anni che vedono l'ascesa di Fujiwara no Michinaga (966-1028), il quale assume *de facto* i poteri imperiali e si propone come continuatore di una tendenza che mirava a circoscrivere il ruolo dell'imperatore in ottica di rappresentanza simbolica, cerimoniale e sacerdotale.<sup>27</sup>

Le ragioni che sottostanno alla posizione prevalente del ramo nord della famiglia Fujiwara tra le alte cariche della corte possono essere individuate in due fattori: il primo riguarda l'attuazione di strategie di successo nell'esclusione non solo degli altri clan, ma anche degli altri rami della stessa famiglia Fujiwara per poter regnare in maniera "indiretta" ma esclusiva; il secondo ha, invece, a che fare con la loro abilità nell'imporre un vero e proprio "gioco" delle politiche matrimoniali.<sup>28</sup> Tra i punti elencati sembrerebbe proprio quest'ultimo quello più rilevante per il consolidamento e la legittimazione della loro egemonia a corte. La fortuna dei reggenti Fujiwara, infatti, risiedeva proprio nell'avere sempre a disposizione un alto numero di figlie da poter proporre in sposa all'imperatore (quindi, potenziali mamme del futuro regnante "simbolico"), diventando, di fatto, prima suoceri di

---

<sup>22</sup> Wiebke DENECKE, *Classical World Literatures: sino-japanese and greco-roman comparisons*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 199.

<sup>23</sup> FUKUMORI, "Sei Shōnagon's...", cit., p.5. Insieme al discorso sulla presunta rappresentazione storica manipolata, Fukumori si concentra anche sull'utilizzo specifico del tempo presente nella narrazione, il quale darebbe a quest'ultima un senso di immediatezza e atemporalità nella celebrazione del salone di Teishi.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>25</sup> Sulla genealogia della famiglia Fujiwara si veda : Francine HÉRAIL, *La cour du Japon à l'époque de Heian aux X et XI siècles*, Paris, Hachette, 1995, pp. 44-55.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>27</sup> McKINNEY, "Introduction", cit., p. xii.

<sup>28</sup> William H. McCULLOUGH, "The Heian Court, 794-1070", in William H. McCullough; Donald H. Shively (a cura di), *The Cambridge History of Japan*, vol. 2. *Heian Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 4-5. Hérial, a tal proposito, fa riferimento anche alla pratica del matrimonio uxoricentrico; HÉRAIL, "La cour...", cit., p. 50.

quest'ultimo e poi nonni dell'erede al trono, alimentando numerose rivalità e lotte per riuscire a inserire vantaggiosamente un'imperatrice a palazzo.<sup>29</sup>

La consuetudine di etichettare il tardo periodo Heian (e a volte l'intero arco di tempo a cui il nome fa riferimento) come tempo di pace, può essere dunque riconsiderata se si guarda al contesto privilegiato ed esclusivo della corte.<sup>30</sup> Quello della rivalità, sebbene non venga reso in maniera particolarmente esplicita nel *Makura no sōshi*<sup>31</sup>, è un tema che sta alla base dell'opera stessa, in particolar modo quando la si considera come un'esaltazione del salone di Teishi e come testimonianza per omaggiare la sua figura.<sup>32</sup> Quest'ultimo, infatti, costituiva solamente uno dei due centri di “produzione della bellezza”<sup>33</sup> del periodo, il cui punto di riferimento, oltre alle due consorti imperiali, era l'imperatore Ichijō (980-1011). In uno spazio pubblico e liminale come quello della corte, era inevitabile che si venisse continuamente sottoposti al giudizio degli altri e, essendo sempre a conoscenza di ogni sfumatura dell'ambiente circostante e stimolati da esso, era lecito cercare di distinguersi per perseguire l'obiettivo comune di una “produzione della bellezza strettamente legata al potere”.<sup>34</sup> Tuttavia, è necessario sottolineare che questo potere era solo all'apparenza detenuto dalla consorte imperiale (ovvero colei che capeggiava il salone). Non bisogna dimenticare che la società dell'epoca era fermamente patriarcale e che, quindi, l'importanza delle figure delle consorti tende a trasparire più nelle opere che sono arrivate fino a noi che nelle storiografie ufficiali. Inoltre, qualsiasi aspetto legato alla figura della consorte imperiale – sia questo politico, così come sociale e relazionale – era indissolubilmente connesso non solo con le figure maschili della sua stessa famiglia, ma anche con quelle che gravitavano attorno al palazzo. Per riassumere, è innanzitutto attraverso lo sguardo maschile che l'esistenza di queste donne assumeva pieno significato:

the male gaze constituted women's first experience of their ambiguous place, at once fixed – in their familial roles – and tenuous (a role is not a proper identity), in the sociopolitical hierarchy and all the dangerous complications entailed by it. It is when a man's gaze is trained upon her that a woman becomes self-conscious, that is, conscious of the self that must be mirrored in the man's, and eventually society's, gaze.<sup>35</sup>

---

<sup>29</sup> McKINNEY, “Introduction”, cit., p. xii.

<sup>30</sup> DENECKE, “Classical World...”, cit., p. 163.

<sup>31</sup> Il tema è affrontato in modo più diretto all'interno delle memorie della contemporanea Murasaki Shikibu, conosciute col nome di *Murasaki Shikibu nikki* (Diario di Murasaki Shikibu, XI secolo ca.).

<sup>32</sup> TANIGAWA Yoshiko, *Makura no sōshi: Nyōbōtachi no sekai*, Tokyo, Nihon Editāsukūru shuppanbu, 1992, p. ii.

<sup>33</sup> Carolina NEGRI, “La ricerca della bellezza nel *Murasaki Shikibu nikki*”, in Andrea Maurizi, Bonaventura Ruperti (a cura di), *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, Roma, Aracne, 2014, p. 68.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Esperanza RAMIREZ-CHRISTENSEN, “Self-Representation and the Patriarchy in the Heian Female Memoirs”, in Rebecca L. Copeland; Ramirez-Christensen Esperanza (a cura di), *The Father - Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, p. 54.

Come anche la storia di Teishi ci insegna, era molto comune (oltre che inevitabile) che la preminenza di una donna venisse minata dalla morte o dal declino delle componenti maschili della famiglia, nel suo caso dalla morte del padre Fujiwara no Michitaka (953-995) e, successivamente, dall'esilio del fratello Korechika (974-1010), il quale non riuscirà mai a seguire le orme del padre e a diventare reggente, lasciando il posto al già citato Michinaga.<sup>36</sup> Quando, a causa della morte di Michitaka, Michinaga assume pieni poteri nel 995, le rivalità tra lui e Korechika in merito alle questioni sulla successione alla Reggenza erano piuttosto accese. In poche parole, non vi era spazio per tutti e due contemporaneamente all'interno della corte.<sup>37</sup> Con l'esilio di Korechika e la risoluzione di questa faida, nel 999 si comincia già ad assistere al graduale declino dell'influenza di Teishi e, di riflesso, all'ascesa di Fujiwara no Shōshi (988-1074) come principale consorte imperiale. La morte di Michitaka, quindi, era stata più di un semplice lutto per Teishi: significava, appunto, che da quel momento in poi la sua posizione a corte sarebbe stata ancora più insicura di come lo fosse già prima.<sup>38</sup> È proprio in questo contesto che si avvia una breve epoca senza precedenti, durante la quale si assiste alla presenza e allo scontro di due saloni che si contendono, in modo più o meno letterale, l'egemonia culturale e politica.<sup>39</sup> Se questo può essere evidente sia all'interno del *Makura no sōshi* che nel *Murasaki Shikibu nikki* (Diario di Murasaki Shikibu, inizio XI sec.), ciò che non traspare mai (per ovvi motivi) all'interno della narrazione della prima opera sono proprio gli eventi infelici che hanno condizionato il declino dell'Imperatrice Teishi.

Comprendere gli eventi storici che fanno da sfondo a questa narrazione è quindi fondamentale, ma bisogna comunque ricordare che, come è già stato ribadito in precedenza, è necessario studiare l'opera di Sei Shōnagon assumendo come chiave di lettura critica il presupposto che si tratti di una rappresentazione, più che di una narrazione storica vera e propria: le incongruenze riscontrabili tra la sfera letteraria e quella storica, infatti, sono funzionali allo scopo di creare o rivedere un mondo letterario che, ai tempi della stesura dell'opera, costituiva oramai solamente un passato idealizzato.<sup>40</sup> Attraverso questo spunto, inoltre, si può anche supporre che l'idea di costruzione di un'immagine sia uno dei punti principali da tenere in considerazione quando ci si avvicina allo studio del *Makura no sōshi*. Riassumendo, quanto completa era la dominazione della famiglia Fujiwara sulla corte e sulla capitale, tanto lussuosa e ricca era la civiltà che i reggenti volevano promuovere e diffondere sfruttando il grande fermento culturale originatesi da una divisione di potere e dei saloni capeggiati dalle due dame, Sei Shōnagon e Murasaki Shikibu (970? -1019?).<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> McCULLOUGH, "The Heian...", cit., pp. 67-68.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>38</sup> McKINNEY, "Introduction", cit., p. xiii.

<sup>39</sup> Questo punto verrà approfondito ulteriormente nel paragrafo successivo.

<sup>40</sup> FUKUMORI, "Sei Shōnagon's...", cit., p. 1.

<sup>41</sup> McCULLOUGH, "The Heian...", cit., p. 69.

Per ribadire l'importanza attribuita al salone<sup>42</sup> non è sufficiente pensarlo solamente in qualità di centro delle attività culturali dell'epoca, in particolar modo se si tiene in considerazione che non è altresì possibile discutere sulla letteratura del tardo periodo Heian senza fare delle osservazioni su di esso.<sup>43</sup> Di conseguenza, una sua definizione deve necessariamente assumere una connotazione che vada al di là del singolo aspetto culturale. Nel suo studio sulle attività delle dame presso i saloni nel corso del periodo della Reggenza, Moroi parla di questi ultimi come delle vere e proprie forme di vita sociale, le quali si fondano sulla compresenza e le interazioni di donne e uomini (principalmente nobili e preferibilmente con un qualche tipo di formazione artistica e culturale) rese possibili grazie ad una sorta di patrocinio garantito dalle consorti imperiali sulla base della loro influenza e, meno esplicitamente, del potere economico e dello status privilegiato dei loro padri.<sup>44</sup> In questa definizione sono presenti due elementi molto interessanti: innanzitutto, si ribadisce il fatto che la cultura abbia strettamente a che fare con la vita sociale e che l'enfasi venga posta sullo scambio di conversazioni che, come si vedrà più avanti, sono una delle colonne portanti della costruzione di un'immagine o di una percezione di sé; in secondo luogo, il fatto che il salone della Reggenza sia per eccellenza il luogo di produzione della cultura, le cui basi fondanti si rivelano anche essere, all'occorrenza, queste stesse conversazioni.<sup>45</sup> Il salone, dunque, si configura come una vera e propria sfera di influenza culturale. La sua autorità è visibile in ogni luogo del palazzo e in ogni conversazione o riflessione di Sei Shōnagon, il cui motore portante, che dir si voglia o meno, è sempre la figura della sua protettrice Teishi. Per questo, le forze e gli attori che agiscono all'interno di tale contesto non possono essere considerati in maniera unitaria e definitiva, ma, per conformità dello stesso palazzo imperiale e delle abitudini di chi vi abitava e lo frequentava, vengono individuati di volta in volta attraverso le proprie azioni e al riflesso delle proprie vicende personali. In questo modo, si può comprendere come la questione identitaria e quella sociale (insieme a una più banale apparenza) siano estremamente correlate.

Tra questi due estremi, si colloca l'importanza dell'impiego di uno "strumento" culturale e simbolico ben preciso, con tutte le sue implicazioni: quello del *corpus* letterario in *kanbun* o "cinese". Il suo utilizzo e la sua importanza, entrambi molto variabili a seconda del contesto, verranno discussi approfonditamente nei paragrafi successivi e nelle parti d'analisi del testo dell'elaborato.

---

<sup>42</sup> In giapponese, il termine viene trascritto con il katakana サロン.

<sup>43</sup> MOROI Ayako, *Sekkanki nyōbō to bungaku*, Tokyo, Seikansha, 2018, p. 170.

<sup>44</sup> Inoltre, la studiosa osserva che è possibile fornire una definizione generale in merito al salone, ma che, allo stesso tempo, ogni salone attivo nel corso del tardo periodo Heian avesse delle caratteristiche proprie che gli permettevano di essere distinto dagli altri. Ad oggi, degli studi più approfonditi sulle singolarità e sulle dinamiche dei diversi saloni devono essere ancora compiuti. *Ibid.*, p. 172.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 174.

Individuate le logiche principali che sottostanno allo sviluppo delle relazioni interpersonali all'interno della corte, bisogna dare credito anche alle posizioni degli attori che agiscono all'interno di essa.

Innanzitutto, va ricordato che Sei Shōnagon godeva di una posizione privilegiata nel salone non solo perché, come ci ricordano anche le dame, “era la persona più adatta a servire sua maestà”<sup>46</sup> (e probabilmente anche la preferita di Teishi), ma anche perché finché quest'ultima era ancora la consorte imperiale principale (*chūgū*), la stessa Shōnagon occupava una posizione analoga all'interno della gerarchia delle dame di corte. In quanto dama di un'imperatrice faceva parte delle *ue no nyōbō* ed era, dunque, una sorta di responsabile delle relazioni con il pubblico<sup>47</sup> con un ruolo che si estendeva fino a questioni politiche, seppur non direttamente. Inoltre, per sottolineare ancora una volta l'importanza di quest'ultimo punto e del ruolo sociale delle dame dell'epoca, si può affermare che, più che un compenso pecuniario, la gloria nell'essere una dama di Sua Maestà era saldamente connessa alla possibilità di migliorare la propria posizione socialmente e culturalmente, estendendo questo beneficio a tutti coloro i quali si ritrovavano a far parte di quel circolo.<sup>48</sup>

Di fatto, la società della corte Heian potrebbe essere definita come una società basata sulla propria *performance* personale, condizionata dall'apparenza, da un'azione superficiale ma mai scontata, dalle opinioni altrui condivise inevitabilmente con chiunque gravitasse nell'orbita del Palazzo. Come risultato di tutti questi elementi, il tipo di società aristocratica che ne risulta è piuttosto rigida in termini di libertà personali, anche in merito alle stesse dame di corte.<sup>49</sup> In più, la difficile situazione politica del momento della quale si è già discusso ha solo contribuito a legittimare questo tipo di società e, allo stesso tempo, a dare un peso ancora maggiore alle dame. Infatti:

From this period onward, the role of palace ladies-in-waiting began to be taken more seriously, and it appears that political influence came to be exerted in the selection process, but not only for the purpose of expanding the Fujiwara regent's power. Close relationships of mutual dependence outside the framework of the *ritsuryō* system developed between the empress and her ladies-in-waiting, and between the ladies and their male intimates. It may be assumed that this overall trend in aristocratic society gave a decisive impetus to the elevation of the role of the lady-in-waiting.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., pp. 433-434.

Sei Shōnagon viene definita la più adatta a servire a corte proprio quando dimostra di saper rispondere in maniera adeguata in relazione a una citazione da una poesia cinese.

<sup>47</sup> YOSHIKAWA Shinji; ATKINS, Paul S., “Ladies-in-Waiting in the Heian Period”, in Wakita Haruko *et al.* (a cura di), *Gender and Japanese history vol. 2: The self and expression/Work and life*, Ōsaka, Ōsaka University Press, 1999, p. 295. Tuttavia, lo stesso Yoshikawa specifica che i confini che sussistevano tra le varie tipologie di dame di corte e le loro funzioni fossero molto labili, tant'è che non era inusuale che una dama “pubblica” svolgesse, talvolta, mansioni che venivano definite come prerogativa delle dame “private”. Per una panoramica breve ma esaustiva su questi aspetti e altri, come lo stipendio delle dame e le varie tipologie, si consulti il saggio già indicato.

<sup>48</sup> YOSHIKAWA; ATKINS, “Ladies-in-Waiting...”, cit., p. 300.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.

È in questo momento di cambiamento che si ambientano le vicende che fanno da sfondo e da tema al *Makura no sōshi*: un periodo in cui essere dama di corte (e per di più dama di corte del palazzo e dell'imperatrice) significava avere un potere nuovo, diverso o, per meglio dire, rinnovato.

Se il loro ruolo a livello sociale e non era importantissimo, lo sforzo necessario per tenere alta la loro reputazione e, di riflesso, quella del salone di appartenenza, può essere calibrato, usando una metafora matematica, in modo direttamente proporzionale. In quanto mediatrici in questo schema triangolare in cui si inserivano tra l'imperatrice e gli uomini della corte, l'attenzione da porre ai dettagli su cosa dire e quando dirlo era fondamentale e, nel caso di Sei Shōnagon, il filo conduttore di molte delle reti di relazioni, nonché espediente di cui si appropria per farlo è proprio l'utilizzo di citazioni e riferimenti al "canone" cinese o sino-giapponese.

Come si vedrà a breve, non si tratterà sempre di un'operazione semplice e scontata, ma che richiede piuttosto un altissimo grado di consapevolezza del contesto sociale e relazionale in cui la dama si ritrova ad operare. Con il fine di facilitare la comprensione di quest'ultimo punto, nel prossimo paragrafo ci si soffermerà sulla caratteristica che più contraddistingue e influenza questo stesso contesto sociale e relazionale: la presenza di due saloni e, di riflesso, di due consorti imperiali e due figlie di governatori di provincia (*zuryō no musume*), le quali detenevano gran parte della responsabilità culturale e politica legata alle rispettive consorti di riferimento.<sup>51</sup>

## 1.2. La rivalità tra saloni: le cause, gli scopi e i protagonisti

Attraverso quanto appena discusso, è stato possibile constatare che l'ascesa al potere di Michinaga avesse aperto le porte a un'epoca in cui lo scontro di natura politica si rifletteva inevitabilmente in qualsiasi aspetto della vita presso la corte da lui formalmente controllata e, di conseguenza, anche in quello culturale e letterario rappresentato dalla compresenza dei due saloni capeggiati dalle consorti imperiali Teishi e Shōshi. Si è visto come la coesistenza di tali fazioni rivali – ma allo stesso tempo complementari – nel medesimo spazio rappresenti con tutta certezza non solo un caso eccezionale<sup>52</sup> nella storia della corte, ma anche uno dei periodi più floridi dal punto di vista della produzione di opere sia in prosa che in poesia.<sup>53</sup> Con questa premessa, si vuole dunque avviare un esame sintetico e quanto più possibile esaustivo che, andando oltre le caratteristiche generali di questo quadro

---

<sup>51</sup> NEGRI, "La ricerca della...", cit., p. 86.

<sup>52</sup> L'eccezionalità costituita da questi fatti è ascrivibile anche alla sfera storico-giuridica: conseguentemente all'entrata a corte di Shōshi, la normativa presente all'interno del codice Yōrō e che prevedeva la presenza di una sola consorte imperiale decade formalmente. MOSTOW, "Mother Tongue and...", cit., p. 130.

<sup>53</sup> Tzvetana KRISTEVA, "Murasaki Shikibu vs. Sei Shonagon: A classical case of envy in medi-eval Japan", *Semiotica – Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 117, 2-4, 1997, p 201; NEGRI, "La ricerca della...", cit., p. 88.

culturale e letterario, permetta non solo di discutere in merito alle varie manifestazioni del potere politico e alle tattiche per accaparrarselo, ma anche di rimarcare l'autorevolezza e il peso delle competizioni e le rivalità forse più “innocue” – ma sempre ad esso strettamente collegate –, le quali avevano come principale fine ultimo l'affermazione di una specifica identità: quella del Reggente, della dama di corte e, infine, della consorte imperiale.

Per fornire delle coordinate temporali più precise, è noto che l'intervallo di tempo compreso tra l'entrata a corte di Shōshi (1.11.999) e la morte di Teishi (16.12.1000) corrisponda a circa quattordici mesi.<sup>54</sup> La competizione tra le due parti si concentra essenzialmente in poco più di anno. Se la rivalità si configura come una delle più adatte parole chiave per trattare gli avvenimenti di questi quattordici mesi e se si considera la centralità delle relazioni interpersonali nella costruzione identitaria, è possibile comprendere anche in che modo questi elementi siano fortemente correlati. In altre parole, se si intende la competizione come ciò che sopra ogni cosa permeava l'integrità dello spazio sociale della corte durante quell'epoca, è più facile leggere tra le righe del *Makura no sōshi* anche il valore della responsabilità e il peso che, probabilmente, la stessa Sei Shōnagon attribuiva intuitivamente alle proprie azioni.

Come ogni scontro che può essere definito tale, ciò che più di ogni cosa lo rende avvincente è, senza ombra di dubbio, una lotta ad armi pari. Questa metafora si rivela particolarmente efficace tenendo in conto un dettaglio fondamentale che deve aver probabilmente influenzato Michinaga nell'elaborazione del suo personale piano d'egemonia politica. Prima di introdurre Shōshi a corte come nuova consorte principale, il Reggente era già stato testimone diretto dell'impatto e dello splendore del salone di Teishi. Di conseguenza, non sarebbe scorretto affermare che, sicuramente, ciò che egli ricercava per la propria figlia erano proprio quegli stessi fasti che caratterizzavano quello che sarebbe diventato poi il salone rivale.<sup>55</sup> Inoltre, non è scontato dire che, vista l'inclusione del salone all'interno della sua agenda politica, Michinaga si sarebbe prodigato in tutti i modi per renderlo all'altezza del modello che aveva già potuto attentamente scrutare.<sup>56</sup> Parlare di lotta ad armi pari significa considerare proprio questo aspetto, cioè l'impiego delle medesime risorse – in questo caso specifico costituite dal circolo di dame della consorte imperiale – per la realizzazione di un proprio progetto politico, dipendente e influenzabile in primo luogo da altrettanti progetti culturali, letterari e artistici.<sup>57</sup> A questo proposito Kristeva, per rimarcare il ruolo centrale dell'arte all'interno del sistema sociale del tardo periodo Heian, rinomina il principio alla base di questa relazione come

---

<sup>54</sup> MOSTOW, “Mother Tongue and...”, cit., p. 130.

<sup>55</sup> Carolina NEGRI, “Michinaga no kage no moto de. Murasaki Shikibu nikki ni okeru sekkan seiji no hōhō to chūgū saron no itonami no igi”, in Yokomizo Hiroshi, Jeffrey Knott, Rebecca Clements (a cura di), *Nihon koten bungaku o sekai ni hiraku [Opening Classical Japanese Literature to the World]*, Tōkyō, Benseisha, 2022, p. 50.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> KRISTEVA, “Murasaki Shikibu vs...”, cit., p. 208.

*artocrazia*: un gioco di parole tra i sostantivi “arte” e “meritocrazia”, quest’ultimo inteso come principio opposto all’arte poiché base del successo in un sistema di valori poco in linea con la produzione della bellezza, ovvero quello di stampo confuciano.<sup>58</sup> Se all’interno di un sistema *artocratico* la chiave del successo corrispondeva alla raffinata conoscenza e alla produzione artistica di valore, la selezione di rappresentanti culturali come le dame di corte assumeva ancora più significato:

In order to be acknowledged as powerful political leaders, the rulers had to be not only patrons of art, but distinguished connoisseurs, as well. That is why the successful choice of talented ladies-in-waiting for the Empress was not less important than the fact of becoming an Empress itself, and the fathers, the Fujiwara Chancellors, considered this as one of their important political tasks.<sup>59</sup>

Inoltre, non è un caso che sia Sei Shōnagon che Murasaki Shikibu provenissero da una situazione familiare pressoché identica, la quale aveva garantito ad entrambe una costante formazione e un vastissimo bagaglio culturale. Precisamente, le due dame condividevano il fatto di essere quelle che vengono definite generalmente *zuryō no musume*, cioè “figlie di governatori di provincia”.<sup>60</sup> Nello specifico, il termine *zuryō* indica un tipo di governatore che esercitava il proprio ruolo risiedendo effettivamente nella provincia assegnatogli (motivo per cui sia Sei che Murasaki potrebbero aver vissuto parte della loro vita lontano da Heian-kyō) e il quale, in base ai propri obblighi o a fattori legati principalmente alla prossimità con essa, poteva sporadicamente recarsi dalla propria provincia di governo alla capitale.<sup>61</sup> Riuscire a mantenere un qualsiasi tipo di legame con quest’ultima era ad ogni modo un grande fattore di prestigio e orgoglio personale e, specialmente durante il governo di Michinaga, il riconoscimento degli *zuryō* era stato via via accresciuto in seguito alla relazione di interdipendenza che si era sviluppata con il Reggente, al quale permettevano innanzitutto di ricevere parte del proprio stipendio e, di riflesso, di vivere una vita degna di un nobile della corte.<sup>62</sup> Anche tale rapporto, in linea con le ambizioni di supremazia e potere intrinseche al governo aristocratico,

---

<sup>58</sup> *Ibidem.*

<sup>59</sup> *Ibidem.*

<sup>60</sup> Le due dame condividevano altre caratteristiche oltre all’essere figlie di un governatore di provincia e leader all’interno dei rispettivi saloni letterari: entrambe avevano cominciato a servire a Corte già in età matura per gli standard dell’epoca e avevano avuto una vita privata non proprio soddisfacente. È possibile che questi fattori, insieme alla consapevolezza di essere depositarie di un grande talento, abbiano contribuito ad accentuare la pressione sociale e le aspettative proiettate sulla propria persona. KRISTEVA, “Murasaki Shikibu vs...”, cit., pp. 210-211.

<sup>61</sup> George CAMERON HURST III, “*Kugyō and Zuryō: Center and Periphery in the Era of Fujiwara no Michinaga*”, in Mikael S. Adolphson *et al.* (a cura di), *Heian Japan, Centers and Peripheries*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2007, p. 85.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 89-91.

costituiva una garanzia di successo sia da una parte che dall'altra, confermando quindi l'importanza che le relazioni interpersonali detenevano nel tardo periodo Heian.<sup>63</sup>

Questo punto ci permette di tornare a discutere sul perché essere figlia di un governatore di provincia fosse un fattore assolutamente non trascurabile. Infatti, nonostante il loro incarico fosse la conseguenza diretta della perdita di ogni probabilità di poter lavorare stabilmente a corte a causa dell'accentramento dei poteri di cui si è già parlato, molti *zuryō* non perdevano occasione di mantenere un contatto con il governo centrale sfruttando i beni materiali a loro disposizione e, in particolar modo, investendo sulla formazione delle proprie figlie.<sup>64</sup> Per entrare nel dettaglio, anche i padri di Sei Shōnagon e Murasaki Shikibu – rispettivamente Kiyohara no Motosuke (908-990) e Fujiwara no Tametoki (?-1029?) – avevano deciso di rafforzare la loro relazione con la corte in questo modo, rendendo le due donne capaci di poter produrre arte e bellezza e, dunque, essere altamente qualificate per intraprendere un incarico importante come quello di *ue no nyōbo*. Potendo vantare una formazione privilegiata in quanto eredi di una famiglia con una nota fama poetica e intellettuale, nonché in possesso di beni materiali non di poco conto come i libri, le figure di Sei e Murasaki non costituiscono solamente il legame principale tra i loro padri e la corte imperiale, ma sono soprattutto una delle principali fonti di prestigio e riscatto sociale dei propri genitori.<sup>65</sup> Sebbene figure come quella della *zuryō no musume* costituiscano un caso unico all'interno del panorama della letteratura mondiale e, soprattutto, se si considera che gran parte della produzione letteraria femminile del periodo Heian è attribuibile a loro<sup>66</sup>, è anche opportuno tenere presente che scrivere fosse una delle poche (se non l'unica) attività che poteva permettere a queste donne di realizzarsi personalmente e socialmente.<sup>67</sup> Sicuramente, non c'è da stupirsi allora se la classe sociale dei *zuryō*, incluse soprattutto le loro figlie femmine, venga considerata la più creativamente prolifica di tutto il periodo Heian.<sup>68</sup> Oltre a quelli già elencati, è importante non tralasciare un ulteriore privilegio che anche Sei e Murasaki dovevano completamente ai loro padri, ovvero un'educazione sul *corpus* letterario in cinese e sino-giapponese quasi degna (almeno per quanto riguarda lo studio di materiale introduttivo) di quella di uno studente dell'Università imperiale (*Daigakuryō*).<sup>69</sup> Di questo specifico *background*

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>64</sup> Carolina NEGRI, "Introduzione", in Carolina Negri (a cura di), *Diario di Murasaki Shikibu* [Murasaki Shikibu nikki], Letteratura universale Marsilio, Venezia, Marsilio, 2015, p. 12.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> KRISTEVA, "Murasaki Shikibu vs...", cit., pp. 209-210.

<sup>67</sup> I destini di vita delle *zuryō no musume*, dati i loro legami a un sistema di valori ben preciso dal momento in cui cominciavano a servire a corte, non prevedevano nessuna possibilità di matrimonio con un uomo appartenente a un ceto sociale più alto (e, quindi, di superare il loro status di donne di medio rango) a causa di una rigidissima gerarchia di stampo confuciano. Di conseguenza, uno dei pochi vantaggi associati allo svolgimento del loro ruolo era costituito dalla possibilità di esercitare il loro talento liberamente, rendendolo talvolta uno strumento a servizio del potere. KRISTEVA, "Murasaki Shikibu vs...", cit., p. 210.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

educativo si discuterà più dettagliatamente in seguito, ma è bene specificare sin da subito che, senza dubbio, questo elemento contribuì in larga parte a conferire maggiore attrattiva nei confronti delle *zuryō no musume* per motivazioni che spaziavano dall'importanza della produzione artistica nella società di corte alla possibilità per loro di diventare valide istruttrici per la consorte imperiale. In questo modo è più facile comprendere per quale motivo le dame di corte figlie di governatori di provincia fossero parte integrante del piano politico dei Reggenti, soprattutto se si tengono a mente le infinite possibilità che una vasta cultura, principalmente all'interno del contesto del salone, poteva riservare nella creazione e il consolidamento delle relazioni sociali e nell'accrescimento del proprio prestigio.<sup>70</sup> Questo aspetto in particolare si riflette chiaramente nell'opera oggetto dell'elaborato, per cui non sarebbe un azzardo affermare che la sua stessa produzione si sia originata in primo luogo attraverso le relazioni e i rapporti con l'altra o l'altro e, dunque, che quello della socialità sia uno dei punti chiave per la sua lettura.

Per concludere, la critica, il giudizio e le scelte deliberate nell'attuare determinate strategie comunicative non si possono descrivere come fini a se stesse, proprio perché studiate nei minimi dettagli al fine di rimarcare una presunta supremazia (*in primis* quella del salone) attraverso il rapporto di interdipendenza non sempre evidente tra questi elementi e le persone che per Sei e Murasaki rappresentano i punti fissi delle loro stesse esistenze: i loro padri, le consorti imperiali presso le quali prestavano servizio e, ultimi ma non per importanza, i Reggenti. Per cui, i legami evidenti nella sfera politica dell'epoca e che esistono tra i Reggenti e i governatori di provincia non possono essere considerati se, nell'insieme, non vengono incluse anche le rispettive figlie. Per usare le parole di Ramirez-Christensen: “the worldly destinies of a father and his daughter are intimately linked; they rise and fall together”.<sup>71</sup> Le due fazioni rivali sono perfettamente speculari, ma soprattutto in possesso dei medesimi strumenti intellettuali e culturali che si declinano prima di tutto attraverso le figure delle due dame. Potrà allora anche essere stata la “Legge del Padre” una delle prime spinte verso la produzione di opere come il *Makura no sōshi* e il *Murasaki Shikibu nikki*<sup>72</sup>, ma non è un caso che la rivalità e la competizione tra i due saloni ci faccia pensare, prima di ogni cosa, ai nomi delle due *zuryō no musume*. Attraverso una produzione scritta divenuta canonica e una

---

<sup>70</sup> MOROI, *Sekkanki nyōbō to...*, cit., p. 179.

Per ciò che concerne la valutazione delle attività culturali dei due saloni, pare che, nonostante la presenza documentata di figure illustri al loro interno sia da una parte che dall'altra, il salone di Shōshi godesse di una reputazione più bassa rispetto a quello di Teishi. Come osserva Moroi, lo sviluppo di tale dinamica sarebbe stato dovuto alle critiche – evidentemente mal viste e presenti all'interno del *Murasaki Shikibu nikki* – mosse dal primo salone nei confronti delle dame appartenenti al secondo. Tuttavia, uno sguardo d'insieme sulla produzione artistica e letteraria del salone di Shōshi permette, ad oggi, di poter affermare che non ci fossero poi così tante differenze tra i due circoli e che, pertanto, il giudizio fosse influenzato esclusivamente da valutazioni di tipo soggettivo. MOROI, *Sekkanki nyōbō to...*, cit., p. 175.

<sup>71</sup> Esperanza RAMIREZ-CHRISTENSEN, “Introduction”, in Rebecca L. Copeland; Ramirez-Christensen Esperanza (a cura di), *The Father - Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, p. 4.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 20.

capacità straordinaria di relazionarsi con gli altri attraverso numerosi riferimenti culturali era allora possibile rendere i propri nomi memorabili, ma una competizione così accesa e costantemente testa a testa richiedeva che, non sempre ma quasi, si mobilitassero originali espedienti comunicativi affinché questi diventassero unici e propri “marchi di fabbrica” per poter prevalere all’interno dello spazio sociale. Nel caso di Sei Shōnagon, tali espedienti comunicativi possono essere identificati proprio con l’impiego occasionale di riferimenti – nella scrittura così come nella conversazione – a opere cinesi e sino-giapponesi. Prima di procedere nel dettaglio in merito a questo elemento, è però necessario fare delle ulteriori premesse sulla corte, stavolta non analizzandola in qualità di spazio fisico e sociale, ma come spazio linguistico caratterizzato da diverse e sfaccettate articolazioni discorsive.

### 1.3. Non un tabù, ma un privilegio da negoziare: il rapporto tra le donne della corte e la sfera linguistica e letteraria del *kanbun*

Parlare della produzione letteraria e dei riferimenti culturali del periodo Heian non è per niente un compito facile data la quantità immensa di spunti dai quali si potrebbe partire, ma anche per questioni legate spesso alla stessa storiografia della letteratura prodotta durante questo periodo. Quest’ultima, infatti, individua come tratto distintivo l’inizio di una produzione ad opera di una “mano femminile” (*onnade*), la quale vede l’emergere di opere scritte in *kana* che oggi sono considerati i più grandi capolavori della letteratura giapponese “classica”.

La tendenza è quella di considerare il periodo Heian in maniera estensiva attraverso l’impiego di concetti che rimandano a dicotomie, differenze e a una netta divisione tra il genere maschile e quello femminile. In più, per far ciò si ricorre spesso ad estendere queste divisioni alla sfera linguistica, mettendo a contrasto una produzione strettamente maschile associata al “cinese”, al *kanbun* e al *mana* a un’altra strettamente femminile associata al “giapponese”, al *wabun* e al *kana*. I dibattiti su tale questione sono molto accesi e sono spesso stati portati avanti per cercare di comprendere quale delle due divisioni, ovvero quella “*kana*-femminile-giapponese” e quella “*mana*-maschile-cinese” rappresentasse davvero l’essenza della cultura aristocratica Heian.<sup>73</sup> Ciò che ne consegue è, pertanto, un’immagine della società di corte “divided into two autonomous linguistic-cultural closures”.<sup>74</sup> Mettere in discussione questo punto e le logiche essenzializzanti che ne conseguono permetterebbe

---

<sup>73</sup> YODA Tomiko, *Gender and National literature: Heian Texts in the constructions of Japanese modernity*, Durham; Londra, Duke University Press, 2004., p. 104.

Inoltre, Atsuko Sakaki asserisce che “Chineseness became engendered as masculine in the process of the formation of the literary canon as indigenous, natural, and feminine”. SAKAKI Atsuko, *Obsessions with the Sino-Japanese polarity in Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, p.16.

<sup>74</sup> YODA, *Gender and National...*, cit., p. 104.

di rivalutare non solo la stessa relazione tra le donne della corte Heian e il “cinese”, ma anche di approcciarsi allo studio critico dei diversi prodotti culturali in maniera polivalente.<sup>75</sup>

Le motivazioni che sarebbero state annoverate tra le basi per l’affermazione di quello che potrebbe essere definito come “mana taboo”<sup>76</sup> per le donne del periodo Heian sarebbero state funzionali alla creazione di un’altra dialettica: quella tra l’alterità, costituita dal *mana*/cinese e l’identità costituita dal *kana*/giapponese<sup>77</sup>, la quale permette a storici e studiosi di immaginare il processo attraverso cui le donne avrebbero acquisito e limitato le loro competenze al *kana* per giustificare ed esaltare la causa della lingua nativa autentica giapponese.<sup>78</sup> Altri<sup>79</sup>, invece, tendono a leggere l’emergere della letteratura “femminile” in *kana* e, abbinata a questa, la diffusione di un tabù legato alla sfera linguistica e letteraria cinese come una diretta conseguenza del consolidamento del sistema patriarcale, il quale avrebbe relegato anche le donne produttrici di cultura (quindi le più privilegiate) a una posizione ambigua all’interno del contesto sociopolitico dell’epoca. Questo le avrebbe portate, paradossalmente, a provare la necessità di mettere nero su bianco le loro memorie, considerate come il prodotto principale della letteratura “femminile” del periodo Heian. Una necessità, dunque, che era non solo il riflesso di questa stessa loro posizione, ma anche una forma di resistenza nei confronti di un sistema androcentrico, il cui rappresentante principale è, per loro, prima di tutto il padre.<sup>80</sup> Tuttavia, immaginare gli spazi linguistici e discorsivi della corte attraverso termini come “monolingue”<sup>81</sup> e, dunque, supportare la visione delle pratiche culturali come configurate da confini che “barred or at least strongly deterred women from encounters with ‘Chinese’ texts”<sup>82</sup> è limitante: la stessa natura delle pratiche culturali interne alla corte, almeno in forma burocratica e cerimoniale, rimaneva fedele ai modelli cinesi ed è inoltre grazie a testi come il *Makura no sōshi* che possiamo supportare tale ipotesi.

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>77</sup> David LURIE, *Realms of Literacy: Early Japan and the History of Writing*, Harvard, Harvard University Press, 2011, p. 323.

<sup>78</sup> YODA, *Gender and National...*, cit., p. 107.

La questione sul discorso della differenziazione dei generi associato a due sistemi di scrittura è approfondita anche da Thomas La Marre. In particolare, lo studioso si concentra su aspetti di carattere calligrafico: “In Heian texts, *mana* and *kana* seem to be generally associated with *wokotode* (masculine hand) and *wonnade* (feminine hand). Thus, the differentiation of feminine and masculine calligraphic styles roughly corresponds to a distinction between Yamato and Han/T’ang styles”. Thomas LAMARRE, *Uncovering Heian Japan: an archeology of sensation and inscription*, Durham; Londra, Duke University Press, 2000, pp. 107-108.

<sup>79</sup> Ci si riferisce, nello specifico, a Robert Borgen. Robert BORGENT, “The Politics of Classical Chinese in the Early Japanese Court”, in Knechtge David R.; Vance Eugene (a cura di), *Rhetoric and the discourses of power in court culture: China, Europe and Japan*, Seattle, University of Washington Press, 2005, p. 201.

<sup>80</sup> RAMIREZ-CHRISTENSEN, “Self-Representation...”, cit., pp. 64-66.

<sup>81</sup> YODA, *Gender and National...*, cit., p. 107.

<sup>82</sup> Edward KAMENS, “Terrains of Texts in Mid-Heian Court Culture”, in Mikael S. Adolphson *et al.* (a cura di), *Heian Japan, Centers and Peripheries*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2007, p.129.

Attraverso un'attenta lettura dell'opera è possibile notare come le donne che avevano dei contatti con la società aristocratica fossero immerse inevitabilmente in uno spazio socioculturale non solo "permeato dalla "scrittura cinese"<sup>83</sup>, ma che non le rendeva assolutamente figure isolate nella vita intellettuale dell'epoca, alla quale partecipavano attivamente. Infatti, (e di questo se ne discuterà in seguito) il patrimonio intellettuale "cinese"<sup>84</sup> era parte integrante della formazione necessaria per presiedere agli eventi della corte e, perciò, partecipare a questa forma di vita sociale e intellettuale. Ritornando brevemente alla questione del tabù legato alla sfera del *mana*, ad oggi non è ancora ben chiaro da cosa si sia effettivamente originato e perché<sup>85</sup> e non sembra proprio esistere un confine tra cosa fosse esclusivamente "maschile" o esclusivamente "femminile" a livello meramente linguistico: l'unico discriminante si configurerebbe, quindi, come un particolare tipo di coscienza o consapevolezza aristocratica sulla presenza di ruoli di genere e di restrizioni ad essi associati<sup>86</sup>, utili per legittimare delle relazioni di potere asimmetriche tra uomini e donne che sussistevano, di fatto, all'interno della società di corte dell'epoca.

È risaputo che l'educazione più formale che aveva come base il "cinese" o il *kanbun* fosse strettamente legata all'apparato di potere e monopolio maschile. L'insegnamento, l'accesso all'università, nonché le basi per poter ricoprire cariche ufficiali e portare avanti gli affari diplomatici e cerimoniali all'interno della corte erano riservati agli uomini. Questa conoscenza appare inizialmente come una prerogativa per il potere e come una delle sue forme più rappresentative. Di conseguenza, si potrebbe ipotizzare che il motivo per cui una donna poteva privarsi di mostrare determinate competenze in materia fosse costituito solamente da una forma di sottomissione nei confronti dell'autorità, anche se questo a volte poteva provocare una leggera insofferenza.<sup>87</sup>

Rifiutarsi di mostrare uno specifico tipo di conoscenza faceva parte di una regola non scritta che obbligava le figure femminili ad atteggiarsi con maggiore contenimento anche per ciò che concerne i punti di merito e i loro privilegi. Più volte, Sei Shōnagon ricorda al suo lettore (seppur in maniera non proprio diretta) che esistono dei ruoli e delle convenzioni da rispettare e che questi possono variare in base al proprio sesso e al proprio rango. Tuttavia, si tratta quasi sempre di discorsi che possono essere, con soluzioni più o meno originali come le sue, negoziati e, soprattutto, non fanno

---

<sup>83</sup> YODA, *Gender and National...*, cit., p. 106.

<sup>84</sup> Marian URY, "Chinese Learning and Intellectual Life", in William H. McCullough; Donald H. Shively (a cura di), *The Cambridge History of Japan*, vol. 2. *Heian Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 346.

<sup>85</sup> YODA, *Gender and National...*, cit., p. 103.

<sup>86</sup> SAKAKI, *Obsessions with the...*, cit., p. 105.

<sup>87</sup> Esempi di questo tipo di storie che trattano l'argomento del "cinese" come collegato al potere e come conoscenza quasi fuori dal comune sono contenute anche all'interno di opere come il *Takamura monogatari* (Racconti di Takamura) o nel *Murasaki Shikibu nikki*. Per un approfondimento sul *Takamura Monogatari* si consulti: Carolina NEGRI, "Il *Takamura monogatari*: due storie d'amore a confronto", *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, Napoli, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale" - Il Torcoliere -, pp. 407-422.

mai riferimento a presunte separazioni tra le due sfere linguistiche e letterarie già menzionate. Per chiarire meglio questo punto può essere utile ricorrere alle parole di Atsuko Sakaki:

It would be unjust to say that there have been no gender-based restrictions in social and cultural practices, but the boundaries have been drawn, withdrawn, and redrawn by various contingent factors. There have in fact been sliding doors that allowed women Sinophiles to enter rooms that some might have thought were for males only.<sup>88</sup>

Quindi, il fatto che in maniera ufficiale gli uomini fossero gli unici detentori di questo privilegio che aveva a che fare con il sistema linguistico e culturale “cinese” non voleva, però, escludere che le donne della corte non ce lo avessero: piuttosto, avevano ugualmente il potere e la possibilità di negoziarlo e controllarlo a proprio piacimento in un contesto meno formale. Si trattava, indifferentemente dal genere di appartenenza, di una prerogativa legata a un alto livello di istruzione, detenuto anche dalle dame come Sei Shōnagon e tenuto in alta considerazione nel contesto della corte. Negoziare questo privilegio in maniera originale, cioè per mezzo di strategie personali, non era solo fonte di lodi e apprezzamenti da parte degli altri membri costituenti del salone, ma si configurava come una vera e propria parte della costruzione del proprio successo. Infatti, gli stessi saloni non erano per niente isolati e le dame in particolar modo erano costantemente esposte e stimolate da incontri più o meno casuali con uomini o da conversazioni con la stessa imperatrice ad allusioni sulla poesia cinese o in cinese (*kanshi*) e su altre fonti della stessa natura.<sup>89</sup> In più, bisogna riconoscere che proprio a livello sociale e partecipativo le dame giapponesi a palazzo godevano di molta più visibilità e opportunità delle loro controparti in Cina.<sup>90</sup>

Alla luce di queste considerazioni, è possibile pensare che sia troppo rischioso ponderare la formazione delle dame – come pure la loro produzione culturale e letteraria – all’interno di una dialettica binaria e attraverso categorizzazioni che tendono a isolarle e sarebbe più opportuno considerarla come parte integrante e fondamentale di una scena culturale e politica in un determinato tempo e in un determinato spazio.<sup>91</sup> Dunque, è probabile che figure come quella di Sei Shōnagon abbiano anche avuto, aiutate dal contesto sopra descritto, un qualche ruolo nella trasmissione e nella circolazione di risorse e fonti culturali e letterari cinesi e sino-giapponesi<sup>92</sup>, nonché nella legittimazione del loro utilizzo per gli scopi che si illustreranno di seguito.

---

<sup>88</sup> SAKAKI, *Obsessions with the...*, cit., p. 105.

<sup>89</sup> SAKAKI, *Obsessions with the...*, cit., p. 110.

<sup>90</sup> BORGAN, “The Politics of...”, cit., p. 210.

<sup>91</sup> Jennifer GUEST, *Primers, Commentaries, and Kanbun Literacy in Japanese Literary Culture, 950-1250CE* [Tesi di Dottorato], New York, Columbia University, 2013, p. 103.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

#### 1.4. Il regno di Ichijō e il “*revival del kanbun*”

Discutere di trasmissione e circolazione di una specifica conoscenza o di uno specifico elemento culturale porta, inevitabilmente, a fare delle considerazioni anche riguardo a quali fossero le strategie migliori per adattarsi perfettamente alla società in cui si svolgono le vicende narrate nel *Makura no sōshi*.

Innanzitutto, oltre che dalla presenza di due consorti imperiali e due saloni, il periodo di regno dell'imperatore Ichijō sarebbe stato caratterizzato da un vero e proprio “*revival del kanbun*”.<sup>93</sup> Sebbene questa affermazione – alla luce delle categorizzazioni e delle dialettiche costruite e in atto discusse sopra – potrebbe superficialmente far apparire il periodo come caratterizzato da una maggiore libertà per quanto concerne sia lo studio che la composizione di ciò che era legato alla sfera del *kanbun*, questo è, tuttavia, da intendersi piuttosto come momento di creazione di un nuovo canone (sempre, però, ad appannaggio di autori giapponesi e uomini), il quale poneva il sincretismo tra *wa* e *kan* al centro.<sup>94</sup> Come esempio rappresentativo di questa tendenza, è utile ricordare la compilazione di opere come il *Wakan rōeishū* (Canti cinesi e giapponesi da intonare, 1013 ca.) da parte del Gran Consigliere (*gon no dainagon*), poeta e calligrafo Fujiwara no Kintō (966-1041), dove versi scelti (*tekiku*) da poesie cinesi vengono inseriti e ricontestualizzati per proporsi come tema e sfondo dei *waka* ai quali vengono abbinati.

L'idea di sincretismo e di sintesi al quale viene associata la parola *wakan* deve, tuttavia, essere contestualizzata ulteriormente, poiché non ci permette di far luce su alcune dinamiche che vanno al di là della composizione formale all'interno della sfera pubblica, come è il caso che siano quelle discusse all'interno di questo elaborato. Su questo punto si ritornerà in seguito, ma si ritiene prima necessario fare delle puntualizzazioni sul significato attribuito al termine *wakan* e sul perché rappresenti tutt'altro che un espediente di sintesi nella descrizione del periodo e del contesto preso in esame.

Secondo Pollack, il processo dialettico che sta alla base della costruzione stessa del concetto di *wakan* si origina proprio a partire dal periodo Heian ed è durante quest'arco di tempo che per la prima volta viene utilizzato.<sup>95</sup> In particolare, per lo studioso la parola *wakan* indicherebbe un contesto in cui “contemporary Chinese and Japanese elements were brought into accommodation”<sup>96</sup> ed elementi di entrambe le “culture” (quindi, elementi *wa* e *kan*, “giapponesi” e “cinesi”) venivano messi in

---

<sup>93</sup> Ivo SMITS, “The Way of the Literati: Chinese Learning and Literary Practice in Mid-Heian Japan”, in Mikael S. Adolphson *et al.* (a cura di), *Heian Japan, Centers and Peripheries*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007 p. 107.

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

<sup>95</sup> David POLLACK, *The Fracture of Meaning: Japan Synthesis of China from the Eight through the Eighteenth Century*, Princeton N.J., Princeton University Press, 2017, p. 58.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

relazione l'uno con l'altro per rappresentare manifestazioni culturali, letterarie e sociali più complesse.<sup>97</sup> Anche secondo Smits il termine suggerirebbe un'idea di sincretismo tra due mondi diversi, i quali interagivano tra di loro in maniera estremamente dinamica e che, singolarmente, potevano diventare un pretesto per demarcare i confini di due distinte zone di influenza, sia a livello linguistico e letterario sia a livello sociale.<sup>98</sup> Tuttavia, ragionare secondo le logiche di questa dialettica e pensare che basti immaginare queste due sfere linguistiche e sociali in senso unitario per poter giustificare una presunta maggior flessibilità con la quale potevano scontrarsi è, oltre che rischioso, fuorviante.<sup>99</sup> Non esistono, infatti, “elementi ‘puramente giapponesi’ o ‘puramente cinesi’”<sup>100</sup> nel discorso letterario dell'epoca e, dunque, supportare un modello che si rifà a tali categorizzazioni (estendendole poi al dominio del genere) non ci permette di analizzare tutte quelle complessità che riguardano la partecipazione femminile nella cultura letteraria del periodo Heian<sup>101</sup>, come ad esempio il discorso sulla loro formazione e sulle possibilità che quest'ultima offriva loro.

Anche Atsuko Sakaki parla della corte di Ichijō in termini di sincretismo, il quale si sarebbe sviluppato sulle basi di una presunta “nebulosità” di confini tra il “cinese” e il “giapponese” e, di riflesso, anche tra uomo e donna.<sup>102</sup> Discutere di confini “nebulosi” o sincretici non ci aiuta a comprendere come mai, allora, l'utilizzo di un determinato *corpus* di conoscenza avrebbe avuto per Sei Shōnagon un peso determinante nella sua affermazione come personalità di spicco a corte. Pertanto, non si può dire che la corte Heian fosse un ambiente in cui non trasparivano delle differenze o delle disparità di potere a livello culturale per giustificare il modo in cui la stessa Sei Shōnagon faceva uso delle sue capacità culturali e letterarie; così come non si può affermare che la corte di Ichijō – vista questa natura e il *revival* dal quale sarebbe stata caratterizzata – fosse all'epoca una sorta di *safe space* al cento per cento, soprattutto se si tiene a mente che essere esposti al giudizio altrui – fondamentale per la propria reputazione – fosse più che consueto. Piuttosto, bisognerebbe tenere sempre in considerazione il fatto che l'abilità di Sei Shōnagon consiste proprio nel sapersi muovere all'interno di uno spazio solo apparentemente “nebuloso”, individuando cioè gli obiettivi esatti, circoscrivendoli e mettendo in atto determinate strategie discorsive solo quando potevano apportarle dei benefici. Una tale predisposizione all'individuazione di espedienti funzionali alla socialità potrebbe apparire scontata se, come già accennato, si considera la dama di corte come una

---

<sup>97</sup> *Ibidem.*

<sup>98</sup> Ivo SMITS; Alban GAUTIER, “La dynamique sino-japonaise (“wakan”) à l'époque de Heian”, *Médiévales*, 72, 2017, p. 43.

<sup>99</sup> Fukumori, a questo proposito, parla persino di “dimorfismo culturale”; FUKUMORI, “Chinese Learning as...”, cit., p. 102.

<sup>100</sup> Edoardo GERLINI (a cura di), *Antologia della poesia giapponese. Dai Canti antichi allo splendore della poesia di corte (VIII-XII secolo)*, “Letteratura universale Marsilio”, 1, Venezia, Marsilio, 2021, p. 15.

<sup>101</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 98.

<sup>102</sup> SAKAKI, *Obsessions with the...*, cit., p. 109.

figura chiave nelle relazioni con il pubblico. Tuttavia, è bene ribadire che non tutte le dame fossero in grado di comprendere lo spazio e le relazioni sociali allo stesso modo e che, quindi, non tutte lo facessero attraverso l'impiego originale di uno strumento culturale e letterario a loro disposizione. Ritornando allora a Sei Shōnagon, il suo sembra essere uno dei pochi casi – o, perlomeno, quello più dettagliatamente documentato – in cui una strategia comunicativa come quella di adattare una fonte primaria cinese o sino-giapponese si rivela un vero e proprio “marchio di fabbrica” nelle interazioni sociali e, di conseguenza, anche un biglietto da visita della propria persona all'interno di uno spazio circoscritto:

Shōnagon's purposes, as well as her training, differ from those of university scholars invited to compose kanshi in an official capacity. Anecdotes that show her winning praise for her kanbun knowledge are designed to display her relationship with someone (usually either a talented male courtier, or Teishi) who understands and appreciates her wit – these exchanges are a form of communication, albeit a selective one, and the goal is to reaffirm a connection within an accepted social context rather than to display the most exclusive command of obscure knowledge. Towards this goal, familiar and accessible kanbun sources like primers and popular rōei become particularly effective.<sup>103</sup>

Più che di un contesto dominato dalla logica *wakan*, allora, è più opportuno parlare di un contesto sociale in cui il *kanbun* è una delle forme primarie più importanti (se non proprio la più importante) per l'espressione creativa e per quella identitaria.<sup>104</sup> Sebbene si possa dire che gli uomini avessero il monopolio sulle espressioni creative più formali che avevano come base il *kanbun*, la poesia cinese (*shi*) e via dicendo (come, ad esempio, la compilazione di raccolte e la composizione poetica), lo stesso non può essere affermato in relazione ad altre espressioni creative più informali, come le conversazioni o lo scambio di poesie. Infatti:

While gender seems to have acted in combination with class background and other social factors to shape acceptable social avenues for displaying kanbun knowledge, a gendered opposition between masculine-coded kanbun and feminine-coded wabun writing was seldom mobilized in clearcut terms. Although some sources express anxiety or ambivalence about female displays of kanbun talent, the impact on how men and women of the court actually interacted with kanbun texts and quotations could still vary. Sei Shōnagon's comfort with the creative use of basic kanbun material underscores the fact that while the nature of kanbun literacy for court women may have been circumscribed in

---

<sup>103</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 106.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 122.

certain ways, it could still represent a source of valuable knowledge and offer powerful possibilities for social communication.<sup>105</sup>

Il “*revival* del *kanbun*” di cui si è parlato all’inizio, allora, può essere inteso come tale nel contesto del *Makura no sōshi* solo se si considera quest’ultimo uno spazio sociale in cui, sia in pubblico che in privato, era possibile decidere liberamente e autonomamente di mobilitare dei riferimenti intertestuali che avessero a che fare con opere che erano state importati dal Continente o prodotte in Giappone. A questo proposito, c’è anche chi parla di “Cina in Giappone” o di “più Cine in Giappone” per giustificare un’integrazione non sempre armoniosa, ma ben funzionante di elementi che si sarebbero poi estesi al dominio della letteratura in *kana*.<sup>106</sup> Preferibilmente, potrebbe essere più utile, invece, pensare al Giappone o alla corte dell’epoca in modo meno centrale, ovvero come parte integrante di una sfera definita Sinografica o, più generalmente, Sinosfera.<sup>107</sup> Questo espediente ci aiuta a discutere questioni riguardanti i contatti e le risorse culturali condiviso in Asia orientale attraverso la scrittura cinese in maniera più inclusiva. Inoltre, può essere funzionale a spiegare e giustificare alcune strategie messe in atto per adattare queste risorse culturali, in particolar modo per lo sviluppo di un sistema di scrittura vernacolare.<sup>108</sup>

Quindi, più che un riflesso della Cina in Giappone, il mondo sociale di Sei Shōnagon è il riflesso dell’appartenenza del Giappone alla Sinosfera, della quale facevano parte anche paesi come la Corea e il Vietnam, aree che vengono escluse dal binarismo caratteristico del *wakan*.

Queste considerazioni, infine, portano a dover discutere un ultimo aspetto che, erroneamente, viene attribuito al Giappone Heian (con un focus particolare sullo spazio della corte imperiale e della capitale), ovvero l’idea che questo fosse un “paese bilingue”<sup>109</sup>, affermazione che non sembra rispecchiare esattamente le reali condizioni della formazione dei letterati. Ad esempio, è molto improbabile che Sei Shōnagon fosse in grado di possedere delle competenze scritte o orali in materia di cinese non letterario e non conosciamo neanche quale fosse la reale natura dei testi sui quali può aver studiato. In particolare, non sappiamo neppure se si trattasse di testi in glossati o esistenti in altre varianti letterarie. Lo stesso può essere affermato quando ci si riferisce alle interazioni orali dell’autrice. Come lei, molti altri autori non si erano mai recati in Cina e, pertanto, di quest’ultima avevano un’immagine piuttosto vaga se non imprecisa. Più corretto sarebbe, invece, parlare di

---

<sup>105</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 126.

<sup>106</sup> SMITS, “The Way of the...”, cit., p. 109.

<sup>107</sup> Wiebke DENECKE, “Shared literary heritage in the East Asian sinographic sphere”, in Wiebke DENECKE (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 511.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 513; LURIE, “Realms of Literacy...”, cit., p. 346.

<sup>109</sup> SMITS, “The Way of the...”, cit., p. 105.

“bilingual and biliterate literary traditions”<sup>110</sup> per indicare una “doppia competenza linguistica scritta”<sup>111</sup> e di *tricanonicità*<sup>112</sup>, in quanto i canoni letterari a cui qualsiasi letterato faceva riferimento erano esattamente tre: “quello propriamente cinese, ovvero opere di autori cinesi importati dal continente; un canone di testi in cinese (*kanbun* o sino-giapponese) scritti da giapponesi [...] e infine il canone in lingua giapponese (*wabun*)”.<sup>113</sup>

È proprio di questa complessa e variegata formazione di cui si vuole parlare nella prossima sezione.

### 1.5. La “Legge del Padre”: istruzione per l’uso. Panoramica sulla formazione femminile basata su fonti primarie cinesi e sino-giapponesi

Come è già stato accennato, ciò che ruota intorno al *kanbun* può essere definito un *corpus* di conoscenza che andava di pari passo con dei privilegi. Bisogna, allora, porsi delle domande: da dove nascono esattamente questi privilegi e secondo quali modalità e scopi venivano riservati a persone specifiche?

In questo paragrafo si tenterà di rispondere a tali quesiti per cominciare a discutere sull’esperienza personale di Sei Shōnagon e del suo rapporto con il “cinese” e la sua stessa formazione. Fino ad ora è stato ribadito come l’applicazione di questo *corpus* di conoscenza in diversi contesti ufficiali fosse una prerogativa del potere e che, nel tardo periodo Heian, l’esclusione delle figure femminili da queste stesse logiche andasse di pari passo con un presunto sviluppo di un’attitudine o coscienza aristocratica che poteva portare alla legittimazione di un discorso costruito come quello del “mana tabù”.

Diversi anni prima che Sei Shōnagon nascesse e diventasse una dama di corte, infatti, si registrano nella storia della letteratura giapponese varie figure autorevoli nel campo della composizione poetica ufficiale in materia di *kanshi*. Basti pensare a tre antologie: il *Ryōunshū* (Raccolta che sovrasta le nubi, 814), il *Bunka shūreishū* (Raccolta di bellezze del florilegio letterario, 818), entrambe ordinate dall’Imperatore Saga (786-842) e il *Keikokushū* (Raccolta per governare il paese, 827), ordinata dall’Imperatore Junna (786-840) e terza e ultima antologia imperiale di *kanshi*. Se c’è una cosa che le accomuna è il fatto che tutte e tre contengono dei componimenti che riportano la firma di alcune figure femminili vissute tra il periodo Nara e il periodo Heian.<sup>114</sup> Tra i nomi più rilevanti troviamo la controversa imperatrice che regnò con il nome di Kōken (718-770) prima e Shōtoku poi, ma anche la figlia dello stesso imperatore Saga, la talentuosa principessa Uchiko (870-847).<sup>115</sup> Oltre a

---

<sup>110</sup> DENECKE, “Shared literary heritage...”, cit., p. 512.

<sup>111</sup> GERLINI (a cura di), *Antologia della poesia...*, cit., p. 20.

<sup>112</sup> DENECKE, *Classical World...*, cit., p. 48.

<sup>113</sup> GERLINI (a cura di), *Antologia della poesia...*, cit., p. 21.

<sup>114</sup> BORGÉN, “The Politics of...”, cit., pp. 208-209.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 209.

quest'ultima, vengono ricordate: la poetessa Ise (875-938 ca.), dama di Corte dell'Imperatrice Onshi (872-907); l'Imperatrice Kōmyō (701-760), ma anche Takashina Kishi (954?-996), madre di Teishi e moglie di Fujiwara Michitaka, le cui doti e capacità nella scrittura cinese sono lodate nello *Eiga Monogatari* (Storia di splendori, XI-XII sec.) e nello *Ōkagami* (Grande specchio, XII secolo ca.).<sup>116</sup> Dalle testimonianze che sono arrivate fino a noi, appare chiaro che dopo Uchiko si è potuto assistere a una “slow erosion and a gradual disenfranchisement of women from Chinese at court”.<sup>117</sup> Tuttavia, sappiamo anche che questa riduzione o privazione non è definitiva, ma lascia spazio a delle condizioni particolari in cui determinate donne erano positivamente incoraggiate a conoscere qualcosa che viene identificata, appunto, come “cinese”.<sup>118</sup> Ad esempio, opere come il *Takamura monogatari* ci offrono un'attestazione sulla realtà che sottostava all'insegnamento della lingua e della letteratura del Continente a una donna per far sì che potesse accedere a corte<sup>119</sup>, scena che ritroviamo non solo in maniera implicita nella storia stessa di Sei Shōnagon, ma anche in una un po' più esplicita all'interno del *Murasaki Shikibu nikki*.

Sempre in quest'ultima opera è possibile rintracciare una testimonianza della bravura della dama, così spiccata da far esclamare al padre che sarebbe stato bello se fosse stata un uomo. Infatti, era soltanto in questo modo che avrebbe potuto approfondire in maniera più legittima la conoscenza del *corpus* in cinese letterario:

Quando mio fratello, Ministro del Cerimoniale, da giovane leggeva i classici cinesi, io stavo sempre ad ascoltarlo e stranamente riuscivo ad imparare anche quello che lui aveva difficoltà a capire o a ricordare. Mio padre, che dava molta importanza allo studio dei classici, rammaricato mi diceva: “È proprio una sfortuna che tu non sia nata maschio!”<sup>120</sup>

Questo breve passo è una delle testimonianze che attestano come sia la promozione che l'insegnamento della lingua o della letteratura o filosofia “cinese” (ovvero la “Legge del Padre”) fosse qualcosa che veniva trasmessa dal genitore e il cui destinatario era – prima di tutto e quasi esclusivamente – il figlio maschio.<sup>121</sup> Alla luce di quanto appena discusso e di quanto argomentato in precedenza in merito alle figlie dei governatori di provincia, è ragionevole comprendere perché tale

---

<sup>116</sup> Joshua MOSTOW, “Mother Tongue and Father Script. The Relationship of Sei Shōnagon and Murasaki Shikibu to their Fathers and Chinese Letters”, in Rebecca L. Copeland; Ramirez-Christensen Esperanza (a cura di), *The Father - Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, pp. 121-123.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>118</sup> Su questo punto si ritornerà più avanti.

<sup>119</sup> MOSTOW, “Mother Tongue and...”, cit., p. 122.

<sup>120</sup> MURASAKI, *Diario di Murasaki...*, cit., p. 108.

<sup>121</sup> MOSTOW, “Mother Tongue and...”, cit., p. 126.

“paternità letteraria” trovi nel *Makura no sōshi*, così come nel *Murasaki Shikibu nikki*, una risposta e un posto speciale.

A giudicare dai riferimenti contenuti nel *Makura no sōshi*, l’istruzione di Sei Shōnagon deve aver compreso molte più fonti di studio di quelle che ci si sarebbe potuti aspettare. L’autrice sembra però prediligere due categorie principali di fonti primarie, entrambe ricavate da testi educazionali facenti parte di un gruppo di materiale considerato di carattere introduttivo. Nello specifico, si tratta di:

[...] historical anecdotes, drawn from the *Child’s Treasury* (c. *Mengqiu*, g. *Mōgyū*), or from well-known sections of dynastic histories, and *rōei* material (lines of Chinese-style poetry for chanting aloud), which can mostly be found in either the Collected Works of Tang poet Bai Juyi or in Fujiwara no Kintō’s Japanese and Chinese-style Chanting Collection (和漢朗詠集, *Wakan rōeishū*).<sup>122</sup>

Nel primo caso si parla di materiali per l’educazione primaria pensati innanzitutto per i bambini, che – così come molti testi della stessa natura – presentavano degli schemi e degli espedienti metrici ben precisi che servivano a memorizzarne meglio il contenuto.<sup>123</sup> Per citare qualche altro titolo, è sicuramente necessario includere anche il *Senjimon* (Classico dei mille caratteri, c. *Qianziwen*, VI sec.), la cui importanza viene ribadita anche all’interno del *Kojiki* (Cronache di antichi eventi, 712) in qualità di testo necessario alla civilizzazione del paese insieme ai *Dialoghi* di Confucio (g. *Rongo*; c. *Lunyu*, V-III secolo a.e.c.). Non si trattava, tuttavia, di materiale che poteva essere comparato alla complessa varietà dei testi che venivano studiati esclusivamente dagli uomini nell’università imperiale (*Daigakuryō*) e, in particolare, presso uno dei suoi quattro curriculum: il *Monjōdō*, conosciuto anche come *Kidendō*.<sup>124</sup> Tuttavia, ricevere un’educazione prettamente “casalinga” e, nella maggior parte dei casi, voluta e portata avanti proprio dai loro padri<sup>125</sup> permetteva ugualmente alle dame di condividere parte del loro programma di studio con quello dei futuri *monjō hakase* (Dottori in Letteratura) e, quindi, studiando dapprima dal *Classico dei mille caratteri* e arrivando fino ai *Centoventi componenti di Li Jiao* (*Rikyō hyakunijū ei*).<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 105.

<sup>123</sup> TIAN Xiaofei, “Literary learning – *Encyclopedias and Epitomes*”, in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 139.

<sup>124</sup> Brian STEININGER, *Chinese Literary Forms in Heian Japan: Poetics and Practice*, Cambridge MA, Harvard University Asia Center, 2017, p. 130.

<sup>125</sup> SHIMURA Midori, “Heian jidai josei no mana kanseki no gakushū – 11 seiki goro o chūshin ni –”, *Nihon rekishi/Nihon rekishi gakkai hen*, 457, 1986, p. 36.

<sup>126</sup> *Ibidem.*; NODA Yūkiko, “Heian kizoku shakai ni okeru josei no karazae hyōka to shojō”, *Ochanomizu shigaku*, 63, 2020, p. 100.

Steininger, parlando dell’opera di Jiao, afferma che, pur venendo utilizzate come testi per l’educazione basilare, le “canzoni” del poeta cinese costituivano del materiale estremamente complicato su cui studiare e lavorare. Specifica che: “This is perhaps an inevitable paradox, for it was precisely this difficulty – the use of particularly adroit and unexpected allusions and quotations – that was valued in the highly technical poetics of regulated verse”. Brian STEININGER, “Li

È bene ricordare come per una dama questo tipo di formazione e la competenza in materia di *mana* e *kanseki* fossero, sebbene all'apparenza requisiti elementari, funzionali solamente ad attività che si svolgevano a corte e come costituissero parte integrante di quelle occasioni che possono essere definite sia di dovere che sociali. Il caso di Sei Shōnagon, visto nello specifico, sarebbe emblematico di una sorta di eccezionalità se si considera il suo impiego di riferimenti non canonicamente elementari, tra i quali troviamo anche testi del calibro dei *Dialoghi* di Confucio, del *Classico della poesia* (c. *Shijing*; g. *Shikyō*, III secolo a.e.c.), e delle *Memorie di uno storico* (c. *Shiji*; g. *Shiki*, I secolo a.e.c.).

In particolare, riguardo a quest'ultima opera, può essere interessante sottolineare come possa essere stato un gioco di parole con il suo titolo a dare un nome all'opera di Sei Shōnagon.<sup>127</sup> Nella sua sezione conclusiva (*batsubun*), il manoscritto della dama si posiziona quasi in opposizione con l'attività di ricopiatura delle *Memorie di uno storico*. Un progetto dell'imperatore, quindi, appare contrapposto a un altro che, in un modo o nell'altro sembra voluto dalla stessa imperatrice Teishi, consapevole delle operazioni di ricopiatura che stavano avvenendo in quello stesso momento:

Il Ministro del Palazzo presentò dinanzi all'imperatrice un fascicolo di carta.

“Cosa pensi si potrebbe scrivere su di esso? Presso la corte di Sua Maestà stanno ricopiando le *Memorie di uno storico*” disse lei.

“Questo dovrebbe essere un ‘cuscino’, allora” Sugerii io.

“Molto bene, è tuo adesso” dichiarò Sua Maestà, e me lo porse.<sup>128</sup>

La conversazione appena citata è rappresentativa non solo del valore che un bene materiale come la carta assumeva in quel contesto, ma è anche un ottimo esempio di come l'arguzia della dama sia evidente all'interno del *Makura no sōshi*. Inoltre, mette in relazione la genesi stessa dell'opera con l'utilizzo di una fonte cinese in un'interazione sociale.<sup>129</sup>

Parlando di creazioni, giochi di parole e, soprattutto, adeguata conoscenza del “cinese” e del suo sistema di scrittura si possono individuare tre casistiche principali in cui quest'ultima risultava necessaria e di grande importanza: 1) la lettura e la ricopiatura dei sūtra buddhisti; 2) la partecipazione

---

Jiao's *Songs: Commentary-Based Reading and the Reception of Tang Poetry in Heian Japan*, *East Asian Publishing and Society*, 6, 2016, p. 109.

Si consiglia la lettura dell'articolo per un approfondimento sulla tradizione commentariale e la ricezione di Li Jiao e altri poeti Tang durante il periodo Heian.

<sup>127</sup> Wang ha un'opinione diversa sull'origine del titolo: “The title Pillow Book comes from Po's writings in which he described himself as snoozing through an autumn day, his head pillowed on a book”; Ernestine H. WANG, *Po Chu-i: the man and his influence in Chinese poetry*, Ann Arbor, U. M. I., 1993, p. 148.

<sup>128</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 467.

<sup>129</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 105.

agli intrattenimenti della corte come gli *asobi* dello *hentsugi*<sup>130</sup> e dello *infutagi*<sup>131</sup> e la composizione del *waka*; 3) la firma di certificati di proprietà per i terreni.<sup>132</sup> In particolare, è il secondo punto a rivelarsi specialmente interessante a sostegno delle argomentazioni dell'elaborato, in quanto troviamo traccia di questi giochi di intrattenimento a carattere letterario anche all'interno del *Makura no sōshi*. Ad esempio, nel celebre *dan 78* la stessa Sei Shōnagon fa riferimento a un gioco di carattere calligrafico, il quale risulta essere proprio quello dello *hentsugi*:

Le dame erano radunate sotto alla tettoia appena oltre l'uscio della stanza e si intrattenevano col gioco dello *hentsugi* facendosi luce con una lampada. “Che bello che tu sia qui, unisciti a noi, dai!” mi dissero, ma nonostante richiedessero la mia presenza, io non ero proprio in vena [di unirmi a loro] e cominciai a chiedermi anche per quale motivo mi fossi recata lì.<sup>133</sup>

Questo, ancora una volta, dimostra come una certa padronanza della scrittura cinese non fosse sempre nascosta dalle donne della corte e come, di conseguenza, volerla nascondere costituisse solamente una scelta personale, dettata dall'importanza che veniva data al giudizio altrui o alla presunta volontà di sottostare completamente al sistema patriarcale in cui si era inseriti.

L'intrattenimento, quindi, rientrava fra le sue attività da dama, ma, come anticipato dalla lista fornita sopra, vi è un ulteriore elemento che può essere annoverato tra i capisaldi della formazione che, all'apparenza, sembra non avere nulla a che fare sull'istruzione in materia di *kanbun*, *shi* e *kanseki* delle dame o di Sei Shōnagon in particolare: il *waka*. Insieme all'esercizio calligrafico e alla musica (in particolare alla padronanza di uno strumento), il *waka* rientrava fra i principi dell'educazione rappresentativa e obbligatoria femminile e si configurava non solo come strumento in grado di apportare notorietà a chi lo scriveva, ma anche e soprattutto come forma di comunicazione all'interno della corte stessa.<sup>134</sup> Ma se il *waka* costituiva la forma poetica “giapponese” per eccellenza, quali legami avrebbe con la poesia in cinese propriamente detta? E per quale motivo il discorso sull'educazione in materia di “cinese” era interconnesso con la padronanza del *waka*? Per rispondere a questa domanda, è necessario sottolineare che, in realtà, era molto frequente che all'interno di un *waka* si potessero rintracciare influenze o riferimenti inerenti alla poesia in cinese o alle storie aneddotiche o compilate inizialmente in Cina e trasmesse poi in Giappone.<sup>135</sup> Infatti, è possibile

---

<sup>130</sup> Il gioco consisteva nel comporre una parola a partire da una carta che mostrava il radicale destro di un carattere.

<sup>131</sup> Lo scopo del gioco era indovinare il carattere corrispondente alla rima contenuta in un componimento poetico in cinese (*kanshi*).

<sup>132</sup> SHIMURA, “Heian jidai josei...”, cit., p. 23.

<sup>133</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 235.

<sup>134</sup> KAWAMURA Yūko, *Ōchō seikatsu no kiso chishiki: koten no naka no joseitachi*, Tokyo, Kadokawa Shoten, 2005, p. 57.

<sup>135</sup> SHIMURA, “Heian jidai josei...”, cit., p. 25.; NODA, ““Heian kizoku shakai...””, cit., p. 98.

rintracciarne innumerevoli nel *Kōkinwakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905), materiale di studio del *waka* per eccellenza<sup>136</sup>, ma anche nel successivo *Shinkokinwakashū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 1201). In conseguenza di ciò, si può concludere che avere una conoscenza di base di questo *corpus* letterario potesse essere un vantaggio non solo per la comprensione stessa della forma poetica giapponese, ma anche per la sua scrittura e l'adattamento alle tendenze letterarie dell'epoca<sup>137</sup>, tra i cui riferimenti letterari e tra le più utilizzate fonti di citazioni in fatto di componimenti poetici non si può fare a meno di citare la poesia di Bai Juyi (772-846). Conoscere la sua opera poetica e, in particolare, saper adoperare le immagini presenti all'interno di essa era un *must* per qualsiasi donna e qualsiasi uomo che volessero essere ricordati come colti. È la stessa Sei Shōnagon, infatti, a legittimare l'importanza del poeta all'interno di una delle sue liste. Nel *dan* 198, intitolato *Fumi wa* e traducibile succintamente con "scritti cinesi", questi ultimi si presentano nel seguente ordine:

Scritti cinesi: *Monjū. Monzen. Shinpu. Shiki e Goteihongi*. Preghiere per il Buddha. Memoriali per l'imperatore. Lettere di promozione scritte dai Dottori in Letteratura.<sup>138</sup>

Il primo posto, come si può notare, è occupato proprio dal *Monjū* (*Hakushi bunshū*; in cinese *Baishi wenji*): la raccolta completa delle opere di Bai Juyi. La popolarità del poeta può essere ricollegata alla grande versatilità della sua poesia e dei suoi temi e la conoscenza di questo materiale poetico era un requisito atteso e ben apprezzato, tanto che i componimenti della raccolta erano oggetto di studio per

---

<sup>136</sup> KAWAMURA, *Ōchō seikatsu no...*, cit., p. 61.

<sup>137</sup> Come si vedrà in seguito, infatti, una delle forme di comunicazione predilette all'interno del *Makura no sōshi* e contesto simbolico in cui poter far uso consapevole della sua conoscenza è proprio il *waka*.

<sup>138</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 336.

Parlando delle "liste", secondo Morris sarebbe difficile individuare qualche precedente sullo stile di scrittura dei *wa e mono dan*, ma questi costituiscono comunque un buonissimo indicatore dell'inventiva dell'autrice e del suo senso di originalità. Per ragioni di brevità e coerenza interna dell'elaborato, la questione non può essere approfondita, ma può essere utile tenerla in considerazione quando si parla della formazione di Sei Shōnagon, soprattutto per ciò che concerne la poesia. Morris, infatti, afferma che "The lists are poetic in a particularly formal sense. Taken collectively, as a kind of "Book of Lists", they seem derived from schemes of organization imposed on poetic anthologies and poetic handbooks. These structures derive from Chinese schemes of organizing language material – lexicons and encyclopedic compendiums – as they were adapted and transformed under the influences of native poetic taste". Mark MORRIS, "Sei Shōnagon's Poetic Catalogues", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 40, 1, 1980, p. 7.

Anche se è molto improbabile che Sei abbia preso ispirazione diretta da un'opera in particolare per comporre le sue liste, non è difficile che l'autrice avesse molta familiarità col genere enciclopedico cinese. Se, poi, consideriamo che la lista avesse un senso proprio e dettasse delle regole di base per ciò che era opportuno citare in poesia, allora vediamo bene che il ruolo della collezione dei lavori di Bai Juyi assume, in questo caso specifico, un valore aggiunto.

Per i riferimenti giapponesi a cui l'autrice potrebbe essersi ispirata Pigeot menziona i seguenti: *Shinsen jikyō* (898 c.), *Wamyō ruiju shō* (c. 930), *Kuchizusami* di Minamoto no Tamenori (970) o ancora le antologie di poesie classificate per soggetto (*ruidai waka shū*) come il *Kokin rokujō* (980). Jacqueline PIGEOT, "La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne", *Extrême-Orient – Extrême-Occident*, 12, 1990, pp. 111-112.

le dame e gli aristocratici che speravano di ottenere un posto di rilievo e di popolarità a corte.<sup>139</sup>

Inoltre:

There are many possible reasons for Bai Juyi's superlative prominence in Japan, but important factors were certainly his great contemporary popularity in China; his often refreshingly straightforward diction; his Buddhist humility, which had him serve the Buddha through the expedient means of poetry's "crazy words and fancy expressions" (*kyōgen kigo* 狂言綺語), and most appealingly for Heian courtiers, his ideal of being both "official and recluse" (*ri'in* 吏隱).<sup>140</sup>

Le poesie di Bai Juyi, insieme a quelle del contemporaneo Yuan Zhen (779-831), si delineavano anche come rappresentanti di un nuovo genere esemplificato formalmente dalle "nuove ballate" (*xinyuefu*).<sup>141</sup> La libertà formale, insieme al già menzionato tono tutt'altro che altisonante, era spesso combinata a discussioni di natura politica e personale e alla critica di stampo sociale.

A questo proposito, è lecito domandarsi per quale motivo l'aristocrazia del periodo Heian, che non aveva alcun interesse nei confronti dell'aspetto politico della cultura cinese pur prendendola a modello, abbia tenuto in così alta considerazione un genere di poesia – specificamente di forma poetica – pensato appositamente come una critica sociopolitica che potesse essere compresa dai più. Difatti, come rimarcato dallo stesso Bai Juyi, la chiarezza del significato si collocava in posizione superiore rispetto alla bellezza formale:

Heian courtiers did not care much for the political implications of the Chinese examples, but they used and imitated the descriptive passages in their poems. They depoliticized the contents of the new ballads in order to appreciate them within a Japanese context. As a result, Heian descriptive poems and narrative accounts are void of the moral messages that are found in the Chinese texts that were used as models. However, Heian literati incorporated functional conventions of Chinese poetry to create a new genre of the social periphery in Japanese literature.<sup>142</sup>

Non ci si soffermerà oltre sul ruolo di Bai Juyi<sup>143</sup> in questo paragrafo, ma la sua importanza all'interno del *Makura no sōshi* verrà approfondita successivamente in linea con gli esempi pratici che verranno

---

<sup>139</sup> Che-Wen Cindy LIN, *Bai Juyi's Poetry as a Common Culture in Pre-modern East Asia* [Tesi di Dottorato], Toronto, University of Toronto, 2012, p. 38.

<sup>140</sup> Wiebke DENECKE, "Early Sino-Japanese Literature", in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 560-561.

<sup>141</sup> SMITS, "The Way of the...", cit., p. 119.

<sup>142</sup> *Ibid.*, pp. 119-120.

<sup>143</sup> Per quanto riguarda l'influenza della poesia di Bai Juyi in Cina, invece, si consulti: Ernestine H. WANG, *Po Chu-i: the man and his influence in Chinese poetry*, Ann Arbor, U. M. I., 1993.

proposti. Si vedrà come questa selettività, mista a inventiva e a un'azione di volontario *misreading*<sup>144</sup>, fosse un espediente (forse anche quello principale) per l'utilizzo creativo di fonti "cinesi" da parte di Sei Shōnagon.

In più, come ultimo punto, è importante notare come la dama avesse comunque delle preferenze sull'opera del poeta. Attraverso uno studio filologico e comparativo tra il *Genji monogatari* e il *Makura no sōshi*, Zhang individua delle tendenze ben precise nell'utilizzo di riferimenti all'opera del poeta cinese. In particolare, le parti della raccolta delle opere di Bai Juyi riportate da Sei Shōnagon nella sua opera fanno riferimento ai componimenti più sentimentali e malinconici dell'autore e questa scelta sarebbe giustificata da due motivi: innanzitutto, perché le espressioni contenute in tali opere erano funzionali ad esprimere, sebbene in maniera indiretta, le tristi circostanze che si erano verificate in seguito alla morte di Fujiwara no Michitaka; poi, per sottolineare analogamente le vicende che avevano coinvolto Teishi in prima persona.<sup>145</sup>

Nella prossima sezione e in conclusione di questo capitolo, si illustreranno i diversi concetti che stanno alla base dell'utilizzo funzionale delle citazioni cinesi e sino-giapponesi sia all'interno di forme scritte (missive o brevi lettere) che nell'interazione orale, le quali aiutano l'autrice del *Makura no sōshi* ad inserirsi in maniera socialmente adeguata e, allo stesso tempo, inaspettata nelle dinamiche degli incontri a corte.

Si è visto come questa conoscenza fosse legata a doveri e fosse parte integrante di una conoscenza primaria. Quello che bisogna sottolineare è, però, in che modo Sei Shōnagon la rendesse un'attività che non avesse solamente dei legami con il suo contesto lavorativo (quale ad esempio la situazione del gioco insieme alle altre dame) e impiegasse i riferimenti in maniera molto circoscritta e attenta. Questa conoscenza – unita a una spiccata prontezza – si rivelava, all'interno di uno spazio ben definito, sempre coerente con le aspettative dell'autrice ed efficace per quanto riguarda le questioni della socialità all'interno della corte. Per questo motivo, gli elementi presi in esame in questa sede ci spingono a guardare oltre le questioni riguardanti la mera formazione della dama e a prendere in considerazione una forma di impiego di citazioni e riferimenti che non ha precedenti nella storia della letteratura giapponese.

Se gli uomini potevano ufficialmente dare nuova vita e ampio respiro alle citazioni tratte da poesie (da quelle di Bai Juyi in particolare) e da testi classici della letteratura cinese, lo stesso viene fatto da Sei Shōnagon in circostanze più peculiari e meno formali. In conseguenza di ciò, più che parlare della

---

<sup>145</sup> ZHANG Peihua, "Makura no Sōshi to Genji monogatari ni okeru Hakushi bunshū – Kanshōshi o chūshin ni –", *Kokubungaku kenkyū shiryōkan kiyō*, 43, 2017, p. 344.

conoscenza della dama in termini generali definendola eccezionale di per sé, sarebbe più opportuno dar credito alle modalità con cui veniva impiegata, cioè al di là da prerogative fisse e stabilite dalla sua educazione formale e, dunque, per potersi mettere in relazione con l'“altro” nel contesto della corte.

## 1.6. Introduzione alla strategia comunicativa di Sei Shōnagon: *okashi*, *performance* identitaria e adattamento creativo di fonti cinesi e sino-giapponesi

In precedenza, si è parlato del contesto in cui l'opera di Sei Shōnagon viene ambientata e di quali fossero le presunte zone di confine e di contatto che corrispondevano ad altrettante specifiche zone di influenza a livello linguistico, sociale e culturale.

Successivamente, si è voluto sottolineare come l'educazione in materia di “cinese” fosse, in realtà, un requisito indispensabile per ricoprire il ruolo di dama e, in particolare, per poter lavorare in un ambiente dinamico e culturalmente stimolante come quello della corte dell'Imperatore Ichijō e del salone di Teishi. Premesso che avere un'educazione di questo tipo fosse assolutamente comune tra una particolare fascia dell'aristocrazia Heian e che, nel caso specifico di Sei Shōnagon, questa viene più volte provocata e stimolata affinché ne sappia dar prova, rimane ancora da chiarire per quale motivo il “cinese” fosse visto come elemento “sconveniente” in alcuni casi e soprattutto da chi fosse considerato tale.<sup>146</sup> Per rispondere a questo quesito, può tornare utile ripensare all'argomentazione, già affrontata in precedenza, che vede il “cinese” in forte correlazione con il potere, in particolare quello maschile: attraverso questa associazione, si potrebbe affermare che il suo utilizzo potesse essere, in un certo senso, funzionale per affermarsi in una posizione di superiorità o, meglio, per comunicare di essere meritevole di attenzione e d'impatto all'interno di un determinato contesto.

In riferimento al *Makura no sōshi*, l'utilizzo di citazioni e allusioni appartenenti alla sfera della produzione scritta cinese e sino-giapponese all'interno dei passi definiti “diaristici” (*nikkiteki shōdan*) in particolare potrebbe essere ascritta a questo scopo. Per le funzioni che l'opera assume (o viene detto assuma), l'espedito della citazione adattata sarebbe servito a mettere su un piano superiore o in buona luce (quindi, a legittimare il potere) il salone di Teishi, ma non è da escludere che fosse Sei Shōnagon stessa a voler essere posta in risalto dai suoi interlocutori (senza però escludere la consorte imperiale) e, quindi, crearsi una reputazione sfruttando le particolari dinamiche del palazzo imperiale, le quali non lasciavano particolare spazio alla vita privata. Dunque, l'obiettivo principale di Sei Shōnagon sarebbe proprio quello di darsi un'identità specifica in un altrettanto specifico contesto

---

<sup>146</sup> FUKUMORI, “Chinese Learning as...”, cit., p. 106.

sociale, il quale, come già accennato, presentava delle caratteristiche molto peculiari e proiettava delle aspettative che, nella maggior parte dei casi, dovevano essere rispettate da tutti i frequentatori del palazzo imperiale. Alla luce della difficoltà rappresentata dal muoversi in un contesto come questo e della consapevolezza di essere in una posizione marginale o ambigua, è possibile ipotizzare che l'utilizzo di citazioni e riferimenti afferenti al *corpus* letterario in *kanbun* o cinese sia allora collegato a delle strategie sociali ben precise, le quali vedono come base l'intersezione di elementi e concetti che verranno discussi nel dettaglio a breve.

Riguardo agli effetti che questo espediente provoca sugli interlocutori e che traspaiono nell'opera non vi sono dubbi, ma sarebbe riduttivo limitare la trattazione a questo punto. A dimostrarlo è Tvetana Kristeva, che nel suo articolo “the pillow hook (the *pillow book* as an ‘open work’)” discute anche dell'influsso che le azioni descritte da Sei Shōnagon hanno sui lettori: categorizzando il *Makura no sōshi* come *open work* (opera aperta)<sup>147</sup> riesce, infatti, a giustificare il motivo per cui la narrazione della dama risulti sempre molto coinvolgente e d'impatto.<sup>148</sup> L'origine di questo coinvolgimento, inoltre, poggierebbe le sue basi su quello che è stato definito il concetto estetico portante di tutta l'opera: l'*okashi*.<sup>149</sup> Questo andrebbe a giustificare determinate scelte operate dalla dama e renderebbe più chiaro il motivo per cui assumono particolare rilevanza.

In merito al significato di *okashi*, è bene specificare che il termine presenta accezioni diverse in base alla circostanza che viene descritta e si adatta a situazioni che non prevedono un particolare coinvolgimento emotivo, quanto piuttosto uno di natura intellettuale.<sup>150</sup> Inoltre, per dare un'altra definizione generale:

the broader meaning of *wokashi* could be interpreted as a desire to fascinate the readers and to involve them in the joyful search for something beautiful, lovely, refined, and sometimes even strange and non-conventional. [...] Although Sei Shōnagon was a typical representative of the aesthetic values of her time, or maybe because of that, she would allow herself the freedom to be somewhat non-conventional in the manifestations of her personal taste.<sup>151</sup>

L'attitudine non-convenzionale – o, meglio, originale e autentica – con cui Sei Shōnagon manifestava il suo gusto personale e la sua stessa personalità viene frequentemente associato a un comportamento insolente e saccente che, spesso, le viene rimproverato dalle sue contemporanee e che ritroviamo

---

<sup>147</sup> Tzvetana KRISTEVA, “The Pillow Hook (‘The Pillow Book’ as an ‘open work’)”, *Japan Review*, 5, 1994, p. 15.

<sup>148</sup> Per quanto riguarda la questione del target dei lettori, non è dato sapere quale fosse quello originale e predestinato. È possibile provare qualche indizio analizzando attentamente la sezione finale dell'opera.

<sup>149</sup> Anche *wokashi*, secondo le regole dell'ortografia storica.

<sup>150</sup> FUKUMORI, “Sei Shōnagon's...”, cit., pp. 14-15.

<sup>151</sup> KRISTEVA, “The Pillow Hook...”, cit., p. 22.

anche in alcuni studi critici attuali, in particolare per quanto riguarda l'utilizzo di riferimenti alla letteratura cinese o la scrittura dei caratteri. Piuttosto, questo sarebbe da intendersi nella capacità di combinare creatività e consapevole utilizzo performativo in maniera efficace, mai banale, puntuale e sempre nella misura giusta, in un modo tale da rendere memorabile anche la minima interazione. Inoltre, quando queste interazioni hanno luogo, è possibile comprendere dal contesto sia quali fossero le aspettative sociali e intellettuali nei confronti delle donne dell'epoca, sia che ci fosse una convinzione diffusa che non tutte fossero all'altezza di poter agire così sapientemente come Sei Shōnagon.<sup>152</sup> Ancora una volta, a rivelarsi eccezionale sarebbe non tanto la stessa cultura della dama, quanto la sua capacità di attuare delle comunicazioni efficaci attraverso l'impiego di originali strategie comunicative.

Fukumori, riferendosi a Sei Shōnagon e a Murasaki Shikibu all'interno di dinamiche che le vedono protagoniste nell'interazione sociale con figure al potere, afferma che entrambe le dame fossero ben coscienti della loro formazione, nello specifico di quella parte che comprendeva il "canone" più specificatamente "cinese".<sup>153</sup> Per questo, le due sarebbero state perfettamente in grado di manipolarla nelle circostanze in cui appariva più evidente per renderla accettabile e, nello specifico, più femminile agli occhi della società che le circondava.<sup>154</sup> Tale discorso sulla manipolazione, il quale si basa principalmente sulla consapevolezza dei meccanismi sociali con cui le due dame si interfacciavano quotidianamente, rimanderebbe a conseguenti atti performativi, i quali presentano la possibilità di essere discussi attraverso la nozione di *performative gender* della filosofa statunitense Judith Butler.<sup>155</sup> Secondo quest'ultima, il genere sarebbe costruito o fabbricato attraverso azioni e atti designati e "postulati attraverso la stilizzazione di genere del corpo"<sup>156</sup> e, soprattutto, si costituirebbe come parte di un gesto concepibile e ripetuto (cioè normativo), il cui scopo primario è l'accettazione sociale.<sup>157</sup>

Tuttavia, adottare questa prospettiva sarebbe limitante in quanto l'analisi risulterebbe poi ancorata a logiche d'interazione binarie, le quali lascia poco spazio ad altri fattori determinanti per la mobilitazione di strategie precise in merito all'utilizzo di fonti e riferimenti "cinesi", come ad esempio il contesto specifico in cui si svolge l'interazione o il grado di confidenza fra gli interlocutori. Il concetto di performatività al quale si vuole attingere in questo elaborato va, dunque, oltre quello associato esclusivamente al genere, per far sì che si possa dare maggiore risalto a tutti gli elementi

---

<sup>152</sup> Kim MILLER, *Direct and Indirect Methods: Manipulations of Feminine Conventions in Heian Period Nikki (794-1185)* [Tesi di Laurea], Columbus, The Ohio State University, 2011, p. 42.

<sup>153</sup> FUKUMORI, "Chinese Learning as...", cit., p. 108.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> Judith BUTLER, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, "Biblioteca Universale", Roma; Bari, Edizioni Laterza, 2017 (ed. or. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), p. 28.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 556.

che caratterizzano specifiche articolazioni della comunicazione sociale e della costruzione dell'immagine personale che da essa si genera:

while gender seems to have acted in combination with class background and other social factors to shape acceptable social avenues for displaying kanbun knowledge, a gendered opposition between masculine-coded kanbun and feminine-coded wabun writing was seldom mobilized in clearcut terms. Although some sources express anxiety or ambivalence about female displays of kanbun talent, the impact on how men and women of the court actually interacted with kanbun texts and quotations could still vary. Sei Shōnagon's comfort with the creative use of basic kanbun material underscores the fact that while the nature of kanbun literacy for court women may have been circumscribed in certain ways, it could still represent a source of valuable knowledge and offer powerful possibilities for social communication.<sup>158</sup>

Riassumendo, più che leggere le azioni di Sei Shōnagon in un'ottica di *performance* di genere, sarebbe più opportuno adottare una chiave di lettura che può essere definita, più genericamente, come una *performance* identitaria con un'alta valenza sociale. Lo scopo di tale *performance*, quindi, non sarebbe quello di presentarsi efficacemente agli occhi della società di corte in qualità di donna e, di conseguenza, attuando qualsiasi espediente accettabile in relazione a tale ruolo, ma piuttosto quello di affermarsi e distinguersi come singola persona in un contesto che, evidentemente, metteva costantemente alla prova l'esercizio della libera espressione. Infine, non bisogna tralasciare il fatto che non fosse sufficiente crearsi una buona reputazione per sé, ma era indispensabile che, all'occorrenza, questa potesse essere estesa alla figura della consorte imperiale presso la quale la dama prestava servizio. È in questo senso che può essere compreso il motivo per cui Sei Shōnagon scelga deliberatamente di “far sfoggio” della sua conoscenza con i suoi interlocutori, i quali riescono a crearsi un'immagine specifica della sua persona e attribuirle epiteti come quello di “persona più adatta a servire Sua Maestà”.<sup>159</sup>

Discutendo di atti performativi, non bisogna trascurare un ulteriore elemento che caratterizza le interazioni sociali di Sei Shōnagon in relazione all'impiego di riferimenti cinesi o sino-giapponesi: l'abilità nella scelta delle fonti e il loro adattamento creativo. Come si è già detto, il tema della selettività dei prestiti dal Continente e del loro utilizzo all'interno dei diversi ambiti (letterario, politico, amministrativo) è centrale nel discorso delle relazioni culturali della società giapponese dell'epoca.<sup>160</sup> Questo aspetto, sicuramente meno formale ma, allo stesso tempo, non meno rilevante,

---

<sup>158</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 216.

<sup>159</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., pp. 433-434.

<sup>160</sup> URY, “Chinese Learning and...”, cit., p. 345.

è riscontrabile in buona parte del *Makura no sōshi* non solo perché coerente con il discorso appena citato, ma anche perché rappresentava un buon indicatore della propria formazione culturale e letteraria.

Quest'ultima, infatti, costituiva un grosso incentivo nello sviluppo dei rapporti sociali e, di conseguenza, fungeva come una sorta di biglietto da visita della persona che era in grado di saperla dimostrare e, all'occorrenza, manipolare. Se prendiamo in considerazione gli elementi di cui si è già discusso, ovvero la centralità e il significato di un concetto estetico come quello dell'*okashi* e le funzionalità legate alla *performance* identitaria, si potrebbe affermare, allora, che l'utilizzo creativo e originale di fonti attinte dal *corpus* letterario cinese o sino-giapponese si configuri come elemento di continuità o di collante fra i due: è centrale nel modo in cui l'autrice vuole essere ricordata nel suo contesto e all'interno della sua opera<sup>161</sup> e, allo stesso tempo, coerente con qualsiasi scopo sottostante e attinente a questa.<sup>162</sup> Dunque, estetica e relazioni sociali sono elementi che non possono essere tenuti in considerazione se non presi insieme alla creatività e all'adattamento delle fonti che Sei Shōnagon decide strategicamente di usare nelle sue interazioni.

In merito ai riferimenti a cui la dama attinge, è possibile affermare che la loro importanza sia tale da ipotizzare che questi formino un modello preciso all'interno di tutto il discorso narrativo dell'opera: a volte si presentano come espediente più adatto per dare risposte brevi, spontanee e d'impatto sia nelle interazioni orali che in quelle scritte (specialmente in poesia); altre sono un pretesto per dare una nuova forma alle conoscenze possedute, come quando nel *dan* 280 l'autrice mette letteralmente in scena una poesia di Bai Juyi su sollecitazione dell'imperatrice Teishi.<sup>163</sup>

Adattare significa proporre qualcosa di nuovo attraverso atti di *re*-interpretazione e/o *ri*-creazione; quindi, dare un nuovo senso al materiale a propria disposizione creando nuovi significati da poter ricercare all'interno di questi atti.<sup>164</sup> È proprio la ricerca di significati inerenti alla sfera sociale che, infatti, costituisce l'elemento portante di questo elaborato. Attraverso la lettura critica degli adattamenti e la messa in correlazione di questi concetti estetici e identitari è possibile aggiungere un ulteriore tassello nella ricerca inerente sia al *Makura no sōshi* che alla sua autrice, nonché ampliare le prospettive legate ai temi più specifici della socialità nel periodo Heian.

Infine, proprio in merito alla socialità, si ritiene opportuno concludere ricordando che è molto frequente che nei testi vernacolari aristocratici di periodo Heian questa assuma particolare rilevanza, proprio perché “parte integrante delle “funzioni della cultura [...] e abilità nell'assumere un'attitudine

---

<sup>161</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 103.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>163</sup> FUKUMORI, “Chinese Learning as...”, cit., p. 111.

<sup>164</sup> Linda HUTCHEON; Siobhan O'FLYNN, *A Theory of Adaptation*, Londra; New York, Routledge, 2012, p. 33.

sociale complessa”.<sup>165</sup> In linea con le funzioni e gli scopi già elencati, il concetto di socialità può esserci d’aiuto nello studio delle attitudini di una determinata comunità e delle sue dinamiche comunicative, nonché nell’individuazione del valore che assume “investire tempo ed energia”<sup>166</sup> nell’apprendimento delle regole sociali di base, nonché dei vari modi in cui queste si possono manipolare, rinnovare e adattare ai più diversi scopi.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> SHIRANE Haruo (a cura di), *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 5.

<sup>166</sup> *Ibidem.*

<sup>167</sup> *Ibidem.*

## CAPITOLO 2

### L'impiego di riferimenti a fonti primarie in sinitico nelle interazioni con gli uomini della corte: analisi e commento di passi scelti

Questo capitolo costituisce la prima delle due parti di analisi del testo presenti all'interno dell'elaborato. Consiste in una selezione di cinque passi (*dan*), i quali presentano come caratteristica comune quella di includere nella narrazione un'interazione (orale o scritta) tra Sei Shōnagon e un interlocutore di sesso maschile appartenente alla classe aristocratica. Chiaramente, ognuna di queste presenta nel suo sviluppo un riferimento a una fonte primaria afferente all'universo storico-letterario cinese o sino-giapponese.

Come visto in precedenza, quello della corte del tardo periodo Heian era un ambiente che non riservava molto spazio alla propria *privacy* e che, più di ogni altra cosa, era caratterizzato dall'essere particolarmente stimolante dal punto di vista letterario e culturale in occasioni sia pubbliche sia private. La scelta di Sei Shōnagon di riportare specifici scambi avvenuti con personaggi maschili interni alla corte sarebbe riconducibile a molteplici ragioni, tante quante sono le chiavi di lettura del *Makura no sōshi*. Privilegiando l'aspetto performativo e identitario, ma senza tralasciare le istanze politiche che sottostanno alle scelte narrative riscontrabili nell'opera, gli scambi che verranno analizzati mettono perfettamente in risalto l'importanza di lasciare un'impressione positiva all'interlocutore e, allo stesso tempo, il valore delle strategie comunicative impiegate nel contesto delle tante "sfide" sociali che venivano affrontate, per le quali era necessario dimostrarsi sempre ricettivi, preparati e arguti.

Se è vero che sapersi mettere in relazione con l'"Altro" è uno dei metodi più efficaci per costruire la propria identità, è allora possibile comprendere per quale motivo alcune delle interazioni riportate nell'opera, soprattutto quelle che vedono l'impiego di fonti primarie cinesi e sino-giapponesi adattate secondo l'occasione, occupino un posto tutt'altro che marginale al proprio interno.

#### 2.1. Il ruolo e l'importanza dei frequentatori del salone

Quando si discute in merito a scambi di conversazioni o di poesie fra un uomo e una donna nel contesto della corte imperiale si è soliti pensare, in primo luogo, a scene che rimandano al corteggiamento o allo sviluppo di una storia d'amore tra le due parti coinvolte. Se, da un lato, questo esempio forma una parte consistente dell'immaginario poetico e sociale per così dire "standard" del periodo Heian – senza dimenticare soprattutto una enorme fetta di produzione poetica e letteraria che

pone le sue radici e si sviluppa intorno all'immaginario delle stagioni e che, spesso, si sovrappone anche al primo –<sup>168</sup>, dall'altro è necessario non trascurare la rilevanza di altri tipi di relazioni che potevano instaurarsi tra i due sessi attraverso l'impiego delle medesime modalità, come ad esempio quelle di semplice stima e apprezzamento o altre principalmente mirate al consolidamento di un'alleanza politica.<sup>169</sup> Quest'ultimo punto ricorderà sicuramente ciò che è già stato discusso in merito al contesto del salone di Teishi e che, allo stesso tempo, rivela un aspetto funzionale all'analisi delle interazioni tra Sei Shōnagon e gli uomini che frequentavano questo ambiente. Prima di procedere con la prima parte d'analisi dell'elaborato, si ritiene essenziale ricorrere a un breve approfondimento su queste ultime figure, il quale porterà senza dubbio a contestualizzare con maggiore chiarezza gli sforzi della dama nell'attuare determinate strategie comunicative e sociali. Innanzitutto, bisogna precisare che la presenza di uomini all'interno del salone, in particolare di quelli che vengono identificati in generale come “funzionari governativi” (*dansei kanjin*), costituisca essa stessa parte integrante della sua struttura.<sup>170</sup> Partendo dall'assunto che la consorte imperiale o l'imperatrice fosse la figura perno attorno alla quale girava ogni attività del salone (soprattutto dal punto di vista culturale), è possibile individuare tre macrogruppi di *dansei kanjin*, costituiti rispettivamente da: fratelli o altri parenti maschi; personale alle dipendenze della consorte; altri frequentatori del salone, in particolar modo poeti o altre figure eminenti in ambito artistico e letterario.<sup>171</sup> Tale suddivisione, sebbene molto precisa ed esaustiva, non include però un dettaglio fondamentale e che neanche la denominazione generale di “funzionari governativi” (risultato di una traduzione quasi letterale) lascia trasparire, ovvero il fatto che in tutti e tre i casi – e in particolare nei primi due – non si trattasse di personaggi che svolgevano esclusivamente incarichi di tipo politico o burocratico, ma di personalità che, come era consuetudine nella corte imperiale e nel periodo Heian in generale, sono ricordate ancora oggi per le loro illustre doti calligrafiche, artistiche o per le loro partecipazioni frequenti a competizioni poetiche (*utaawase*).<sup>172</sup>

Come si evince dalla lettura del *Makura no sōshi*, la struttura del salone di Teishi e le figure dei *dansei kanjin* che lo frequentavano (o, meglio, che formavano parte della sua struttura) corrispondono perfettamente a quelle sopra descritte. Un altro dato da considerare in merito concerne la grande

---

<sup>168</sup> SHIRANE, *Traditional Japanese Literature...*, cit., pp. 4-5.

<sup>169</sup> Alcune narrazioni sull'inizio o lo svolgimento di una relazione romantica tra un uomo e una donna che coinvolgono lo scambio di missive – principalmente contenenti una poesia – sono presenti anche all'interno di alcuni passi del *Makura no sōshi*, come ad esempio nel *dan* 34. Tuttavia, non si registrano casi analoghi in cui Sei Shōnagon assume il ruolo di una delle due parti. Come si vedrà in seguito, questa affermazione può essere dibattuta se si considerano i resoconti delle narrazioni che vedono protagonisti la dama e il nobile Fujiwara no Yukinari (conosciuto anche col nome di Fujiwara no Kōzei; 972-1027).

<sup>170</sup> MOROI, *Sekkanki nyōbō to...*, cit., p. 179.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 187. Per informazioni più dettagliate su ciascun macrogruppo in relazione alle attività del salone si consulti la stessa fonte, in particolare pp. 187-191.

<sup>172</sup> Si pensi, ad esempio, a figure come quelle di Sugawara no Michizane (845-903) o Fujiwara no Kintō (966-1041).

popolarità che questo deteneva tra i nobiluomini della corte<sup>173</sup> e che, ancora una volta, a dimostrazione dell'altissimo livello culturale alla base delle sue attività. Il fatto che il salone di Teishi fosse estremamente popolare non è per niente un elemento da tenere in bassa considerazione. Infatti, è bene sottolineare che attrarre specifiche personalità maschili al suo interno non fosse un compito semplice, poiché il verificarsi di questa condizione dipendeva quasi completamente dalla costante dimostrazione di valide capacità artistiche e letterarie da parte di tutti gli altri componenti del salone. Riassumendo, era necessario che chiunque, attraverso le varie declinazioni del proprio prestigio culturale, si rendesse fautore e responsabile della sua *leadership*.<sup>174</sup>

Analizzando attentamente le narrazioni riportate da Sei Shōnagon nella sua opera, appare evidente che interagire con gli uomini fosse per lei come un'arma a doppio taglio: da un lato, la dama era consapevole che utilizzare specifiche strategie comunicative (come quelle che costituiscono il focus di questo elaborato) oppure mostrare le sue doti in quello che McKinney definisce “clever social verse”<sup>175</sup> in uno scambio poetico si sarebbero rivelati espedienti di successo per la validazione della propria persona e per la sponsorizzazione del salone; dall'altro, l'idea di dover interagire con uomo – magari quando sollecitata dall'invio di una missiva – costituiva la genesi di una vera e propria ansia da prestazione, la quale appare giustificata soprattutto se si considerano le caratteristiche dell'ambiente della corte già descritte. Come si vedrà a breve, quest'ultima condizione non si verifica sempre, in quanto strettamente collegata alla stima o al valore che Sei Shōnagon attribuisce al suo interlocutore. Il rapporto tra le due parti appare, quindi, condizionato in modo particolare dal reciproco riconoscimento del proprio talento letterario e delle possibilità di comunicazione che questo poteva garantire.<sup>176</sup>

Ad ogni modo, i frequentatori del salone di Teishi costituivano il principale *target* sociale della dama, ma non si deve però dimenticare che la considerazione e l'affetto (ma, talvolta, anche il senso di antipatia o di presunzione) provati per loro non era assolutamente paragonabile alla devozione che, invece, riservava alla consorte imperiale per la quale prestava servizio.<sup>177</sup> Allo stesso tempo, per ciò che concerne la preparazione culturale della dama su testi della letteratura o della storiografia in sinitico, bisogna specificare che gli uomini dell'aristocrazia conoscevano bene Sei Shōnagon ed erano consapevoli delle sue capacità a livello letterario. Per questo motivo, interagire con lei era per loro una garanzia di svago intellettuale, che diventava particolarmente stimolante quando venivano mobilitati riferimenti culturali cinesi o sino-giapponesi.<sup>178</sup>

---

<sup>173</sup> TANIGAWA Yoshiko, *Makura no sōshi...*, cit., p.8.

<sup>174</sup> MOROI, *Sekkanki nyōbō to...*, cit., p. 179.

<sup>175</sup> MCKINNEY, “Introduction”, cit., p. xvii.

<sup>176</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 121.

<sup>177</sup> MCKINNEY, “Introduction”, cit., p. xviii.

<sup>178</sup> *Ibid.*, pp. xvii-xviii.

Infine, constatato il ruolo e l'importanza che i *dansei kanjin* assumevano nella stessa costruzione dell'immagine del salone, si può concludere affermando che tale consapevolezza potrebbe aver portato Sei Shōnagon a operare delle strategie narrative peculiari anche all'interno dei passi diaristici che presentano descrizioni di interazioni tra lei e uno o più uomini della corte. Non solo questa tipologia di resoconto si presenta come più lunga e dettagliata, ma spesso, e soprattutto quando la conversazione tra le due parti prevede la mobilitazione di riferimenti letterari cinesi o sino-giapponesi, è altresì possibile rintracciare un particolare tipo di struttura narrativa<sup>179</sup> al suo interno, la cui conclusione è costituita quasi sempre dal coinvolgimento e dal giudizio, siano questi espliciti o meno, della consorte imperiale Teishi.<sup>180</sup> È proprio la sua valutazione, infatti, a decretare se le azioni della dama possono essere considerate di successo o meno e, in più, questa si configura come un'ulteriore legittimazione e validazione delle doti e dell'unicità della dama nell'ampio contesto della corte.

## 2.2. *Dan* 6. Impressionare (e deridere) Taira no Narimasa

Il primo esempio di interazione tra Sei Shōnagon e un nobiluomo della corte presentata in questo capitolo si trova quasi in apertura del *Makura no sōshi* e corrisponde al *dan* 6 dell'edizione critica consultata per questo elaborato.<sup>181</sup>

La narrazione dell'episodio, riportato con il titolo *Daijin Narimasa ga ie ni* (Presso l'abitazione dell'intendente<sup>182</sup> Narimasa), vede come punto centrale del suo sviluppo una conversazione tra Sei e, appunto, il nobile Taira no Narimasa (?-?), la quale si svolge a seguito di un avvenimento giudicato disdicevole e irrispettoso nei confronti delle dame che accompagnavano Sua Maestà. Le coordinate temporali relative ai fatti riportati appaiono chiare sin dall'inizio del resoconto: corrispondono esattamente al trasferimento temporaneo di Teishi presso la casa del nobile – databile all'ottavo mese

---

<sup>179</sup> La sequenza narrativa è costituita da quattro fasi: descrizione della circostanza in cui avvengono i fatti narrati, articolazione della domanda e conseguente risposta della dama, resoconto dettagliato delle lodi pronunciate a seguito della risposta (e delle sensazioni o percezioni dei protagonisti dell'azione), legittimazione delle azioni della dama a seguito delle ulteriori lodi dell'Imperatore o di Teishi. Inoltre, è da sottolineare che l'impostazione narrativa della scena costituisce quasi sempre una sorta di premessa o anticipazione del quesito (anche provocazione o "sfida") che verrà indirizzato a Shōnagon. LI Xiaomei, *Makura no sōshi to kanseki*, Hiroshima, Keisuisha, 2008, p. 166.

<sup>180</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 124.

Più in generale, si tratta dei cosiddetti "resoconti di auto-elogio" (*jisandan*). Con questo termine si indica un gruppo di sezioni narrative il cui focus è identificabile – come indica anche il termine – con gli elogi indirizzati a Sei Shōnagon (e da lei stessa narrati nella sua opera) a seguito di un'affermazione o una risposta brillante ad una dai molti quesiti che le venivano quotidianamente posti da personalità interne alla Corte imperiale. SONOYAMA Senri, "Makura no sōshi to 'uchigiki' kō", in Dariusz Gluch,; Patrycja Duc-Harada,; Senri Sonoyama (a cura di), *Japanese civilization: tokens and manifestations*, Cracovia, Księgarnia Akademicka, 2019, p. 159.

<sup>181</sup> In altre edizioni critiche, traduzioni o manoscritti, il *dan* è spesso il numero 8.

<sup>182</sup> La traduzione di *daijin* come "intendente" è, in realtà, molto generica. Secondo quanto riportato in Matsuo e Nagai, la figura del *daijin* corrisponderebbe a quella di un funzionario governativo che prestava servizio presso gli uffici dell'Imperatrice. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 33.

del 999<sup>183</sup> – per poter partorire il suo secondogenito, il Principe Atsuyasu (999-1019).<sup>184</sup> In occasione della visita della consorte, Narimasa ordina di aggiungere due colonne all’entrata della sua residenza per permettere l’ingresso della portantina che trasportava Sua Maestà; le dame, obbligate invece a passare per il cancello settentrionale, vengono costrette dalle ridotte dimensioni di quest’ultimo a scendere e attraversarlo a piedi, osservate da cortigiani e uomini di basso rango. Sei Shōnagon, allora, racconta l’accaduto a Teishi e decide poi di discuterne anche con lo stesso Narimasa, ribadendo in un certo senso fin dall’inizio che il suo scopo principale sarebbe stato quello di deriderlo per il “torto” subito:

“Che uomo terribile che siete! Per quale motivo avete costruito un cancello così stretto per la vostra abitazione?”, gli dissi. Allora lui, ridendo, rispose: “Le condizioni della mia casa rispecchiano quelle del mio status sociale”. “Però si dice che ci sia stato un uomo che una volta aveva costruito un cancello alto e imponente”, esclamai. Sorpreso, [Narimasa] rispose: “Non ci posso credere! Vi state riferendo sicuramente alla storia di Yu Dingguo. Se non fossi stato uno studioso esperto non avrei mai potuto cogliere questo riferimento”.<sup>185</sup>

Leggendo il passo appena riportato in traduzione, è possibile notare come il riferimento alla storia di Yu Dingguo (?-40 a.e.c.; conosciuto in giapponese col nome di Uteikoku)<sup>186</sup> in relazione alla questione del cancello sia fonte di grande sorpresa per Narimasa. Si tratta, infatti, di un aneddoto che secondo la sua opinione solamente gli studiosi più esperti sarebbero stati in grado di ricondurre alla fonte originale. Nello specifico, con il termine “studioso esperto” (*furuki shinji*)<sup>187</sup>, l’intendente si riferisce a colui il quale abbia intrapreso in vita un percorso di studio presso l’Università imperiale<sup>188</sup> e abbia, conseguentemente, accumulato una pluriennale esperienza nello studio di carattere letterario e filosofico di testi classici cinesi, il cosiddetto *kangaku*.<sup>189</sup> Se, da un lato, le parole di Narimasa sono frutto di genuina ammirazione nei confronti di Sei Shōnagon e la sua cultura, dall’altro tradiscono un certo orgoglio verso la propria persona e le proprie esperienze personali. Pertanto, sono proprio forse questo orgoglio e un’eccessiva sicurezza dimostrata nella risposta che influenzano il tono delle

---

<sup>183</sup> *Ibidem*. All’interno della storia, è possibile notare come il pretesto del cancello sia soltanto uno dei vari motivi che spingono Shōnagon a deridere Taira no Narimasa. Per ragioni di sinteticità, ci si concentrerà soltanto sui fatti contenuti nelle parti che verranno riportate in traduzione. Si rimanda alla lettura dell’intero passo contenuto nell’edizione critica curata da Matsuo e Nagai o alla traduzione in lingua inglese curata da McKinney. I riferimenti completi sono presenti in bibliografia.

<sup>184</sup> Meredith McKINNEY, “Notes”, in Meredith McKinney (a cura di), *The Pillow Book* [Makura no sōshi], Penguin Classics, Londra, Penguin Books, 2006, p. 300.

<sup>185</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 34.

<sup>186</sup> 于定国.

<sup>187</sup> 古き進士.

<sup>188</sup> Il termine corretto è *monjōsei* 文章生.

<sup>189</sup> 漢学. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 35.

successive interazioni tra la dama e il nobiluomo, le quali non vedono in nessuna parte del resoconto quest'ultimo messo in buona luce né dall'autrice né dalle altre dame di corte.

Tuttavia, il punto centrale dello scambio tra Sei e Narimasa non può essere individuato solamente nei modi di risposta dell'uomo, quanto piuttosto nel contenuto della risposta stessa, la cui erroneità viene percepita dalla dama con estrema prontezza. L'intendente non riesce a cogliere correttamente il riferimento di Shōnagon come pensa di aver fatto: la storia da lui citata, infatti, non vede come protagonista Yu Dingguo, ma il padre di quest'ultimo, Yu Gong (g. Ukō).<sup>190</sup>

Presente all'interno del *Libro degli Han* (I sec; g. *Kanjo*; c. *Han shu*)<sup>191</sup>, quella di Yu Gong è la storia di un padre lungimirante e sicuro sul futuro roseo del proprio figlio e delle generazioni a questo successive. Ritornando brevemente alle parole di Narimasa, la grandezza del cancello o la condizione di un'abitazione sono indicative del proprio status sociale: più il primo è alto e ampio e più la seconda risulta essere migliore, decretando il prestigio personale associato a chi abita quella residenza. Sulla base di questa associazione è possibile comprendere la vicenda di Yu Gong, che in previsione del peso sociale che egli si augurava avrebbe acquisito il proprio figlio decise di far costruire un enorme cancello per lui e il seguito che l'avrebbe accompagnato.<sup>192</sup> Le previsioni del padre si rivelano fondate, in quanto Yu Dingguo riuscirà a diventare primo ministro e ad assicurare un'illustre discendenza al proprio genitore.<sup>193</sup>

A giudicare dalla reazione sorpresa di Narimasa e dal suo conseguente errore, è da escludere che l'uomo avesse premeditato una verifica della preparazione culturale di Sei Shōnagon mediante l'accenno alle condizioni della propria casa: il *dan* 6, infatti, costituisce un caso esemplare di interazione tra la dama e un nobile della corte in cui non è quest'ultimo a dare inizio alla messa alla prova della preparazione intellettuale e letteraria dell'interlocutrice o, in generale, a ricercare uno scambio con lei per definire (o ridefinire) un rapporto di tipo personale. Effettivamente, è proprio Sei Shōnagon a cogliere l'occasione e a dimostrare il suo ingegno inserendo perfettamente il riferimento alla storia di Yu Gong nella conversazione con Narimasa che, seppur colto erroneamente, si presta perfettamente al raggiungimento dell'obiettivo che la dama si era prefissata: affermarsi in una

---

<sup>190</sup> 于公; McKINNEY, "Notes", cit., p. 300.

<sup>191</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., pp. 34-35. Per una panoramica sintetica sullo *Han Shu* si consulti: Michael LOEWE, *Early Chinese texts: a bibliographical guide*, Berkley, Society for the Study of early China, Institute of East Asian studies, University of California, 1993, pp. 129-136.

<sup>192</sup> McKINNEY, "Notes", cit., p. 300.

<sup>193</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 34. Inoltre, la storia di Yu Gong è condensata anche in una sequenza di quattro caratteri (*yojijukugo*): 于公高門 (*ukōkōmon*), letteralmente "l'alto cancello di Yu Gong". Oltre a riassumere le vicende legate a quest'ultima figura, i quattro caratteri insieme presentano anche un'accezione idiomatica: assumono il significato metaforico della prosperità per i discendenti di quelle famiglie che hanno condotto delle azioni virtuose senza averle vantate con altre persone. OGAWA Tamaki et al. (a cura di), *Kadokawa Shijigen* (kaitei shinpan), Tōkyō, Kadokawa, 2017, p. 39.

posizione di superiorità rispetto al nobiluomo che stava ospitando Sua Maestà presso la propria residenza.

Inoltre, è possibile sostenere che il coinvolgimento di Narimasa (prettamente di natura intellettuale) sia indiscutibilmente in linea con gli stessi valori estetici portati avanti da Sei Shōnagon nella sua opera e che, come già discusso in precedenza, corrispondono in generale al concetto estetico dell'*okashi*. Alla luce delle funzioni che l'aggettivo assume all'interno del *Makura no sōshi*, si può facilmente comprendere per quale motivo Sei Shōnagon scelga di sorprendere il proprio interlocutore facendo riferimento a un aneddoto contenuto all'interno di un classico della storiografia cinese come lo *Han shu*. Questi elementi e, soprattutto, le modalità con le quali vengono impiegati, sono intriganti, spesso inaspettati e permettono alla dama di sovvertire particolari dinamiche di potere sottintese nelle modalità di interazione con la maggior parte degli uomini della Corte imperiale.<sup>194</sup>

In aggiunta, è necessario fare un'ulteriore precisazione sulle motivazioni che avrebbero spinto Sei Shōnagon a sorprendere e, allo stesso tempo, deridere Taira no Narimasa. Il nobile, infatti, non rappresenta solamente un prototipo di uomo del quale potersi prendere gioco poiché poco raffinato e con una cultura non all'altezza delle aspettative<sup>195</sup>, ma anche una persona che si era rivelata poco leale nei confronti della consorte Teishi. Precisamente, pare che Narimasa fosse reo di aver favorito l'oppositore politico della consorte – ossia Fujiwara no Michinaga – confessando segretamente a quest'ultimo un ritorno temporaneo di Fujiwara no Korechika (fratello di Teishi) dall'esilio che il nuovo Reggente gli aveva imposto.<sup>196</sup> Perciò, le ragioni che sottostanno all'attuazione di determinati atteggiamenti o strategie comunicative appaiono ancora meno come fini a se stesse e si rivelano essere cariche di un ulteriore significato politico.

La posizione di privilegio assunta tramite l'interazione con Narimasa non permette solamente a Sei di legittimare e promuovere il valore culturale e sociale del salone di Teishi o vendicare un torto subito – anche se indirettamente – da quest'ultima, ma le garantisce un accrescimento della propria notorietà anche tra altri nobiluomini della corte in seguito a voci che era stato lo stesso Narimasa a diffondere. Prima di rendere partecipe il lettore su queste ultime circostanze, Sei Shōnagon riporta diverse conversazioni tra lei e Teishi, curiosa in merito allo scambio tra la dama e l'intendente viste le reazioni evidenti di quest'ultimo:

“Che cosa è successo? Narimasa sembrava parecchio intimidito da te” fui incalzata da Sua Maestà.

---

<sup>194</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 113.

<sup>195</sup> YAMAGUCHI Nakami, *Sura sura yomeru Makura no Sōshi*, Tokyo, Kōdansha, 2008, pp. 66-67.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 67.

“Nulla di rilevante. Gli ho solamente riferito che le carrozze non riuscivano a passare [dal cancello]”, risposi, e ritornai nelle mie stanze.<sup>197</sup>

E poi, in seguito ad una richiesta di visita (non gradita) presso le stanze dove alloggiavano le dame con il fine di discutere sull’ormai celebre “conversazione del cancello”, Teishi ribadisce:

“Dev’essere rimasto particolarmente affascinato dalla conversazione che avete avuto ieri sera. Pover’uomo, però posso solo immaginare il modo in cui devi averlo fatto sentire in colpa”, disse ridendo.<sup>198</sup>

La consorte imperiale riconosce il valore e l’impatto che l’intervento di Sei Shōnagon può aver provocato in Narimasa. Di conseguenza, tale evento non rimane un fatto privato tra quest’ultimo, la dama e Teishi. Come già accennato, l’intendente riferisce la propria ammirazione per la dama al fratello maggiore Taira no Korenaka (944-1005), il quale manifesta il desiderio di incontrare personalmente Shōnagon in futuro:

“Ho raccontato al Consigliere della conversazione che abbiamo avuto l’altra sera sulla questione del cancello”, disse Narimasa. “Mio fratello era molto incuriosito e mi ha detto che avrebbe voluto scegliere un momento appropriato per parlare con te con calma e sentire cosa avessi da dire”.<sup>199</sup>

Sebbene la dama non si mostri particolarmente entusiasta di questo risvolto, non è comunque da escludere che, allo stesso tempo, non fosse assolutamente sorpresa delle reazioni che lei stessa aveva scatenato decidendo volontariamente di deridere Narimasa in più occasioni e, in particolar modo, di attaccarlo sulla questione legata alle dimensioni del cancello settentrionale della sua residenza. Per questo motivo, la conversazione tra Sei e Narimasa si configura come uno degli esempi più lampanti non solo dell’ingegno di Sei Shōnagon, ma anche e soprattutto della sua grande consapevolezza sulle dinamiche interne alla corte e sulla sua personale strategia comunicativa, attraverso la quale era in grado di ottenere sempre un ritorno favorevole e un riconoscimento collettivo dall’enorme valenza sociale, identitaria e politica. Chiaramente, tale risultato non sarebbe stato possibile se Shōnagon avesse scelto di assecondare le giustificazioni di Narimasa: rispondere come solo uno “studioso esperto” avrebbe saputo fare diventa la soluzione ideale per smentire le convinzioni errate del suo

---

<sup>197</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 35.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>199</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

interlocutore e, allo stesso tempo, per attaccarlo da una posizione di superiorità senza risultare supponente e pretenziosa.

### 2.3. *Dan 78*. La provocazione di Fujiwara no Tadanobu. “Chi mai visiterà una capannina di paglia?”

Il *dan 78*, intitolato *To no chūjō no suzuronaru soragoto wo kikite* (Quando il Luogotenente Tadanobu venne a conoscenza di alcune voci disdicevoli sul mio conto), costituisce probabilmente uno degli esempi più completi e complessi della valenza sociale assunta da un riferimento alla poesia cinese in uno scambio tra Sei Shōnagon e un uomo della corte. Se attraverso il *dan 6* è stato possibile mettere in luce una delle modalità con cui tali scambi potevano avere luogo, il passo che verrà commentato in questa sezione si presta a molte più interpretazioni in merito alla correlazione tra l'utilizzo creativo e performativo di fonti cinesi o sino-giapponesi e la reputazione sociale della dama.

Estensivamente studiato proprio per le innumerevoli possibilità interpretative relative allo scambio della missiva tra Sei Shōnagon e Fujiwara no Tadanobu (967-1035) e, in particolare, per la modalità con cui l'autrice decide di rispondere a quest'ultimo, il passo viene talvolta strumentalizzato per giustificare le presunte divisioni tra spazi linguistici e discorsivi operate sulla base del genere e delle quali si è già discusso. Tuttavia, il *dan 78* non è solamente una delle sezioni dell'opera in cui l'aspetto performativo e quello creativo di una citazione da un'opera in *kanbun* è maggiormente evidente, ma rappresenta, allo stesso tempo, la dimostrazione di come attraverso un consapevole utilizzo di specifiche risorse fosse possibile articolare molteplici linguaggi ed espressioni letterarie, contribuendo così a rendere lo spazio sociale della corte aperto a numerose possibilità, ugualmente vantaggiose sia per gli uomini che per donne che lo animavano.<sup>200</sup>

Come si evince dal titolo del passo e dalla premessa appena conclusa, il protagonista maschile della narrazione corrisponde alla figura di Fujiwara no Tadanobu, il quale all'epoca dei fatti narrati – presumibilmente databili attorno alla fine del secondo mese del primo anno dell'era Chōtoku (995)<sup>201</sup> – ricopriva la carica di *to no chūjō*, sommariamente traducibile in italiano come “primo luogotenente”. Si trattava di un'alta carica politica, la quale incorporava un doppio ruolo di segretariato presso gli uffici del Cerimoniale e di comando delle guardie del Palazzo.<sup>202</sup> Tadanobu era uno dei due figli maschi di Fujiwara no Tamemitsu (942-992) e nipote dei Reggenti (*sesshō*) Koretada

---

<sup>200</sup> KAMENS, “Terrains of Texts...”, cit., pp. 130-132.

<sup>201</sup> All'epoca, Sei Shōnagon e Fujiwara no Tadanobu avevano rispettivamente trenta e ventinove anni circa. TANIGAWA Yoshiko, *Makura no sōshi...*, cit., p. 31.

<sup>202</sup> Meredith McKINNEY, “Appendix 5: Court Ranks, Titles and Bureaucracy”, in Meredith McKinney (a cura di), *The Pillow Book* [Makura no sōshi], Penguin Classics, Londra, Penguin Books, 2006, p. 289.

(924-972), Kanemichi (925-977) e Kaneie (929 -990).<sup>203</sup> Tali legami familiari giustificano la posizione e il suo incarico presso la corte imperiale e la sua formazione, che unita a una considerevole e degna di nota attività sociale e letteraria<sup>204</sup> lo portarono ad essere considerato come uno dei quattro maggiori nobiluomini della Corte di Ichijō insieme a Fujiwara no Kintō (966 -1041), Yukinari (972-1027) e Minamoto no Toshikata (960-1027).<sup>205</sup> Non è un caso, quindi, che la sua figura non occupi un posto marginale all'interno del *Makura no sōshi* e che Sei Shōnagon lo tratti in maniera diametralmente opposta rispetto al già menzionato Taira no Narimasa.

Sebbene i dettagli sulla vita sentimentale di Sei Shōnagon siano poco noti, la narrazione contenuta all'interno del *dan* qui analizzato lascia trasparire che tra la dama e Tadanobu vi fosse stata – o fosse all'epoca in corso – una qualche relazione romantica.<sup>206</sup> Ciò è evidente non tanto grazie alla presenza di alcuni dettagli fondamentali nello scambio tra i due protagonisti, ma piuttosto per la diffusione di alcune voci che riguardavano le relazioni tra la dama e Fujiwara no Sanetaka (?-998) e Yukinari, le quali potrebbero essere state la causa del deterioramento del rapporto tra Shōnagon e Tadanobu costituendo così la base narrativa del passo 78.<sup>207</sup> Tadanobu era una persona che in termini di talento letterario e poetico somigliava molto alla dama. Per questo, ripristinare i rapporti con lui era per Shōnagon una questione di vitale importanza in termini sia personali che lavorativi.

La narrazione si apre proprio con la menzione di alcune dicerie a corte sul conto della dama. Pertanto, Tadanobu è incline a pronunciare cattiverie su di lei e ad evitarla, domandandosi come avesse fatto in precedenza a ritenerla una persona degna di nota. Shōnagon, fingendo che la cosa la tocchi poco o per nulla, afferma che prima o poi l'uomo avrà modo di ricredersi, finché non è proprio quest'ultimo ad ammettere che fosse un peccato che il loro rapporto si fosse deteriorato così tanto e che avrebbe provato a parlarne direttamente con lei. Venuta a conoscenza di queste dichiarazioni, Shōnagon si indispette ancora di più e ammette di non essere fermamente convinta delle intenzioni dell'uomo. Inaspettatamente, nel corso della stessa sera di pioggia Tadanobu ordina a un messaggero di consegnare personalmente una lettera da parte sua alla donna, chiedendole una risposta immediata:

Mi chiesi che tipo di lettera sarebbe stata, dato che a inviarmela era stato qualcuno che mi odiava così tanto. Poiché non mi sembrava opportuno leggerla subito, dissi al messaggero di andare via e che avrei inviato dopo la mia risposta, così misi la lettera in tasca e tornai dentro. Mentre me ne stavo ad ascoltare le conversazioni [delle altre dame], il messaggero ritornò immediatamente indietro e mi disse: “Il Luogotenente mi ha detto di riferirvi che in caso di mancata risposta devo riportare indietro

---

<sup>203</sup> KAMENS, “Terrains of Texts...”, cit., p. 136.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Ibid.*, pp. 136-137. TANIGAWA Yoshiko, *Makura no sōshi...*, cit., p. 31.

<sup>206</sup> DENECKE, *Classical World...*, cit., p. 194.

<sup>207</sup> LI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 160.

la lettera. Faccia velocemente”. “Sembra quasi la scena di un *monogatari*”, pensai. Osservai la lettera e ritenni che fosse scritta in maniera splendida, su di una carta sottile e verdina. Non vi era niente che potesse giustificare il mio essere nervosa. Aveva trascritto un verso in cinese, “Nel periodo in cui la capitale è in fiore, tu ti trovi dietro alle tende di broccato”<sup>208</sup>, e aveva poi aggiunto: “Come continua?”. Pensavo affannosamente: “Cosa dovrei fare? Se Sua Maestà si trovasse qui le mostrerei sicuramente la lettera. Sarebbe molto deplorabile se dimostrassi di conoscere il prosieguo della poesia scrivendolo con i miei penosi caratteri cinesi”. Poiché il messaggero mi intimava nuovamente di essere veloce [nella risposta], presi un pezzo di carbone dal braciere spento e scrissi: “Chi mai visiterà una capannina di paglia?”.<sup>209</sup> Poi riconsegnai la lettera, senza però ottenere risposta.<sup>210</sup>

Shōnagon non riceverà più risposta alcuna da parte di Tadanobu, ma le reazioni alla poesia inviatagli in tutta fretta tramite il messaggero saranno poco dopo oggetto di conversazione tra lei e Minamoto Nobutaka (?-998), il quale richiede la presenza della dama chiamandola a gran voce con l’appellativo “capannina di paglia”, riprendendo così la risposta che l’autrice aveva elaborato la sera precedente:

“Eravamo diversi cortigiani, inclusi i Ciambellani di sesto rango, tutti riuniti nella sala di sorveglianza notturna di Tadanobu. Stavamo discutendo in merito ad alcune voci attuali e passate riguardanti diverse persone quando, ad un certo punto, Tadanobu ammise che da quando aveva tagliato i rapporti con te cominciava a sentire la tua mancanza e non voleva che questa situazione si prolungasse oltre. [...] ‘Perché non risolviamo questa faccenda una volta per tutte?’, disse. Così ci consultammo tra di noi e mandammo quella lettera. [...]. [Quando il messaggero fece ritorno riportando la missiva] Tadanobu disse: ‘L’ha rimandata indietro!’ e, immediatamente dopo aver guardato la lettera più da vicino esclamò: ‘Oh! Straordinario! Com’è possibile?’. Ci avvicinammo tutti e quando vedemmo quello che avevi scritto, affermammo concitati che eri davvero una donna brillante [...]. ‘Scriviamo i primi tre versi della poesia e inviamoglieli’, pensammo, e fui anche incitato da tutti a farlo, ma dopo aver riflettuto fino a tarda sera, alla fine convenimmo che era il caso di lasciar perdere.”<sup>211</sup>

I passaggi appena riportati in traduzione contengono moltissimi punti sui quali indirizzare l’analisi, specialmente se si tengono in considerazione gli elogi nei confronti della risposta di Shōnagon in contrapposizione a quella che potrebbe essere considerata una vera e propria “sconfitta” di Tadanobu e degli altri uomini che, riuniti insieme a lui, avevano creato l’intricato quesito per la dama. Per procedere con ordine, si ritiene opportuno partire con l’analisi del riferimento contenuto nella missiva

---

<sup>208</sup> 「蘭省花時錦帳下」; 「蘭省の花の時の錦帳の下」. KAWAGUCHI Hisao; SHIDA Nobuyoshi *kochū; yaku, Wakan rōeishū, Shinpen Nihon koten bungaku taikai*, vol. 73, Tokyo, Iwanami Shoten, 1967, p. 191. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 136.

<sup>209</sup> 「草の庵を誰かたづねむ」.

<sup>210</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 136.

<sup>211</sup> *Ibid.*, pp. 137-138.

e di quello che potrebbe essere definito il suo corrispondente impiego creativo, costituito dalla risposta di Sei Shōnagon.

Il verso scelto da Tadanobu, “Nel periodo in cui la capitale è in fiore, tu ti trovi dietro alle tende di broccato”, è estrapolato da una poesia contenuta nello *Hakushi bunshū* (volume diciassette, poesia numero 1079)<sup>212</sup> e si tratta precisamente del terzo verso del componimento intitolato “Mentre mi trovo da solo nel mio eremo di paglia sul Monte Lu in una notte di pioggia. Poesia indirizzata a Niu Secondo, Li Settimo e Yu Trentaduesimo”.<sup>213</sup> Questa poesia lascia trasparire il senso di solitudine e di malinconia derivanti dai risvolti personali dell’autore, particolarmente manifesti nel corso di una notte di pioggia passata in solitaria presso un’umile dimora sulle pendici del Monte Lu<sup>214</sup>, dove si era stabilito a vivere in condizioni quasi indigenti e, soprattutto, lontano dalla capitale Chang’an.<sup>215</sup> Bai Juyi si pone sin dall’inizio in contrapposizione con i destinatari del suo componimento – tre amici di vecchia data e funzionari presso il Dipartimento degli Affari di Stato della Corte Tang<sup>216</sup> –, i quali, contrariamente a lui, hanno la fortuna di poter vivere gli sfarzi e la bellezza della capitale (rappresentati dalle “tende di broccato”) in fiore.<sup>217</sup> Così come Bai Juyi non dimentica i lussi e le ricchezze di Chang’an integrandoli nella sua poesia, anche Tadanobu non ha intenzione di far diventare solo un ricordo il rapporto che aveva con Shōnagon prima che questo si deteriorasse.<sup>218</sup> Infatti, decidendo di trascrivere il terzo verso della poesia, l’uomo dichiara implicitamente di star assumendo la posizione di chi, come Bai Juyi, prova un sentimento di nostalgia e desidera ardentemente qualcosa che non ha più o che non può più provare.

Ci sono diverse interpretazioni sulle finalità dello scambio tra l’uomo e la dama. La missiva di Tadanobu viene spesso etichettata come una vera e propria provocazione, soprattutto dal punto di vista intellettuale.<sup>219</sup> Tuttavia, più che una sfida mirata a verificare la sola conoscenza dei versi del famoso poeta cinese o un astuto gioco di parole – atto a confermare se la dama sia coraggiosa abbastanza da contravvenire ai limiti costruiti e imposti dalla società rispondendo con il verso successivo della poesia come da sollecito<sup>220</sup> –, la lettera assume piuttosto i connotati di una richiesta di riconciliazione attraverso un mezzo intellettuale e la sua reciproca comprensione. Il contenuto della missiva è inaspettato agli occhi di Shōnagon, soprattutto alla luce del primo esame a cui sottopone

---

<sup>212</sup> LI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 168.

<sup>213</sup> 「廬山草庵夜雨独宿 寄牛二・李七・庾三十二員外」. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 136. FUJIMOTO Munetoshi, “Shokunō toshite no karazae – *Makura no sōshi* ‘Tō no chūjō no suzuronaru soragoto o’ no dan o chūshin ni”- “, *Bunjin/Shakai gakka hen*, 66, 2017, p. 5.

<sup>214</sup> Conosciuto anche come Lushan o Rozan in giapponese, situato nella parte settentrionale della provincia di Jiangxi.

<sup>215</sup> FUJIMOTO, “Shokunō toshite no...”, cit., p. 5.

<sup>216</sup> 蘭省; 尚書省.

<sup>217</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 136. FUJIMOTO, “Shokunō toshite no...”, cit., p. 5.

<sup>218</sup> LI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 169.

<sup>219</sup> DENECKE, “Early Sino-Japanese...”, cit., pp. 551-552.

<sup>220</sup> KOMORI, “Makura no sōshi no...”, cit., p. 65.

ciò che le viene consegnato dal messaggero, indirizzato alla fattura e al colore della carta e, successivamente, allo stile con cui erano stati vergati i caratteri. Per ciò che concerne il dettaglio sui materiali, è stato ipotizzato che il colore verde chiaro<sup>221</sup> della lettera fosse un esplicito riferimento alla parte successiva della poesia, corrispondente anche alla risposta che Tadanobu richiede venga riportata dalla destinataria. Precisamente, il verso richiesto (il quarto della poesia, per la precisione) recita “Una notte di pioggia trascorsa dentro al mio eremo di paglia sul Monte Lu”<sup>222</sup> e, per questo motivo, è molto plausibile che la colorazione della carta fosse stata scelta come richiamo all’ambientazione dell’eremo o alla paglia con il quale era stato costruito.<sup>223</sup> Inoltre, l’utilizzo di una carta sottile (*usuyō*) e di ottima fattura viene ricondotto a uno specifico rapporto tra mittente e destinatario, in questo caso d’amore, di solida amicizia o genericamente un legame molto confidenziale.<sup>224</sup> Dunque, già dall’apparenza era improbabile immaginare che il contenuto della lettera contenesse ulteriori parole di rimprovero nei confronti di Shōnagon o dichiarazioni che avrebbero fatto sfiorire ancora di più il rapporto tra lei e Tadanobu, quanto piuttosto un messaggio di scuse che, in più, si rivela non essere né diretto né privo di malizia.<sup>225</sup>

La situazione venutasi a creare non apportava beneficio a nessuna delle due parti coinvolte: è proprio per questo motivo che il messaggio era stato studiato in ogni suo minimo dettaglio anche con il supporto di tutti gli altri nobili riuniti insieme a Tadanobu. In particolare, la scelta del contenuto non era solamente stata adattata perfettamente al tempo e alle condizioni metereologiche del momento in cui era stato pensato (una notte di pioggia), ma era inoltre stato calibrato tenendo in alta considerazione il livello e la formazione intellettuale di Sei Shōnagon.<sup>226</sup> È opportuno specificare che questo non è da confondere con la scelta di un riferimento estremamente difficile da cogliere, il quale sarebbe risultato controproducente in termini di interazione sociale e non avrebbe garantito alcun tipo di scambio e la conseguente riconciliazione.<sup>227</sup> Quindi, nonostante lo sforzo nella ricerca del riferimento più adatto, Tadanobu era ben consapevole che la dama avrebbe dato in ogni caso una risposta corretta e che il rapporto, così, si sarebbe ravvivato. Ciò che non poteva prevedere era, però, come Shōnagon avrebbe fatto a dare la risposta richiesta, e cioè se avrebbe mobilitato particolari espedienti creativi o avrebbe optato per la soluzione più semplice: riportare il prosieguo della poesia, possibilmente utilizzando i caratteri cinesi.

---

<sup>221</sup> Spesso confuso con il colore celeste.

<sup>222</sup> 「廬山の雨の夜の草庵の中」. KAWAGUCHI; SHIDA, *Wakan rōeishū...*, cit., p. 191. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 136.

<sup>223</sup> FUJIMOTO, “Shokunō toshite no...”, cit., p. 4.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> DENECKE, *Classical World...*, cit., p. 195.

<sup>226</sup> FUJIMOTO, “Shokunō toshite no...”, cit., p. 10.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 11.

Passando all'analisi della risposta di Sei Shōnagon, c'è un primo particolare che bisogna innanzitutto tenere in considerazione e che fa riferimento alla componente materiale dell'interazione. Il primo dettaglio che stupisce i nobili riguarda, infatti, l'invio della risposta attraverso l'impiego della stessa carta utilizzata da Tadanobu.<sup>228</sup> Questo stratagemma era forse stato pensato per trarre in un primo inganno il luogotenente e tutti gli uomini che erano in sua compagnia, probabilmente per far credere di non aver saputo rispondere come era stato richiesto o di non aver proprio letto la missiva<sup>229</sup> e, di conseguenza, di averla data vinta a chi l'aveva provocata e di non avere alcuna intenzione di riappacificarsi. Tuttavia, come si è visto dalla traduzione sopra riportata, la risposta della dama non solo spiazzava totalmente i mittenti, ma ribalta la situazione a suo favore: prima scegliendo una strategia specifica per riportare il contenuto del verso della poesia che veniva richiesto e poi, come effetto di questa azione, mettendo in difficoltà tutti i nobiluomini e dimostrando ancora una volta la sua arguzia. La condizione di difficoltà provata dagli uomini e la rinuncia alla risposta non sortiscono alcun effetto di rabbia o senso di sconfitta, ma, al contrario, contribuiscono allo scioglimento della tensione venutasi a creare in precedenza.<sup>230</sup> In questo modo si realizzano le aspettative e i desideri di riconciliazione di Tadanobu, anche se con un risvolto che nessuno aveva potuto o era riuscito a prevedere.

Nonostante il poco tempo a disposizione, la risposta di Sei Shōnagon non è frutto di un'idea istintiva ed è proprio la stessa narrazione a lasciar trasparire le diverse difficoltà affrontate prima di adottare la soluzione finale. Fra tutte, la prima è sicuramente l'assenza di Sua Maestà, che rappresenta anche l'impossibilità di poter chiedere un consulto; poi, l'indecisione su come trascrivere la risposta senza usare i caratteri cinesi, questione molto dibattuta tra gli studiosi soprattutto per il modo in cui l'autrice espone questo disagio nel suo resoconto. Ad esempio, Denecke lo ricollega a una difficoltà di potersi riconoscere attraverso la poesia di Bai Juyi, in cui le parti coinvolte sono entrambe rappresentate da persone di sesso maschile e dall'utilizzo della scrittura cinese.<sup>231</sup> L'adattamento del ruolo di Shōnagon a tale sfida o provocazione poetica si caricherebbe di una doppia difficoltà, identificabile con l'appartenenza al genere femminile e, conseguentemente, al confinamento letterario alla sfera del *kana* e del *waka*.<sup>232</sup> Al contrario, Kamens ribadisce che nonostante non sia chiaro come Sei Shōnagon avesse appreso la poesia di Bai Juyi – nello specifico, se conoscesse la poesia in forma scritta o l'avesse solo sentita recitare –, l'autrice riesca a creare qualcosa di straordinario sul piano testuale:

---

<sup>228</sup> LI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 161.

<sup>229</sup> FUJIMOTO Munetoshi, "Shokunō toshite no...", cit., p. 10.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>231</sup> DENECKE, *Classical World...*, cit., p. 196.

<sup>232</sup> *Ibidem.*

DENECKE, "Early Sino-Japanese...", cit., p. 551.

Her concern for the way in which her answer will look places emphasis on its orthographic form but what she creates is a text that is no longer simply Japanese or Chinese, nor specifically male or female, but one that crosses or diverts these boundary lines to engage Tadanobu on a newly configured textual plane.<sup>233</sup>

Sebbene ipotizzare una sorta di preoccupazione basata sull'utilizzo dei caratteri in correlazione a una questione di “*performance* femminile accettabile”<sup>234</sup> costituisca una delle opzioni interpretative possibili, è molto più plausibile che il discorso di Sei Shōnagon faccia riferimento a una preoccupazione sulla banalità della risposta e che l'ammissione sulle scarse capacità di scrivere i caratteri sia una sorta di falsa scarsa autostima. La soluzione adottata, infatti, avrebbe costituito parte integrante della sua immagine e della sua reputazione a corte e, sicuramente, non era per lei possibile contemplare rischio alcuno di essere etichettata come persona banale o ordinaria. Questo sarebbe il motivo principale per cui Shōnagon decide di rispondere attraverso il mezzo del *waka*, trasferendo alla poesia e al supporto materiale ad essa collegato dei significati appropriati all'occasione, raffinati e, ultimi ma non per importanza, estremamente originali per il modo in cui vengono ripensati i ruoli dei due interlocutori, i quali si riflettono su diversi livelli espressivi, personali e letterari.

È opportuno sottolineare che la risposta di Shōnagon è solo in parte un prodotto del suo ingegno, sebbene si configuri come un originalissimo ampliamento del significato della poesia di Bai Juyi e corrisponda, sul piano narrativo e delle immagini descritte, al quarto verso del componimento richiesto da Tadanobu (Una notte di pioggia trascorsa dentro al mio eremo di paglia sul Monte Lu). La dama non è l'autrice del verso trascritto in risposta: “Chi mai visiterà una capannina di paglia”<sup>235</sup> è un prestito particolarmente appropriato dall'opera di uno degli autori più celebri del tardo periodo Heian: Fujiwara no Kintō. È possibile rintracciare il riferimento identico in uno scambio scritto tra quest'ultimo e Fujiwara no Takatada (?-?), riportato sia all'interno della raccolta personale di poesie di Kintō (*Kintōshū*, 1041)<sup>236</sup>, sia all'interno del *Wakan rōeishū*, precisamente nel secondo libro e nella sezione denominata “Dimore di montagna” (*Sanga*, il componimento è il numero 555).<sup>237</sup> Non è chiaro se Tadanobu e gli altri uomini abbiano riconosciuto immediatamente il verso di Kintō, ma è altresì evidente che la questione sia passata in secondo piano rispetto a fattori come l'utilizzo della medesima carta, la scrittura attraverso il mezzo del carboncino e la cultura poetica della dama. In questo modo, quasi paradossalmente la risposta mediante la parte inferiore del *waka* si rivela un

---

<sup>233</sup> KAMENS, “Terrains of Texts...”, cit., p. 147.

<sup>234</sup> FUKUMORI, “Chinese Learning as...”, cit., p. 108.

<sup>235</sup> 「草の庵を誰かたづねむ」, MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 136.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 137.

FUKUMORI, “Chinese Learning as...”, cit., p. 116. La prima parte corrisponderebbe a quanto scritto da Takatada, la seconda alla risposta di Kintō.

<sup>237</sup> 山家. LI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 168.

grande successo: la strategia di Shōnagon non si limita al riconoscimento delle immagini presenti all'interno della poesia di Bai Juyi, ma include (facendola trasparire in maniera egregia) la sua estesa sensibilità nei confronti dei meccanismi discorsivi dell'epoca, in particolar modo attraverso la comprensione del contenuto della poesia cinese in un contesto più ampio e, dunque, l'intreccio di una fitta rete di citazioni intertestuali messo in atto con apparente semplicità e velocità.<sup>238</sup> Riassumendo:

In this way, by infusing new meaning into Bai's lines of poetry, Sei simultaneously demonstrates her humour and readiness to master Chinese literature, the importance of Chinese literature at the Heian court, and the role of Bai's poetry in literature and entertainment for the aristocrats of the Heian period, all neatly within the parameters of Sei's great humor: wokasi. Such entertaining and exquisite word games, endemic to the Heian court at large, no doubt helped to pass time while allowing one to prove one's subtle erudition and thus one's worthiness concerning the bestowing of high honours.<sup>239</sup>

Inoltre, il rimando all'eremo di paglia non viene articolato solamente attraverso la restituzione dell'immagine poetica, ma appare in stretta correlazione con l'utilizzo del carboncino al posto del classico pennello. Questo racchiude in sé diversi significati: la trasandatezza della dimora, la condizione precaria (quale può essere quella rappresentata dalla vita lontana dalla capitale o dalla richiesta esigente di una risposta immediata al quesito della missiva) di chi scrive<sup>240</sup> e un rimando al comportamento deplorabile di Tadanobu, il quale aveva permesso che il rapporto tra lui e Shōnagon si "spegnesse", proprio come il braciere in cui erano rimasti solamente dei pezzi di carbone.<sup>241</sup>

Gli elementi appena analizzati ci permettono di affermare che il processo originale di adattamento alla base dello scambio tra Tadanobu e Shōnagon non si limiti solamente al coinvolgimento e all'impiego degli elementi finora analizzati: l'atto di ri-creazione del significato della poesia è in relazione anche con un altro processo: quello di riassegnazione dei ruoli di mittente e destinatario e, più precisamente, di chi prova nostalgia su un eremo in montagna e di chi vive senza troppe preoccupazioni nella ricca capitale. Probabilmente l'intento e il ruolo di Tadanobu erano apparsi ben chiari sin da subito, in quanto aveva implicitamente richiesto che la donna assumesse la parte della persona più privilegiata tra i due. Prendendo in considerazione questa prospettiva dell'analisi, si riesce a comprendere che questo ribaltamento dei ruoli sia stato progettato su più livelli, prima di tutto quello visivo e, successivamente, quello testuale. Per riprendere brevemente quanto già discusso, è proprio l'utilizzo del carboncino a rendere subito chiaro il cambio di prospettiva attuato dalla dama ai fini della sua strategia. Solo dopo e per affermare il proprio punto di vista e il proprio ruolo in

---

<sup>238</sup> FUKUMORI, "Chinese Learning as...", cit., p. 116.

<sup>239</sup> LIN, *Bai Juyi's Poetry as...*, cit., p. 45.

<sup>240</sup> FUJIMOTO Munetoshi, "Shokunō toshite no...", cit., p. 7. DENECKE, *Classical World...*, cit., p. 196.

<sup>241</sup> DENECKE, *Classical World...*, cit., p. 196.

maniera ancora più completa, viene scelto di rispondere attraverso l'invocazione di una visita, corrispondente al verso della poesia di Kintō e a quella di Bai Juyi. In questo modo, Shōnagon riesce a fingersi "parte offesa" anche da una prospettiva sentimentale, poiché attraverso la sua risposta è lei a divenire la nuova residente dell'eremo di paglia. Allo stesso tempo, si pone al centro della scena narrativa e prende in mano le redini della "sfida" che le era stata lanciata.<sup>242</sup> Inoltre, con questo arricchimento di significato dal punto di vista emotivo la dama riesce perfettamente a far comprendere al proprio interlocutore che il sentimento provato è reciproco, costringendolo a mettersi sul suo stesso piano nonostante le differenze dei ruoli all'interno della poesia.<sup>243</sup>

Sebbene la dimensione dello scambio tra Tadanobu e Shōnagon possa apparire piuttosto intima e di natura privata, non bisogna tralasciare le caratteristiche dello spazio sociale in cui si svolge l'azione e né tantomeno il ruolo istituzionale delle due parti coinvolte. Entrambi i protagonisti sono rappresentanti di una specifica componente sociale della corte, rispettivamente i funzionari di alto rango e il salone della consorte imperiale Teishi. Pertanto, se si fa riferimento alla preoccupazione della dama in merito all'interruzione dei rapporti con Tadanobu è chiaro che questa non fosse esclusivamente correlata alle voci sul suo conto che avevano influenzato il comportamento del funzionario, ma soprattutto al fatto che, a causa di queste dicerie, vi era il rischio concreto che il deterioramento del loro rapporto si riflettesse anche sull'immagine o sulla frequentazione del salone. Un'ulteriore chiave di lettura della risposta di Shōnagon permette di ipotizzare un coinvolgimento indiretto di Teishi, la cui figura (e autorità) doveva essere chiaramente riflessa anche in sua assenza. Per questo motivo, nello scambio tra l'autrice e Tadanobu le difficoltà legate a quest'ultimo compito sono riconducibili non soltanto alle dichiarazioni esplicite di Sei Shōnagon, ma anche al verso scelto come risposta alla lettera ricevuta. Il senso di abbandono della dama (cioè colei che aspetta una visita presso il proprio umile eremo di paglia) è ancora più forte di quello di Tadanobu, poiché sia quest'ultimo che la consorte rappresentano – seppur in maniera diversa – due figure assenti in quel preciso momento. In poche parole, la dama ammonisce il suo interlocutore per aver pensato che lei fosse la persona più avvantaggiata tra i due, nello specifico per aver superficialmente messo in relazione la sua presenza nel Palazzo posteriore con la vita lussuosa di Chang'an. Tuttavia, è proprio la rottura con Tadanobu rafforzata dall'assenza di Teishi a far sì che il senso di solitudine sperimentato

---

<sup>242</sup> *Ibidem.*

<sup>243</sup> Per quanto riguarda la reciprocità dei sentimenti, è stato discusso che la scelta del *waka* – e di tutto ciò che era collegato al suo immaginario – come la rilevanza dell'elemento materiale in relazione a quello testuale – non avesse solo il fine di sorprendere l'interlocutore, ma si configurasse anche il mezzo più appropriato per esprimere le proprie emozioni e la propria interiorità in contrapposizione a una presunta "freddezza" rappresentata dall'utilizzo esclusivo dei caratteri cinesi. FUJIMOTO, "Shokunō toshite no...", cit., p. 7.

fosse quasi inconsolabile, proprio come se in quell'istante si trovasse fisicamente lontana dalla capitale e su un eremo di montagna a cui nessuno avrebbe fatto visita.<sup>244</sup>

Un ultimo punto su cui è necessario soffermarsi fa riferimento alla mancata risposta di Tadanobu e degli altri uomini in relazione all'impiego dell'emistichio inferiore del *waka* di Kintō. Alla fine della narrazione il talento e l'originalità di Shōnagon vengono infatti riconosciuti anche attraverso questo gesto, probabilmente dettato dall'incapacità di poter dare una risposta altrettanto originale e spiazzante come la sua. Sostanzialmente, la situazione in cui si ritrovano Tadanobu e gli altri cortigiani risulta analoga a quella in cui si era ritrovata la dama all'inizio della narrazione: non sarebbe stato difficoltoso per loro ricopiare i primi tre versi della poesia composta da Kintō e Takatada, quanto piuttosto pensare a come ricontestualizzarli e ricrearli. In compenso, questa superiorità simbolica nello scambio poetico non costituisce l'unico riconoscimento per Shōnagon, poiché l'eccezionalità della sua risposta – memorabile a tal punto da essere meritevole di venir trascritta sui ventagli<sup>245</sup> di chi l'aveva letta – viene successivamente legittimata dal gradimento dell'Imperatore Ichijō e di Teishi:

giunse un messaggio da parte di Sua Maestà in cui vi era scritto di volermi vedere subito, così mi recai al suo cospetto. Desiderava parlare di quello che era successo. A quanto pare l'Imperatore era stato intrattenuto da questa storia e le aveva raccontato tutto. Mi informò che tutti i gentiluomini avevano trascritto la mia risposta sui loro ventagli. Dentro di me ammisero di essere sorpresa di me stessa e mi chiesi cosa dovesse avermi posseduta per aver risposto in quella maniera. Ad ogni modo, da quel momento in poi Tadanobu smise di schermarsi il viso con la manica della veste quando ci incrociavamo: aveva sicuramente cambiato idea sul mio conto.<sup>246</sup>

La conclusione del *dan* 78 lascia ben intendere come sia la stessa autrice a riconoscere il valore sociale della strategia comunicativa adottata per rispondere a Tadanobu. Innanzitutto, l'adattamento creativo della poesia di Bai Juyi non costituisce un prodotto originale della mente di Sei Shōnagon, ma è il modo in cui questo viene ricontestualizzato e riadattato a costituirsi come tale. In termini di finalità sociale, appare scontato affermare che questo riadattamento possa essere riconducibile esclusivamente alla riconciliazione tra le due parti, sancita simbolicamente dalla decisione di Tadanobu di non coprirsi più il viso alla vista di Shōnagon. Nel considerare questi due elementi in stretta correlazione, è allora possibile porsi delle ulteriori domande: non è forse riduttivo pensare che

---

<sup>244</sup> LI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 172.

<sup>245</sup> Questa pratica viene definita *uchigiki* (打聞). Stando al suo significato letterale, il sostantivo indica l'atto di trascrizione di qualcosa che si è sentito e che viene ritenuta degna di nota. In particolare, era molto frequente che venissero trascritti dei *waka* reputati interessanti o eccellenti. SONOYAMA, "Makura no sōshi...", cit., p. 148.

<sup>246</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 140.

la ricerca dell'originalità per mezzo di una precisa strategia comunicativa sia funzionale al solo scopo conciliativo? Attraverso questo complicato processo di riconciliazione, è possibile evincere dei significati in merito al ruolo e alla personalità dei due interlocutori?

Secondo l'interpretazione di Komori, la risposta di Sei Shōnagon racchiude in sé un altissimo valore sociale perché, proprio attraverso la sua analisi, è possibile comprendere quali fossero le posizioni che i due occupavano all'interno della corte, schematizzabili come segue: “nobile della corte = uomo = *kanshi*” contrapposto a “dama = donna = *waka*”.<sup>247</sup> Se si ragionasse in quest'ottica, ciò che ne consegue sarebbe un'interpretazione che vede la perfetta identificazione del genere in base al tipo di poesia prodotta, presupposto indispensabile per ripristinare il rapporto tra le due parti. Al contrario, è stato dimostrato come sia la scelta di personali atti creativi a permettere la definizione delle proprie qualità individuali, le quali si articolano attraverso la libertà di utilizzo degli strumenti intellettuali a loro disposizione, a prescindere dal proprio genere di appartenenza. In questo senso, le equazioni di Komori potrebbero essere riconfigurate così: “mittente = citazione di una poesia cinese = chi chiede di risanare il rapporto (Tadanobu)” e “destinataria = strategia comunicativa di successo (riadattamento creativo di un verso della poesia) = persona che convince il mittente a risanare il rapporto (Shōnagon). Di conseguenza, non sono dei ruoli imposti dalla società a dettare le fasi del processo di riconciliazione, ma è proprio quest'ultimo – definito dalle modalità impiegate per concretizzarlo – a ristabilire e consolidare elementi quali la propria reputazione e il rapporto sociale che si instaurava tra le parti e, successivamente, tra le istituzioni da queste rappresentate.

In conclusione, è possibile sostenere che la scelta di impiegare una citazione da una poesia cinese nella missiva indirizzata a Shōnagon non sia stata una scelta casuale: qualsiasi riferimento artistico e letterario compreso reciprocamente e in ogni sua manifestazione poteva essere in grado di generare empatia e, quindi, assumere un ruolo significativo (ed emotivo) nell'articolazione di qualsiasi tipo di relazione sociale.<sup>248</sup>

## 2.4. *Dan* 47 e 130. Il rapporto speciale con Fujiwara no Yukinari

In questo paragrafo, così come in quello precedente, il focus dell'analisi è costituito da un tipo di relazione tra uomo e donna che mette in risalto il valore della complicità, in particolare quella generatasi a partire da uno stimolo di natura intellettuale.<sup>249</sup> Come si è visto, la possibilità di poter condividere oralmente o in forma scritta dei riferimenti culturali e letterari cinesi e sino-giapponesi

---

<sup>247</sup> KOMORI, “Makura no sōshi...”, cit., p. 66.

<sup>248</sup> FUJIMOTO Munetoshi, “Shokunō toshite no...”, cit., pp. 10-11.

<sup>249</sup> YAMAGUCHI, *Sura sura yomeru...*, cit., p. 122.

e, soprattutto, la reciproca comprensione di questi<sup>250</sup> in determinate circostanze, era funzionale a diversi scopi, i quali dipendevano a loro volta da una serie di fattori prestabiliti (come, ad esempio, la posizione o l'importanza dell'interlocutore) o presi in considerazione in corso d'opera (tipo di risposta richiesta o riferimento impiegato). Ciò che dà ulteriore valore a questa interpretazione è costituito dalla libertà d'azione di Sei Shōnagon (la sua *agency*, per usare una terminologia attinente all'ambito sociologico), che si manifesta attraverso il suo potenziale creativo e una spiccata consapevolezza relativa alle sue modalità d'impiego. Queste sono funzionali a un risultato prevedibile e controllato (sebbene spesso l'autrice faccia apparire il contrario) relativo al delineamento della parte di sé che desiderava far emergere, corrispondente a un'identità ben definita, ma allo stesso tempo sempre mutevole nella forma in cui veniva espressa.

I *dan* 47 e 130 presentano un'immagine di Sei Shōnagon molto diversa rispetto a quella già analizzate, ovvero quella di una persona che, se non innamorata in senso romantico, provava un sentimento analogo dal punto di vista intellettuale nei confronti di Fujiwara no Yukinari. Quest'ultimo occupa un posto speciale nell'opera, probabilmente perché è l'uomo attraverso il quale l'autrice riesce ad esprimere dei sentimenti puri, non filtrati da un contesto o una situazione a lei apparentemente sfavorevole. Ad enfatizzare la natura di questa relazione è soprattutto il modo in cui i due utilizzano nelle loro conversazioni riferimenti a opere letterarie cinesi e sino-giapponesi, spesso discusso dalla critica per mezzo della comparazione con le modalità di interazione tra Shōnagon e Tadanobu.

All'epoca dei fatti narrati nel *Makura no sōshi*, Fujiwara no Yukinari (conosciuto anche con il nome di Fujiwara no Kōzei), rivestiva l'incarico di *tō no ben* (Gran Consigliere<sup>251</sup> o Sovrintendente imperiale). Anche in questo caso, così come per quella di Fujiwara no Tadanobu, tale carica faceva riferimento a un doppio ruolo: il primo, svolto presso il *kurōdodokoro* (藏人所, letteralmente “ufficio dei custodi degli archivi imperiali”), che si occupava in maniera diretta degli affari della corte, principalmente relativi all'Imperatore o all'Imperatrice; il secondo, svolto presso il *benkankyoku* (弁官局, Ufficio del Dipartimento di supervisione), in cui Yukinari, in veste di sovrintendente, si occupava della supervisione degli uffici governativi.<sup>252</sup> A livello politico, Yukinari è ricordato anche per essere stato un uomo di fiducia di Fujiwara no Michinaga e uno dei fautori della nomina di Shōshi come seconda consorte dell'Imperatore Ichijō.<sup>253</sup> Inoltre, era anche un calligrafo molto noto e

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>251</sup> D'ora in avanti, verrà usata solamente questa denominazione.

<sup>252</sup> MCKINNEY, “Appendix 5: Court ranks, titles...”, cit., p. 287; p. 290.

MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 104.

<sup>253</sup> Kamens specifica che: “On this occasion, Yukinari forcefully argued that having two principal consorts for one emperor was acceptable, especially since the Fujiwara-born consorts had all taken the tonsure and were thus dedicated to Buddhism. They would therefore not be able to worship the Fujiwara ancestral gods as required. In other words, he claimed that although there was already a current principal consort, it would be appropriate to appoint another one, who could be devoted to the Fujiwara kami. This argument came to serve as the foundation for the principle of two principal

celebrato a corte, annoverato fra i cosiddetti *sanseki* (三跡, tre tracce) insieme a Ono no Michikaze (anche Ono no Tōfū, 894-966) e Fujiwara no Sukemasa (944-998)<sup>254</sup>, nonché autore di uno dei più celebri diari dell'epoca: il *Gonki* (XI sec.).<sup>255</sup>

Sebbene si trattasse di una figura illustre sia dal punto di vista politico sia da quello intellettuale e letterario, secondo quanto riportato dalla stessa Sei Shōnagon Yukinari non era solito ricevere le lodi delle altre dame e, in generale, non era particolarmente apprezzato da queste. Tale dinamica è ben esemplificata all'interno del *dan* 47, intitolato *Shiki no mizoushi no nishiomote no tatejitomi no moto nite* (Il Gran Consigliere Yukinari era in piedi [a conversare] vicino al reticolo posizionato di fronte all'ala occidentale dell'Ufficio dell'Imperatrice):

Poiché è una persona schietta e non si perde in chiacchiere inopportune, le altre dame lo criticano dicendo: “È una persona difficile con cui relazionarsi. Non recita poesie e non si diverte come fanno gli altri. È proprio apatico!”<sup>256</sup>

Shōnagon, al contrario, manifesta un forte disaccordo con le altre dame, ammettendo di conoscere il “lato più profondo” di Yukinari ed elogiando la sua figura anche insieme a Sua Maestà. In questo passo – sebbene non vengano riportati sempre esplicitamente – è possibile individuare numerosi interventi di difesa nei confronti del Gran Consigliere, per cui non sarebbe del tutto errato definire il *dan* 47 come una vera e propria “apologia di Yukinari”. Nonostante si tratti di un resoconto relativamente breve, è possibile contare quattro diversi riferimenti cinesi e sino-giapponesi al suo interno, di cui tre impiegati in una singola conversazione tra i due protagonisti.

Il primo di questi viene riportato dall'autrice in correlazione con le parole di apprezzamento nei confronti di Yukinari:

Mi dice sempre: “Una donna si truca per compiacere colui che ammira, [allo stesso modo] un gentiluomo sacrifica la propria vita per colui che lo comprende”<sup>257</sup>, e visto che ci intendiamo vicendevolmente, ciò dimostra anche come lui mi conosca bene.<sup>258</sup>

---

consorts for every emperor henceforth, and it is well-known that Michinaga was greatly impressed with Yukinari's argument”. KAMENS, “Terrains of Texts...”, cit., p. 30.

<sup>254</sup> YAMAGUCHI, *Sura sura yomeru...*, cit., p. 123.

<sup>255</sup> Insieme allo *Shōyuki* di Fujiwara no Sanesuke (957-1046) e al *Midōkanpakuki* di Fujiwara no Michinaga.

<sup>256</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 104-105.

<sup>257</sup> 「女はおのれを喜ぶ者のために顔づくりす。士はおのれを知る者のために死ぬ」。MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 104.

<sup>258</sup> *Ibidem*. Secondo la traduzione in lingua moderna dei curatori, il verbo 言い合わせる (言ひ合わす secondo la grammatica classica) fa riferimento in questo caso a una condivisa pratica di utilizzo di citazioni tratte da antichi detti cinesi tra i due interlocutori. Ciò giustificerebbe l'ipotesi secondo cui l'impiego di riferimenti in sinico tra i due fosse qualcosa di caratteristico del loro legame, confermando così che si trattasse di una delle modalità attraverso la quale si sviluppava la loro intesa. Ancora una volta, l'utilizzo di questo tipo di riferimenti si configura come un espediente in

È necessario puntualizzare che alla citazione del Gran Consigliere non segue nessuna risposta da parte di Shōnagon. La dama, infatti, si limita a ribadire che questo detto venga spesso menzionato dal suo interlocutore, costituendo una prova fondata dell'approfondita conoscenza che avevano l'uno dell'altra. Ma per quale motivo la sola ripetitività di questa azione era sufficiente a confermare la profondità del rapporto tra i due protagonisti? Di conseguenza, cosa è possibile ipotizzare del loro legame semplicemente a partire dal modo in cui il detto viene citato da Yukinari e compreso da Shōnagon?

Per rispondere a queste domande, è possibile partire dall'analisi della fonte dal quale viene estrapolato il riferimento e da quella dei significati a questo sottesi. La citazione impiegata da Yukinari corrisponde a una libera variazione di un passaggio della biografia dell'assassino Yurang, contenuta all'interno dell'opera dello storiografo cinese Sima Qian (145 a.e.c.-86 a.e.c. circa): *Memorie di uno storico*.<sup>259</sup> In originale questo recita:

Un gentiluomo sacrifica la propria vita per colui che lo comprende, [allo stesso modo] una donna cura il proprio aspetto per colui che ammira.<sup>260</sup>

La figura di Yurang viene ricordata nell'opera come esempio di servitore virtuoso e leale: per vendicare l'assassinio del proprio padrone Zhi Bo da parte di Zhao Xiangzi, è disposto a adottare qualsiasi strategia pur di ucciderlo. Dopo un primo colpo fallito e che vede il protagonista della storia graziato per mezzo del riconoscimento della sua incommensurabile lealtà a Zhi Bo (unica persona che in vita lo aveva trattato come un gentiluomo), Yurang viene nuovamente colto nel tentativo di assassinare Zhao Xiangzi, sebbene si fosse reso quasi irriconoscibile sfigurandosi il viso e ingerendo carbone per modificare la sua voce. Alla fine della narrazione, Yurang viene ucciso, ma prima di morire gli viene concesso di danneggiare l'indumento del nemico con la sua spada, gesto che

---

grado di generare empatia tra le due parti: in poche parole, questo è in grado di aiutare nella reciproca comprensione delle rispettive persone e, di conseguenza, nella costruzione di una solida relazione.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 105. La prima attestazione della storia di Yurang si riscontra nello *Zhanguo ce* (Strategie degli Stati Combattenti o Annali degli Stati Combattenti; I sec. a.e.c. circa). È probabile che la narrazione delle vicende legate alla vita di Yurang sottoforma di biografia sia comparsa per la prima volta nello *Shiki*: il compilatore, infatti, fu pioniere nell'introduzione di un vero e proprio genere di resoconto storico, ovvero quello degli "annali-biografie" (*jizhuan*). Nello *Shiki* sono presenti 70 "memorie" (*liezhuan*), le quali costituiscono una parte consistente dell'opera.

GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 119. Sarah M. ALLEN, "Narrative genres", in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 274.

William H. NIENHAUSER JR (a cura di), *The Grand Scribe's Records*, volume VII, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. v.

<sup>260</sup> 「士ハ己ヲ知ル者ノ為ニ死シ、女ハ己ヲ説(よろこ)ブ者ノ為ニ容(かたち)ツクル」。MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 105. Sui significati sottintesi al motivo per cui Yukinari inverte le due parti dell'enunciato si tornerà a breve.

rappresenta il tentativo di aver almeno provato in vita a vendicare il suo padrone e che gli consente, così, di morire senza rimpianti.<sup>261</sup>

Sacrificando la propria vita, Yurang esprime profonda gratitudine nei confronti di chi era stato in grado di apprezzarlo e comprenderlo. Sulla base di questa storia, è possibile ipotizzare che la scelta citazionale di Yukinari sia funzionale all'espressione dell'immensa stima provata nei confronti di Shōnagon (e, per estensione, anche di Teishi). A sua volta, la non risposta della dama alle parole del Gran Consigliere assume un valore simbolico, lasciando intendere che questi sentimenti siano non solo compresi, ma anche reciproci. Inoltre, trattandosi di un riferimento che Yukinari impiega esclusivamente con Shōnagon, è probabile che i due, col tempo, avessero attribuito a questo un significato condiviso e intimo e che vi fosse, quindi, un modo di comprenderlo del quale solo loro due erano a conoscenza. Infatti, si potrebbe ipotizzare che il passaggio dalla biografia di Yurang fosse una sorta di messaggio in codice, suggello di fiducia reciproca e, probabilmente, anche d'amore tra i due.

Oltre al riconoscimento di Shōnagon come persona comprensiva e degna di stima, la citazione di Yukinari sottintende ulteriori significati relativi a questioni di carattere identitario, in particolar modo dal punto di vista dei ruoli di genere. Secondo l'interpretazione di Guest, questi sarebbero rintracciabili a partire dalla modalità di enunciazione della frase di Yurang: nel testo originale, infatti, il soggetto del primo periodo è il gentiluomo (*shi*), mentre nella reinterpretazione di Yukinari è la donna, invece, a costituire il primo termine di paragone.<sup>262</sup> L'enfasi posta sulla figura femminile e sull'atto di truccarsi per compiacere chi si ama sembra essere un rimando ad azioni descritte poco dopo.<sup>263</sup> La prima fa riferimento a una visita improvvisa dell'Imperatore e dell'Imperatrice, al termine della quale Shōnagon e la dama Shikibu vengono invitate da questi a seguirli all'esterno della stanza in cui stavano riposando. Le due dame, tuttavia, declinano l'invito dicendo che, per poter uscire, avrebbero dovuto prima indossare del trucco.<sup>264</sup> Successivamente, Shōnagon si mostra involontariamente struccata a Yukinari, il quale si era recato nei pressi della stessa stanza con la scusa di voler intravedere il viso di una donna appena sveglia (probabilmente proprio quello di Shōnagon, sebbene nasconda le sue vere intenzioni). Dunque, per una donna il trucco costituiva all'epoca uno vero e proprio "strumento sociale" – così come la poesia, la scelta degli abiti da indossare, e via dicendo –, la cui principale funzione era identificabile col delineamento dell'immagine pubblica, in contrasto con quella spontanea e più intima.

---

<sup>261</sup> La biografia completa si può leggere in traduzione inglese in NIENHAUSER JR (a cura di), *The Grand Scribe's...*, cit., pp. 321-323. GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., pp. 118-119.

<sup>262</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 120.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> Una dama all'epoca non poteva mostrarsi struccata agli occhi di un uomo, se non con quello con il quale aveva una relazione più stretta o intima (come ad esempio il marito). MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 106.

Tenendo in considerazione quest'ultimo punto, si comprende che i modelli di lealtà e comprensione reciproca descritti nel *dan 47* non aderiscono per nulla, almeno da una prospettiva di genere, alle parole pronunciate da Yurang e riadattate da Yukinari:

Teishi plays the role of discerning patron without losing any of her femininity, Yukinari shows no particular gentlemanly tendency to defend anyone with his life, and Sei Shōnagon inadvertently reveals her unadorned face to those who admire her most; this passage explores different facets of Yurang's statement, playing variations on the theme of loyalty and mutual understanding.<sup>265</sup>

Se Yurang sfigura il proprio viso per mostrarsi a qualcuno non degno della sua adorazione e nascondere la sua identità, allo stesso modo Shōnagon si trucca per mostrare un'immagine neutra della sua persona, adatta allo spazio pubblico della Corte imperiale. Al contrario, la dama può mostrarsi struccata a Yukinari o a Teishi: ciò non indica alcuna mancanza di apprezzamento, ma sta a significare che, con loro due, non avrebbe motivo di nascondere la sua autenticità per asservire a un ruolo di carattere pubblico.

Il rapporto tra lo svelamento di un'identità più pura e una relazione consolidata tra due parti costituisce un tema ricorrente all'interno del *dan 47*. Nel prelude allo scambio in cui vengono impiegati gli altri tre riferimenti ad opere cinesi da analizzare in questa sezione, si legge che Shōnagon fosse l'unica persona nella quale Yukinari riponeva fiducia per far recapitare le proprie comunicazioni a Sua Maestà. Quando viene scherzosamente ammonito per l'ormai fissa abitudine, è la dama a dare inizio a una "provocazione" intellettuale nei suoi confronti:

Nonostante provassi a rinunciare a questa responsabilità dicendogli che c'erano altre persone a Palazzo che potevano occuparsi di queste faccende, sembrava proprio che lui non volesse darmi retta. Così, fingendo di rimproverarlo, gli dissi: "Nell'affrontare qualsiasi tipo di situazione, è saggio accontentarsi di ciò che si ha a portata di mano, non confidare [sempre] nelle proprie abitudini". Mi rispose semplicemente: "Sono fatto così". E aggiunse: "Ciò che non può subire cambiamento alcuno è [proprio] il cuore umano". Con fare meravigliato, gli risposi: "Che cosa si intende, allora, quando si dice che 'non bisogna mai esitare nel correggere un errore?'" Questo lo fece ridere di gusto, e così replicò: "La gente chiacchiera di quanto noi due andiamo d'accordo. Perché provare vergogna allora, dato che tra di noi parliamo così? Dai, mostratemi il vostro viso!"<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 121.

<sup>266</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., pp. 105-106.

Ciò che risalta in questo intenso scambio tra gli interlocutori è, senza dubbio, il tono rilassato e quasi scherzoso dei due, nonché l'immediatezza – o la mancanza di dubbi e preoccupazioni, principalmente da parte di Sei Shōnagon – nell'impiego di riferimenti cinesi e sino-giapponesi.<sup>267</sup> Nell'ordine, la dama adatta il contenuto di uno dei precetti contenuti all'interno del *Kujōdono ikai* (Precetti familiari di Fujiwara no Morosuke, X sec.)<sup>268</sup>:

Che siano abiti e corone o carrozze e cavalli, fai uso delle cose che hai a tua disposizione. Non andare alla ricerca di ciò che più esteticamente ti aggrada.<sup>269</sup>

La risposta di Yukinari serve a giustificare la sfrontatezza e l'ostinatezza che lo contraddistinguono e, allo stesso tempo, a comunicare a Shōnagon di non avere alcuna intenzione di fare affidamento su nessun altro se non su di lei. A questo scopo recita, facendo un riferimento diretto, un verso di Bai Juyi (a sua volta basato su un contenuto dei *Dialoghi* di Confucio)<sup>270</sup> sull'impossibilità di poter cambiare la propria natura, presente all'interno di una poesia che, non a caso, ha come temi la schiettezza e la sincerità umana (*Hakushi bunshū*, volume sei).<sup>271</sup> Non è chiaro se la replica di Sei Shōnagon, espressa per mezzo della citazione dai *Dialoghi*<sup>272</sup>, sia stata pensata per ricollegarsi alle parole del suo interlocutore sulla base della tematica del verso (in generale, la possibilità di cambiamento delle attitudini personali) o, piuttosto, su quella del riferimento a cui quest'ultimo pare rifarsi (i *Dialoghi*, appunto). Se così fosse, si tratterebbe di un'ennesima dimostrazione di ricettività nella comprensione di un'ampia rete di riferimenti intertestuali, questi ultimi valorizzati con abile destrezza e creatività dall'autrice nel corso di occasioni sociali.

A prescindere dal tipo di strategia impiegata per la sua risposta, lo scopo di Shōnagon rimane pressoché invariato: in primo luogo, riesce a comunicare efficacemente (e scherzosamente) che la

---

<sup>267</sup> Questa stessa dinamica può essere osservata negli scambi tra Sei Shōnagon e Teishi. Si veda il capitolo 3.

<sup>268</sup> Il termine *ikai* (o *yuikai*) viene utilizzato per indicare una sorta di testamento, in cui le ultime volontà sono costituite da consigli e avvertimenti pratici per i propri discendenti o, in generale, per i posteri. *Kujōdono* è l'appellativo con il quale era conosciuto Fujiwara no Morosuke (909-960). Il testo fu originariamente redatto in *kanbun*. KOMORI, "Makura no sōshi...", cit., p. 67.

<sup>269</sup> Letteralmente, "non andare alla ricerca del bello" (sottinteso: perché è una perdita di tempo).

「衣冠ヨリ始メテ車馬ニ及ブマデ有ルニ随ヒテ之ヲ用キヨ、美麗ヲ求ムルコトナカレ」。MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 106.

KOMORI, "Makura no sōshi...", cit., p. 66.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> Ognuno di noi ha ricevuto [dal cielo] il dono dell'intelligenza o quello della schiettezza. La natura umana non può subire cambiamento alcuno". 「稟ル所ニ巧拙有リ。改ム可カラザルハ性ナリ」。MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 106.

LIN, *Bai Juyi's Poetry as...*, cit., p. 48.

<sup>272</sup> Contenuto all'interno del primo libro dei *Dialoghi*, lo *Xue Er* (學而). KOMORI, "Makura no sōshi...", cit., p. 66.

「過チテハ則チ改ムルニ憚ルコトナカレ」。MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 106.

schiettezza<sup>273</sup> e la sincerità sono le due qualità che più apprezza in Yukinari<sup>274</sup> e si augura che lui non cambi mai il suo carattere; dopodiché, è in grado di confermare al suo interlocutore le impressioni che si era fatto su di lei, facendolo alludere alle potenzialità insite nel loro modello di relazione.

È stato osservato come le citazioni impiegate nello scambio tra Shōnagon e Yukinari presentino la peculiarità di essere riportate in maniera “diretta”. Secondo Komori, questa caratteristica sarebbe riconducibile principalmente ad un aspetto identitario, relativo cioè al ruolo che l’autrice vuole assumere relazionandosi con il suo interlocutore. Attuando un confronto con il *dan* 78, lo studioso pone in risalto sia questo aspetto che quello creativo, ma ritiene che ci siano delle sostanziali differenze tra il modo in cui Shōnagon si presenta a Tadanobu e quello in cui si presenta a Yukinari: nel primo caso, citare “indirettamente” (e attraverso il mezzo del *waka*) il verso di Bai Juyi sarebbe funzionale a rilanciare il suo ruolo di donna e dama di corte; nel secondo, invece, avvalersi di riferimenti “diretti” costituirebbe l’espressione più pura della sua individualità, nonché mezzo che permette di uscire al di fuori da una sfera linguistica e sociale prettamente “femminile”.<sup>275</sup> Sebbene tale interpretazione tenga conto di alcuni fattori centrali anche per lo sviluppo dell’argomentazione di questo elaborato, è necessario precisare che l’adozione di una prospettiva che considera la separazione di spazi linguistici e discorsivi sulla base del genere non può, però, che essere limitante. La minore schiettezza nell’utilizzo di riferimenti inerenti alla sfera storico-letteraria cinese o sino-giapponese non ha, infatti, nulla a che vedere con la rappresentazione della propria femminilità, ma costituisce solamente una delle molteplici tecniche della presentazione o dell’espressione di sé che Sei Shōnagon propone all’interno della sua opera, sempre ed esclusivamente in qualità di persona che vive e comprende lo spazio sociale e linguistico della corte. Per riassumere, citare in maniera “indiretta” o “diretta” è una scelta che l’autrice compie per affrontare al meglio la circostanza in cui si trova e considerando il tipo di rapporto che detiene con il suo interlocutore. Nel caso del *dan* 47, quindi, l’impiego di riferimenti “diretti” ad opere cinesi può essere ricollegato a fattori come la confidenza acquisita con Yukinari e l’aderenza al tema centrale della loro conversazione: l’apprezzamento vicendevole del proprio essere, appunto, persone “dirette” e sincere.

Il *dan* 47 non costituisce l’unico esempio di menzione esplicita a una fonte cinese (così come intesa da Komori), né tantomeno di interazione a chiaro sfondo pseudo-romantico tra Sei Shōnagon e Fujiwara no Yukinari. Il nesso che intercorre tra i temi della stima e il riconoscimento della preparazione intellettuale è uno dei motivi più ricorrenti all’interno del *Makura no sōshi*<sup>276</sup> e i passaggi che vedono la dama e il Gran Consigliere come protagonisti costituiscono<sup>277</sup> un modello

---

<sup>273</sup> Si tratta della stessa schiettezza rappresentata dal volto struccato di Shōnagon, esplicitamente lodata da Yukinari.

<sup>274</sup> LIN, *Bai Juyi’s Poetry as...*, cit., p. 48.

<sup>275</sup> KOMORI, “*Makura no sōshi...*”, cit., p. 67.

<sup>276</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 121.

<sup>277</sup> Insieme ai *dan* in cui l’interlocutrice principale è la Consorte imperiale Teishi.

esemplare del tipo rapporto appena citato. Per questo motivo, si è scelto di riservare un ulteriore spazio dedicato all'analisi della relazione tra queste due figure, nello specifico selezionando un passaggio contenuto all'interno del *dan* 130, conosciuto con il titolo *Tō no ben no, shiki ni mairitamaite* (Il Gran Consigliere venne in visita presso l'Ufficio dell'Imperatrice). Un'attenta analisi di questa sezione di tipo diaristico – principalmente nota per presentare al suo interno un componimento di Shōnagon incluso nello *Ogura hyakunin isshū* – permette di affermare che si tratti di una testimonianza preziosa delle innumerevoli interpretazioni e dei possibili riadattamenti dei *kanseki* in seno al contesto sociale del tardo periodo Heian:

Il Gran Consigliere Yukinari venne in visita presso l'Ufficio dell'Imperatrice e si fermò a chiacchierare finché non si fece notte fonda. “È opportuno che io vada via prima che si facciano le due di notte, visto che domani devo rimanere a Palazzo per rispettare il periodo di astinenza imperiale”, disse, e subito dopo se ne andò. Il mattino seguente fece recapitare un lungo e splendido messaggio scritto su diversi fogli di carta protocollare dell'Ufficio degli Affari imperiali, il quale recitava: “Sono estremamente rammaricato per ieri. Avevo tutta l'intenzione di rimanere a parlare con voi di fatti passati fino all'alba, ma il canto del gallo mi ha sollecitato ad andare via”. In risposta, scrissi: “Il canto del gallo che ha sentito in così tarda notte, sarà per caso lo stesso del falso gallo di Mengchang?” ed egli replicò: “Si dice che il falso canto del gallo abbia fatto aprire la Barriera di Hangu, riuscendo alla fine a far scappare Mengchang e i suoi tremila servitori. Ma la Barriera di cui io parlo non è questa, ma quella dell'Incontro.” Così risposi nuovamente con il seguente componimento:

Nel cuore della notte  
vorreste ingannarmi  
col finto canto del gallo,  
ma non vi concederò il passaggio  
per la Barriera dell'Incontro.<sup>278</sup>

C'è un guardiano molto attento a vigilare questa Barriera, aggiunsi.  
Arrivò un'altra risposta:

La Barriera dell'Incontro  
è facile da oltrepassare  
Anche se il gallo non canta,

---

<sup>278</sup> Yo o komete/ tori no sorane ni/ hakaru tomo/ yoni Ōsaka no/ seki wa yurusaji. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 145.

rimane aperta in attesa  
che arrivi qualcuno a volerla superare.<sup>279</sup>

In maniera analoga al *dan* precedentemente analizzato, la conversazione tra Shōnagon e Yukinari prende avvio e si articola, in questo caso però quasi per tutto l'arco narrativo, attraverso la reciproca comprensione di immagini e personaggi che costituiscono la base di un'altra "biografia" dello *Shiki*: quella dell'aristocratico Mengchang (conosciuto anche come Tian Wen, in giapponese come Mōshōkun), nota soprattutto per l'aneddoto legato alla sua fuga attraverso la barriera di Hangu.<sup>280</sup> Viene narrato che, scappando dai soldati del regno di Qin incaricati di catturarlo, la fuga di Mengchang si fosse interrotta momentaneamente proprio dinanzi a questa barriera, chiusa durante la notte e riaperta solamente all'udire del canto mattutino del gallo. Per sua fortuna, pare che uno dei servitori che l'accompagnavano fosse in grado di imitare perfettamente il verso del gallo. Sfruttando l'abilità di quest'ultimo, Mengchang e i suoi uomini riescono ad ingannare i guardiani della barriera e a proseguire oltre, sfuggendo così alla cattura.<sup>281</sup>

Mettendo a confronto le immagini evocate dalle due narrazioni, è possibile dedurre che gli elementi in comune siano essenzialmente tre: un paesaggio presumibilmente notturno o comunque precedente all'alba, il canto del gallo e la presenza di una barriera. Per questo motivo, il passaggio tra le due dimensioni, ovvero quella fittizia della fonte cinese e quella reale dello scambio tra Shōnagon e Yukinari è evidentemente molto riuscito e brillante, soprattutto se si tiene in considerazione la spiegazione fornita dal Gran Consigliere in risposta all'allusione della dama. Il riferimento al canto del gallo diventa una vera e propria metafora della finzione e della menzogna, nonché pretesto per accusare ironicamente Yukinari di averla utilizzata come scusa per essere andato via in piena notte.<sup>282</sup> Allo stesso tempo, Yukinari rende chiare le intenzioni originarie della sua lettera evocando, attraverso il confronto con la barriera di Hangu, un'immagine (nello specifico, un *utamakura*) notoriamente correlata alla dimensione erotica: quella della Barriera dell'Incontro (*Ōsaka no seki*), il cui superamento corrisponde alla possibilità di realizzazione di una relazione amorosa.<sup>283</sup> L'intreccio tra il sottotesto amoroso e quello ironico costituisce con tutta probabilità una delle caratteristiche principali di questo *dan*, soprattutto se si esaminano anche le conversazioni successive agli scambi

---

<sup>279</sup> Ōsaka wa/ hito koeyasuki/ seki nareba/ tori nakanunimo/ akete matsu to ka. *Ibidem*.

<sup>280</sup> Situata nella parte nord-occidentale dello Henan. Inoltre, l'aneddoto è conosciuto anche attraverso una sequenza di quattro caratteri (come quella della storia di Yu Gong già analizzata al paragrafo 2.2): 「鷄鳴狗盜」 (*keimeikutō*). Indica un tipo di persona che possiede delle abilità banali o poco degne di nota, ma che talvolta possono tornare utili. GAKKEN JITEN HENSHŪBU (a cura di), *Ōkina ji no yoji jukugo jiten*, Tōkyō, Gakken, 2005, pp. 133-134.

<sup>281</sup> NIENHAUSER JR (a cura di), *The Grand Scribe's...*, cit., p. 193.

<sup>282</sup> GERLINI (a cura di), *Antologia della poesia...*, cit., p. 336.

<sup>283</sup> Per omofonia, il toponimo *Ōsaka no seki* poteva essere interpretato come "Barriera dell'Incontro". Il luogo fisico fa riferimento a un posto di confine tra la capitale e le regioni orientali. *Ibidem*.

poetici tra i due, questi ultimi basati sulle tematiche condivise tra il contesto d'azione dei protagonisti e la biografia dell'aristocratico Mengchang.

Tuttavia, affermare che l'espressione reciproca dei sentimenti di Shōnagon e Yukinari si articoli semplicemente attraverso un parallelismo con la sola fonte cinese non permette di comprendere compiutamente né la profondità dello scambio né l'assetto delle strategie comunicative impiegate.

A questo scopo, si rivela centrale la sintesi dell'aneddoto sulla storia di Mengchang adoperata in risposta da Yukinari e, specificatamente, un dettaglio contenuto all'interno di quest'ultima, relativo alla presenza di “tremila servitori” (o “vassalli”) al seguito del nobile. È stato infatti osservato come questo particolare non sia riscontrato all'interno della narrazione dello *Shiki*: è possibile, allora, parlare di riferimento esplicito all'opera storiografica cinese? Se sì, secondo quali termini?<sup>284</sup>

Prima di passare all'analisi di questo punto, è utile fare una riflessione sul primo messaggio di Yukinari e su come questo possa essere interpretato. Innanzitutto, la lettera inviata alla dama la mattina seguente il loro incontro presenta alcune caratteristiche di quella che viene definita come *kinuginu no fumi* (letteralmente “lettera del mattino dopo”)<sup>285</sup>, un particolare tipo di missiva che, di norma, l'uomo faceva recapitare alla donna con la quale aveva trascorso la notte precedente. Sebbene questo possa rafforzare la veridicità delle ipotesi sul tipo di relazione che intercorreva tra Shōnagon e Yukinari, l'utilizzo della carta protocollare non sembra però essere particolarmente adatto alla pratica descritta.<sup>286</sup> Se la si intendesse come una lettera d'amore, la scelta di Yukinari potrebbe essere interpretata come un espediente per mascherare le sue reali intenzioni comunicative attraverso l'aspetto esteriore della missiva, probabilmente per non dare adito alla circolazione di dicerie sul loro conto. A sua volta, l'assenza di una critica da parte della dama per l'utilizzo di questo tipo di carta costituirebbe la conferma del rapporto sincero e profondo con il Gran Consigliere. Se, però, si pensa alla missiva nel contesto più ampio dell'intero scambio, e, nello specifico, se ci si ricollega all'importanza attribuita alla forte componente ironica e intellettuale, è possibile affermare che, più che di una *kinuginu no fumi*, si tratti piuttosto di una *giji koibumi*.<sup>287</sup> Il termine indica una “falsa” lettera d'amore, la quale presenta quasi tutte le caratteristiche di quest'ultima, salvo due: la comunicazione (più o meno esplicita) di un messaggio d'amore nei confronti – in questo caso – della sua destinataria e l'assenza di una predilezione al gioco o alla sfida intellettuale.

---

<sup>284</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi*..., cit., p. 145. NUMAJIRI Toshimichi, “Makura no sōshi to Mōshōkun no ‘senzen no kyaku’: ‘Tōben no, shoku ni mairitamaite’ shōdan ni okeru Fujiwara no Yukinari no hatsugen o chūshin ni”, *Nishō: Daigakuin kiyō*, 22, 208, p. 183.

<sup>285</sup> 「後朝の文」 *Ibid.*, p. 189.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> 「擬似恋文」 *Ibidem*. In generale, si parla delle interazioni tra Shōnagon e Yukinari in termini di giochi pseudo-romantici, di natura intellettuale (疑似恋愛遊戯). HIJIKATA Yōichi, *Nikki no seiiki: Heianchō no ichininshō gensetsu*, Tōkyō, Yūbun Shoin, 2007; citato in GUEST, *Primers, Commentaries*..., cit., p.118.

La *giji koibumi* di Yukinari è studiata nei minimi dettagli, soprattutto per ciò che concerne l'appropriatezza delle immagini evocate al suo interno e perfettamente adatte al contesto d'invio, come quella del canto del gallo. È proprio grazie a questa<sup>288</sup>, unita all'intuizione della sua correlazione con il riferimento temporale dell'alba, che Sei Shōnagon riesce a comprendere il gioco poetico di Yukinari.<sup>289</sup> La menzione della dama al falso canto del gallo di Mengchang potrebbe portare a concludere che avesse compreso erroneamente la citazione di Yukinari, individuando nella biografia dello *Shiki* la soluzione più adatta alla sua replica. Proprio attraverso questo punto è possibile ricollegarsi alle domande poste in precedenza: alla base del gioco intellettuale iniziato dal Gran Consigliere, infatti, vi è un intreccio molto complesso di riferimenti intertestuali, da egli stesso confermato con la sintesi dell'aneddoto sul passaggio di Mengchang e i suoi "tremila" vassalli attraverso la barriera di Hangu. Come già accennato, all'interno della narrazione dello *Shiki* non vi sono riferimenti alla presenza di tale numero di servitori a seguito del loro padrone. Questa versione della storia era infatti nota, evidentemente già nel tardo periodo Heian, grazie alle diverse interpretazioni e commentari di una poesia attribuita a Qia Sung (?-?), intitolata *Rapsodia dell'alba* (*akatsuki fu* o *gyōfu*, 曉賦)<sup>290</sup> e inclusa anche all'interno del *Wakan rōeishū* (*Alba* 曉, *akatsuki*; secondo libro, componimento 416):

Donne incantevoli finiscono di truccarsi  
quando le campane risuonano nel Palazzo di Wei

Un vagabondo prosegue il suo cammino sotto la luce di una luna calante  
mentre al passo di Hangu un gallo canta.<sup>291</sup>

È proprio questo componimento – e non la storia di Mengchang di per sé – a costituire la base della citazione di Yukinari. Inoltre, analizzando il parallelismo tra le azioni che vengono descritte<sup>292</sup>, è

<sup>288</sup> Non è tuttavia da escludere che l'utilizzo della carta dell'Ufficio degli Affari imperiali abbia giocato un ruolo importante nella comprensione delle reali intenzioni di Yukinari.

<sup>289</sup> Secondo questa interpretazione, l'aggettivo "meraviglioso" (*ito medetashi*), che Shōnagon usa nei confronti della lettera di Yukinari, non si riferirebbe al pensiero di una lettera di scuse per essere andato via prima dell'alba, quanto alla realizzazione di un coinvolgimento in un gioco intellettuale brillante e, allo stesso tempo, particolarmente raffinato. NUMAJIRI, "Makura no sōshi...", cit., p. 189.

<sup>290</sup> Con il termine *Fu* 賦 ("rapsodia") si intende "un componimento caratterizzato da versi di misura variabile, in rima e non, dotato talvolta di andamento narrativo e perfino dialogico". Pierantonio ZANOTTI, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Elementi Marsilio, Venezia, Marsilio, 2012, p. 10.

NUMAJIRI, "Makura no sōshi...", cit., pp. 187-188.

<sup>291</sup> 「佳人盡飾於晨粧 魏宮鐘動 遊子猶行於殘月 函谷鷄鳴」; 「佳人盡く晨粧を飾ざる 魏宮に鐘動く 遊子なほ残月に行く 函谷に鷄鳴く」. KAWAGUCHI; SHIDA, *Wakan rōeishū...*, cit., p. 155.

NUMAJIRI, "Makura no sōshi...", cit., p. 188.

<sup>292</sup> OKUDA Kazuhiro, "Makura no sōshi 'Dainagon dono mairitamaite' shōdan no kanshibun rōshō – Miyako Yoshika 'ryōkoku' • Kosū 'gyōfu' no kaishaku to inyō no kōka", *Gakugei kokugo kokubungaku*, 51 (0), 2019, p. 78.

possibile ipotizzare che il Gran Consigliere avesse tenuto in conto non solo la descrizione delle coordinate temporali nella scelta della citazione, ma anche quella delle azioni dei soggetti poetici, nei quali i due interlocutori riescono a identificarsi perfettamente.

Alla luce di quanto analizzato, si può affermare che la risposta di Sei Shōnagon (“Il canto del gallo che hai sentito in così tarda notte, sarà per caso lo stesso del falso gallo di Mengchang?”) assuma, all’interno dell’intero scambio, un ruolo centrale per il corretto svolgimento del gioco intellettuale di Yukinari. Questa interpretazione permette di attribuire un’importanza maggiore a quella che sembrava essere soltanto una menzione esplicita di una fonte cinese. Oltre a rivelarsi delle vere e proprie chiavi di volta nel contesto comunicativo, le parole della dama si configurano come un’attestazione significativa delle funzioni assunte dalle fonti letterarie cinesi nel tardo periodo Heian e, in particolare, nella definizione identitaria dell’autrice. In qualità di elemento rafforzativo del suo senso dell’ironia, l’adattamento della storia dello *Shiki* è centrale nella creazione di una possibilità comunicativa efficace e, quindi, nella presentazione di sé in qualità di persona valida e raffinata, sia dal punto di vista intellettuale che da quello romantico.

## 2.5. *Dan* 102. Rispondere al più celebre poeta della corte: Fujiwara no Kintō

L’ultimo *dan* analizzato in questo capitolo presenta una caratterizzazione essenziale e, allo stesso tempo, profondamente esplicativa delle doti poetiche e intellettuali di Sei Shōnagon e Fujiwara no Kintō. Più che essere ricordato in qualità di politico influente per merito del suo incarico di Gran Consigliere sovranumerario (*gon no dainagon*), Kintō viene celebrato come uno dei poeti e trattatisti più autorevoli del suo tempo.<sup>293</sup> Il *Wakan rōeishū*, opera del quale fu compilatore, non costituisce solamente uno dei prodotti principali della scena letteraria del tardo periodo Heian, ma testimonia al tempo stesso le sue grandi conoscenze in materia di poesia cinese (*shi*) o in cinese (*kanshi*) e di poesia giapponese (*waka*).<sup>294</sup> Questo aspetto può essere riscontrato anche nel passo in questione, intitolato *Nigatsu tsugomori koro ni, kaze itō fukite* (Intorno alla fine del secondo mese, soffiava un forte vento) e noto proprio per le caratteristiche dello scambio poetico tra Shōnagon e Kintō che viene presentato al suo interno, punto focale dell’intera narrazione.

La scena si apre con una descrizione di un insolito paesaggio primaverile, contraddistinto dalla presenza di un forte vento, un cielo cupo e persino un accenno di neve. L’osservazione di tale paesaggio viene interrotta dall’arrivo di un messaggero, giunto per recapitare alla dama una comunicazione da parte di Kintō:

---

<sup>293</sup> GERLINI (a cura di), *Antologia della poesia...*, cit., p. 413.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

Su di una carta per appunti<sup>295</sup> aveva scritto:

Pare che vi sia  
un leggero assaggio di primavera.<sup>296</sup>

Il suo messaggio si adattava particolarmente alla situazione di quella giornata. Io, al contempo, mi arrovellavo su come completare il suo verso [aggiungendo la parte superiore della poesia].

“Chi si trova insieme a Kintō ad attendere la mia risposta?”, chiesi, e mi furono detti alcuni nomi. Si trattava di persone così rispettabili da farmi provare un certo timore. Temevo terribilmente di scrivere qualcosa che non fosse all'altezza, soprattutto alla luce del fatto che il mio destinatario era proprio l'onorevole Kintō. Per questo, avrei tanto voluto mostrare il messaggio a Sua Maestà [...]. Il messaggero mi chiese di fornire velocemente una risposta. Anche se mi fossi presa più tempo per rispondere, avrei comunque prodotto qualcosa senza alcun valore, così mi concentrai sul brutto tempo di quella giornata e scrissi, con mano tremante:

Da un cielo freddo  
cadono fiocchi di neve  
come se fossero petali di fiori.<sup>297</sup>

La struttura espositiva di questo passo ricorderà sicuramente quella del *dan* 78<sup>298</sup>, analizzata nel contesto del paragrafo 2.3. Gli elementi in comune con tale resoconto sono diversi: la presenza di un messaggero inviato a recapitare una comunicazione da parte di un nobiluomo della corte e la centralità del “quesito” letterario che include un riferimento a una poesia di Bai Juyi; e ancora, le pressioni indotte per la produzione di una replica in un tempo quanto più possibile breve e la difficoltà dovuta all'assenza di Sua Maestà per richiedere un consulto; ma, soprattutto, le lodi in merito alla risposta che verrà ugualmente fornita da Sei Shōnagon alla fine della narrazione.<sup>299</sup> Restringendo il campo alle similitudini inerenti all'ambito intellettuale e letterario, è possibile notare come lo scambio poetico tra Kintō e Shōnagon si contraddistingua per una maggiore rilevanza attribuita all'elemento

---

<sup>295</sup> Questo tipo di carta, solitamente impiegata per la trascrizione di appunti, suggerisce che quello di Kintō fosse più un pensiero passeggero ed elaborato sul momento, piuttosto che una lettera vera e propria. MCKINNEY, “Notes”, cit., p. 326.

<sup>296</sup> Sukoshi haru aru/ kokochi koso sure. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 209.

<sup>297</sup> Sora samumi/ hana ni magaete/ chiru yuki ni. *Ibid.*, p. 210.

<sup>298</sup> FUJIMOTO, “Shokunō toshite no...”, cit., p. 9.

<sup>299</sup> *Ibidem*. Queste caratteristiche fanno dedurre che il *dan* 102 può essere classificato come un resoconto di auto-elogio. Nonostante un confronto con gli altri resoconti dello stesso genere inclusi costituisca un interessante spunto di ricerca, per ragioni di brevità l'analisi sarà concentrata unicamente sulle strategie comunicative riscontrabili all'interno di questo singolo passo. La discussione sulle lodi pronunciate in seguito alla risposta della dama verrà, invece, approfondita alla fine di questo paragrafo.

creativo. A differenza di Tadanobu, infatti, Kintō non riporta fedelmente un verso di Bai Juyi all'interno della sua missiva, ma lo rielabora nella forma, rendendolo al contempo l'emistichio inferiore di un *waka*. In più, non richiede espressamente che venga fornita una risposta precisa, ma si aspetta innanzitutto che sia la dama a comprendere le varie sfumature e complessità di quanto era stato prodotto. Come fa notare Fujimoto, in questo caso lo scopo di Kintō non è quello di verificare la conoscenza poetica della sua interlocutrice – della quale è tra l'altro sicuro –, ma piuttosto voler osservare in che modo questa conoscenza sarebbe stata applicata nell'elaborazione di una risposta.<sup>300</sup> Di conseguenza, lo scambio tra i due protagonisti della narrazione costituisce una vera e propria sfida di creatività, sempre basata sulla corretta comprensione della destinataria in merito alle strategie messe in atto dal mittente. Non sorprende che un quesito caratterizzato da una particolare sofisticata sia opera proprio di Kintō: come già accennato, già all'epoca veniva reputato come una delle personalità più distinte nel campo poetico e letterario. Il suo principale merito è legato al perfezionamento e al rinnovamento di quella che viene definita come “couplet culture”, il cui valore estetico si fonda sull'apprezzamento e sulla conseguente selezione di specifici passaggi poetici<sup>301</sup>, nonché sulla loro riorganizzazione a livello tematico e semantico. Un accenno di questa estetica si riflette anche nelle scelte messe in atto per l'elaborazione del messaggio da far recapitare a Shōnagon, basato su un componimento dello *Hakushi bunshū* (Neve nella prefettura di Nanqin<sup>302</sup>, volume quaranta, numero 758).<sup>303</sup> Nello specifico, il verso a cui si ispira l'emistichio inferiore del *waka* di Kintō corrisponde al quarto del *risshi*<sup>304</sup> di Bai Juyi:

Nel secondo mese, sulle fredde montagne, vi sono pochi segni di primavera.<sup>305</sup>

Come si potrà notare, nella parte del componimento inviato alla dama sono assenti sia i riferimenti temporali sia quelli spaziali che, invece, sono espliciti nel verso appena riportato. Nonostante la carenza di questi particolari, i quali costituiscono allo stesso tempo una parte della rielaborazione creativa di Kintō, Shōnagon comprende all'istante la fonte poetica cinese, affermando che quanto

---

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> DENECKE, *Classical World...*, cit., p. 178.

<sup>302</sup> Antica prefettura, corrispondente alla parte meridionale dell'odierna contea di Xihe, nella provincia del Gansu. [https://maps.cga.harvard.edu/tgaz/placename/hvd\\_113323](https://maps.cga.harvard.edu/tgaz/placename/hvd_113323) (ultima consultazione: 17/05/2023).

<sup>303</sup> 「南秦雪」 *Nanqin xue*. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 209.

LI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 177.

<sup>304</sup> Poesia “regolata”. Il termine indica un tipo di componimento formato da otto versi di lunghezza variabile. Nel caso della poesia in oggetto, si tratta specificatamente di uno *shichi gon risshi*, ovvero di un componimento di otto versi, ciascuno a sua volta composto da sette caratteri. Paul ROUZER, “Chinese poetry”, Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017 p. 247.

<sup>305</sup> 「二月山寒ウシテ少シク春有リ」. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 209. LI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 178.

letto si adattasse particolarmente alle condizioni metereologiche di quell'insolita giornata primaverile. Il riconoscimento immediato della poesia di Bai Juyi testimonia le eccellenti doti mnemoniche della dama, la quale ricostruisce mentalmente le immagini relative a entrambe le parti delle rispettive poesie, scomponendole e sovrapponendole.<sup>306</sup> In più, questo punto costituirebbe l'unica spiegazione plausibile all'opinione espressa da Shōnagon: è evidente, infatti, che fuori non si vedesse nessun accenno a un clima primaverile, nonostante fosse la fine del secondo mese. Per comprendere allora a cosa faccia davvero riferimento quel “leggero assaggio di primavera”, è necessario prima di tutto ricostruire le immagini e le espressioni all'interno del quesito di Kintō. Questo passaggio è inoltre essenziale per poter successivamente capire per quale motivo la risposta di Shōnagon abbia garantito le lodi a lei rivolte.

Si è già parlato di come il tema principale di questo *dan* possa essere individuato nell'espressione creativa di un pensiero quasi estemporaneo, in questo caso relativo all'osservazione di un paesaggio cupo e innevato che, soprattutto nel *waka*, non costituisce un'immagine consueta da accostare alla primavera. Nonostante la descrizione dello scenario (sia questa letterale come quella di Bai Juyi o più implicita come quella di Kintō) costituisca un punto in comune tra i versi dei due poeti, è importante ribadire che i contesti reali presi in oggetto non fossero per nulla simili, se non per la presenza del dettaglio legato alla stagionalità. Bai e Kintō, infatti, sono testimoni di due diverse primavere: il primo, di quella ordinaria di Nanqin (a causa del clima freddo che caratterizzava la zona); il secondo, di quella anomala della capitale in quei giorni.

In che modo, dunque, Kintō riesce a trasferire in poesia le sue sensazioni legate a un evento anomalo, pur prendendo come riferimento un verso che discute di una primavera nevosa come di una situazione usuale? La sola esclusione del riferimento spaziale originale (le fredde montagne) non poteva costituire l'unica soluzione possibile per asservire a tale scopo. Una delle ragioni principali, infatti, sarebbe adducibile a questioni correlate alla metrica del *waka* (5-7-5-7-7). Riportare che “vi fossero pochi segni di primavera” rappresentava sicuramente una scelta coerente e razionale con le condizioni climatiche di quel giorno; tuttavia, rispettare la struttura sintattica di tale periodo avrebbe richiesto l'impiego di un numero di sillabe maggiore di sette.<sup>307</sup> Un chiarimento che tiene conto delle possibili interpretazioni e letture in *kundoku* riesce a far comprendere perfettamente per quale motivo vi sia una divergenza tra il paesaggio reale e quello descritto in poesia.<sup>308</sup> La sequenza di caratteri 「少有春」 (*Shǎo yǒu chūn* in cinese), i quali nell'ordine significano “poco”, “esserci” e “primavera”, può infatti essere glossata in due modi diversi: la prima lettura, aderente al significato assunto nella fonte

---

<sup>306</sup> LIN, *Bai Juyi's Poetry as...*, cit., p. 43.

<sup>307</sup> CHON Sunbun, “Makura no sōshi ‘Nigatsu gomori koro ni’ dan no waka o megutte”, *Chūko bungaku*, 59, 1997, p. 11.

<sup>308</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

originale, corrisponde al giapponese *haru aru koto sukunashi* (vi sono pochi segni di primavera; dieci sillabe)<sup>309</sup>; la seconda, che consta di un numero di sillabe pari a sette, a una resa grammaticale un po' insolita<sup>310</sup> – ma che nel complesso si adatta perfettamente a tutti gli scopi della poesia, sia dal punto di vista metrico che del significato –, corrispondente a *sukoshi haru aru* (un po' di primavera).<sup>311</sup>

Il secondo elemento che giustifica la mancata corrispondenza tra quanto visto e tra quanto riportato in forma scritta è costituito dall'aggiunta dell'espressione *kokochi koso sure* (si percepisce, pare che vi sia), tipica del *waka*.<sup>312</sup> Questa locuzione veniva solitamente impiegata per esprimere sensazioni e percezioni indotte dall'azione o dalle descrizioni che venivano riportate nella parte anteriore della poesia e che non corrispondevano, quindi, a un'immagine necessariamente aderente alla realtà, bensì a una fittizia e intellettiva.<sup>313</sup> La poesia di Bai Juyi è, dunque, solo la base del contenuto della missiva di Kintō, la quale si adatta e allo stesso tempo si allontana dalla descrizione di un paesaggio reale per lasciar spazio a un rimando meno concreto e più personale, il quale doveva essere compreso e corrisposto.

La risposta di Shōnagon tiene conto di tutti gli elementi appena discussi e, soprattutto, è il prodotto dell'impiego di una strategia precisa, che le permette di far aderire perfettamente i suoi versi all'immagine mentale proposta da Kintō. Un clima e un paesaggio inusuali non potevano che richiedere una risposta altrettanto insolita (o meglio inaspettata): secondo le consuetudini che regolavano gli scambi poetici basati su una coppia di versi, Shōnagon avrebbe dovuto far riferimento al verso contrapposto a quello contenuto nella missiva, corrispondente al terzo del *kanshi*<sup>314</sup>:

Alle tre il cielo è coperto da fredde nubi e scende la neve.<sup>315</sup>

Analogamente a quella di Kintō, la strategia della dama è molto più elaborata di quanto possa apparire e pone le sue basi sulla già menzionata memoria fotografica dell'intero componimento. Sostanzialmente, si compone di tre fasi: la prima, relativa a un aspetto formale, di ripresa e rielaborazione degli elementi contenuti non solo all'interno del terzo, ma anche del quarto verso della fonte cinese (le fredde montagne ad esempio vengono sostituite da un freddo cielo)<sup>316</sup>; la seconda, di carattere più intellettuale e poetico, di creazione di un'immagine metaforica che fosse in linea con quanto espresso dall'interlocutore; la terza, correlata all'aspetto visivo e materiale, di trascrizione del

---

<sup>309</sup> 「春有ルコトスクナシ」. *Ibid.*, p. 11.

<sup>310</sup> FUJIMOTO, “Shokunō toshite no...”, cit., p. 8.

<sup>311</sup> 「スコシ春有ル」. CHON, “Makura no sōshi...”, cit., p. 11.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>313</sup> *Ibidem.*

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>315</sup> 「三時雲冷カニシテ多ク雪ヲ飛バシ」. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 209.

<sup>316</sup> CHON, “Makura no sōshi...”, cit., p. 13.

verso con mano tremante, dettaglio che riprende la presenza del vento di quella giornata<sup>317</sup>, ma che può anche essere letto come un indicatore del suo timore. L'impiego della metafora contribuisce a rendere l'emistichio superiore del *waka* di Shōnagon coerente con quanto espresso nella parte inferiore, testimoniando al contempo le ragioni che garantiscono alla dama gli apprezzamenti di Minamoto no Toshikata (?-1027). L'utilizzo dell'espedito metaforico permette di coniugare l'immagine primaverile suggerita da Kintō e quella dell'insolita presenza della neve alla fine del secondo mese: la percezione di un accenno primaverile, infatti, viene trasmessa accostando lo spargimento dei petali dei fiori – solitamente osservabile in quel periodo – a quello dei fiocchi di neve. La scelta dell'elemento floreale e, precisamente, di quello dei petali cadenti (*rakka*)<sup>318</sup> non è per nulla casuale e attesta una profonda conoscenza della dama per ciò che concerne i due principali campi poetici, quello del *waka* e quello dello *shi* (o *kanshi*): nel primo, i fiori sono accostati alla stagione primaverile, mentre nell'altro al secondo mese.<sup>319</sup>

Per questi motivi, è allora possibile comprendere perché l'apprezzamento della figura di Shōnagon non derivi da una semplice “traduzione” del verso di Bai Juyi, ma piuttosto dalla complessità e dalla profondità intellettuale della risposta appena analizzata.<sup>320</sup> Sebbene la dama non conosca, neppure alla fine del resoconto, l'opinione diretta di Kintō in merito a ciò che aveva composto, è comunque evidente che il loro scambio non fosse di certo passato inosservato:

Il Capitano delle guardie del Palazzo di Sinistra<sup>321</sup>, il quale al tempo ricopriva la carica di Luogotenente, mi disse che l'unico giudizio era stato espresso dal Consigliere Toshikata. Aveva detto: “Bisognerebbe proprio promuoverla al ruolo di Dama d'onore.”<sup>322</sup>

L'accostamento della figura di Shonagon a quello del ruolo di *naishi no suke*<sup>323</sup> non è un dettaglio futile, ma rappresenta un complimento dall'altissimo valore sociale in quanto tale ruolo costituiva, per una dama dell'epoca, una delle massime aspirazioni in ambito lavorativo.<sup>324</sup>

Per concludere, è quindi possibile affermare che il *dan* 102, oltre a descrivere uno degli innumerevoli modi di ricezione e rielaborazione del *kanshibun* che potevano avvenire nel contesto di uno scambio sociale, dimostri chiaramente come possano essere individuate delle correlazioni dirette tra

---

<sup>317</sup> McKINNEY, “Notes”, cit., p. 326.

<sup>318</sup> 落花. FUJIMOTO, “Shokunō toshite no...”, cit., p. 9.

<sup>319</sup> LI, *Makura no sōshi...*, cit., pp. 179; 181.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>321</sup> Fujiwara no Sanenari (975-1045). MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 210.

<sup>322</sup> *Ibidem.*

<sup>323</sup> Dama di alto rango, una sorta di assistente personale dell'Imperatore. McKINNEY, “Appendix 5: Court ranks, titles...”, cit., p. 288.

<sup>324</sup> FUJIMOTO, “Shokunō toshite no...”, cit., p. 9.

l'espressione creativa e quella identitaria e sociale, e come la prima potesse garantire simbolicamente l'accrescimento del proprio ruolo e della propria reputazione a corte.

## CAPITOLO 3

### La dama più adatta a servire Sua Maestà: esempi di interazioni tra Sei Shōnagon e Teishi

Questo capitolo comprende la seconda parte d'analisi del testo presente all'interno dell'elaborato. Consta di una breve sezione introduttiva e di quattro paragrafi di studio sulla fonte primaria, ciascuno corrispondente alla discussione su un passo diaristico che descrive un'interazione tra Sei Shōnagon e la consorte imperiale Teishi e fa riferimento a una fonte letteraria cinese. Nei quattro *dan*, infatti, è la poesia di Bai Juyi a rappresentare una costante negli scambi tra la dama e l'Imperatrice, dato che testimonia come il poeta Tang rappresentasse qualcosa di più di un modello di stile ed estetica. L'utilizzo sociale e strategico di allusioni alla sua poesia dimostra come questa fosse ormai parte di una "cultura comune"<sup>325</sup> funzionale a diversi scopi ed esigenze, come il consolidamento del rapporto tra Sei e Teishi, la reciproca dimostrazione di stima o la definizione dell'immagine relativa alla loro personalità e al loro valore.

A differenza di quanto discusso nel capitolo precedente, sarà possibile notare che nei casi qui trattati la caratterizzazione di Teishi è sempre coerente con una manifestazione di lealtà e ammirazione nei suoi confronti. Inoltre, va precisato che il ruolo assunto da Shōnagon all'interno del rapporto con l'Imperatrice va al di là delle sue funzioni lavorative e alle istanze politiche ascrivibili all'opera stessa, estendendosi anche alla sfera più intima della ricerca di una validazione di tipo personale. L'obiettivo è quello di dimostrare come, attraverso un'analisi sull'utilizzo di riferimenti poetici cinesi nelle loro conversazioni, sia possibile discutere del rapporto tra le due figure già citate non ricercando in questo dei significati esclusivamente politici, ma anche trattando le loro azioni in un'ottica più personale di definizione e riconoscimento attraverso l'"Altro".

#### 3.1. Il rapporto tra Teishi e Sei Shōnagon: tra comprensione del proprio valore e definizione di sé

Il primo passo per capire per quale motivo Sei Shōnagon fosse – non solo apparentemente – la dama di corte più competente al servizio di Sua Maestà è, senza dubbio, rintracciare le caratteristiche e l'evoluzione del rapporto tra queste due donne all'interno del *Makura no sōshi*. È già stato evidenziato come l'opera stessa possa essere considerata una sorta di memoriale della gloria e dello splendore

---

<sup>325</sup> LIN, *Bai Juyi's Poetry as...*, cit., pp. 72-73.

dell'Imperatrice, un resoconto di un passato idealizzato dal quale poco o nulla si intende del tragico destino che segnò la fine della sua vita a corte e la sua prematura dipartita.<sup>326</sup> È chiaro, dunque, che l'esposizione delle interazioni tra l'autrice e Teishi, nonché la descrizione di eventi o occasioni sociali che le vede protagoniste sia funzionale al ricordo e alla costruzione di un'immagine ideale di quest'ultima, la quale si discosta nettamente da quella di donna impotente e in rovina riscontrabile in altre opere, come ad esempio nello *Eiga monogatari*.<sup>327</sup>

Alla luce di questa funzione, non sarebbe errato affermare che quelli della definizione identitaria e della distinzione a corte costituiscono due dei temi alla base dello stesso *Makura no sōshi* e che quindi, nel porre al centro la figura Teishi, lo scopo dell'autrice fosse esclusivamente quello di presentarla come fulcro della corte e del salone da lei capeggiato. Tuttavia, quest'ultima ipotesi può in parte essere confutata o risultare contraddittoria quando si analizzano alcuni dei resoconti diaristici interni all'opera, nello specifico quelli che descrivono un'interazione tra Shōnagon e Teishi che si articola per mezzo dell'esercizio della cultura e delle rispettive doti intellettuali. Si consideri nuovamente, ad esempio, la parte finale del *dan* 280, la cui analisi verrà presentata nel paragrafo 3.4: sebbene si possa leggere tra le righe la volontà dell'autrice di presentare la conoscenza di Teishi in materia di poesia cinese, gli elogi riportati in fondo alla narrazione non fanno riferimento all'Imperatrice, ma a se stessa. È allora un caso che, proprio quando sollecitata a riconoscere un verso di Bai Juyi dall'Imperatrice, la dama venga definita la più valida tra tutte a prestarle servizio? Inoltre, cosa ci dicono episodi come questo sulla natura del rapporto tra le due donne e, di conseguenza, sulle funzioni che questo assume nell'opera quando messo in relazione allo “sfoggio” della loro cultura?

Per rispondere a queste domande, è necessario partire dal presupposto che quello di Shōnagon e Teishi fosse – considerando quanto descritto nell'opera come veritiero – un legame di interdipendenza: l'Imperatrice era giudice e centro di ogni azione intrapresa nel contesto del salone e, al contempo, la dama rappresentava una delle sue principali pedine per mantenere e consolidare la sua *leadership*.<sup>328</sup> Si tratta di una dinamica analoga a quella già descritta nel capitolo due relativamente agli uomini della corte, ma che presenta però una peculiarità: il rapporto diretto con il centro del potere (Teishi). In sostanza, ogni azione intrapresa da Shōnagon trovava la sua ragion d'essere nella figura dell'Imperatrice; mentre quest'ultima poteva essere in grado di esercitare la sua autorità solo attraverso l'adeguato adempimento delle funzioni sociali da parte della dama, tra le quali figuravano la diffusione e la promozione del gusto estetico e letterario rappresentativo del salone e dettato, quindi, da Teishi.

---

<sup>326</sup> FUKUMORI, “Sei Shōnagon’s *Makura no sōshi*...”, cit., p. 5.

DENECKE, *Classical World*..., cit., p. 190.

<sup>327</sup> FUKUMORI, “Sei Shōnagon’s *Makura no sōshi*...”, cit., pp. 25-26.

TANIGAWA Yoshiko, *Makura no sōshi*..., cit., p. ii.

<sup>328</sup> MCKINNEY, “Introduction”, cit., p. xviii.

Non sorprende, allora, che le qualità di Shōnagon – in particolar modo la sua sagacia e la sua vasta preparazione letteraria – le avessero permesso di stabilire un rapporto solido ed esclusivo con la consorte imperiale<sup>329</sup>, in quanto questo si fondava su una straordinaria e reciproca capacità di comprensione a sua volta dettata dalle similitudini relative alla loro formazione e al valore a questa attribuito.<sup>330</sup> Per avere un'idea oggettiva su quale potesse essere stato il suo modello nel campo dell'educazione letteraria, basti pensare che Teishi fosse figlia di Takashina Kishi<sup>331</sup>, ricordata come una poetessa particolarmente versata nel *kanshi* e un'assidua frequentatrice dei banchetti di poesia in cinese organizzati dall'Imperatore Ichijō.<sup>332</sup> Come puntualizzato da Mostow, Michitaka apprezzava particolarmente le doti letterarie della moglie e, sicuramente, questo lo aveva spinto a desiderare che la formazione della figlia raggiungesse un livello pari o superiore a quello di Kishi.<sup>333</sup> Considerate brevemente le presunte basi del *background* educativo e culturale di Teishi e avendo già discusso su quale fosse quello di Shōnagon, si può dedurre che la loro preparazione in merito alla sfera storico, letteraria e linguistica cinese e sino-giapponese fosse più che un semplice punto in comune, costituendo di fatto uno dei principali pretesti del loro alto riconoscimento a Corte. In un certo senso, scegliere di interagire mobilitando dei riferimenti alla poesia cinese<sup>334</sup> e, soprattutto, ipotizzare in che modo sarebbero stati compresi ed elaborati, significava desiderare che venisse riconosciuto o ricordato il proprio valore in uno specifico contesto sociale.

Per Shōnagon, dunque, l'Imperatrice costituiva la figura di un'interlocutrice ideale attraverso la quale costruire la sua persona ed esprimere al massimo i suoi punti di forza. Allo stesso tempo, ricercare costantemente la sua approvazione per mezzo dell'esercizio della sua cultura costituiva forse il metodo più efficace per descrivere al meglio l'immagine di Sua Maestà. Inoltre, da un'analisi attenta dei passi diaristici che le vede coinvolte, si può osservare come Teishi prediligesse e ricercasse la compagnia e il coinvolgimento intellettuale di Shōnagon, principalmente con il fine di mettere alla prova non tanto le sue capacità a livello letterario, quanto piuttosto la sua fedeltà nei suoi confronti e, di conseguenza, ai valori preminenti e costitutivi dello stesso salone.<sup>335</sup> È anche in questo senso, infatti, che può essere inteso il rapporto di interdipendenza tra le due. Per questo, sarebbe riduttivo parlare dell'opera e di ciò che concerne il rapporto tra le due figure come di un mezzo atto a presentare ed elogiare la sola figura di Teishi. Questa ipotesi trova le sue conferme sia nella struttura stessa dei

---

<sup>329</sup> MILLER, *Direct and Indirect...*, cit., p. 53.

<sup>330</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 121.

<sup>331</sup> Conosciuta anche come Kō no Naishi.

<sup>332</sup> MOSTOW, "Mother Tongue and...", cit., p. 123.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>334</sup> Ci si riferisce ai casi specifici analizzati all'interno di questo capitolo.

<sup>335</sup> MCKINNEY, "Introduction", cit., p. xviii.

passi diaristici che verranno analizzati in seguito, sia nell'evento che pare aver portato alle genesi del *Makura no sōshi*.

Per quanto riguarda il primo punto, è possibile osservare come i resoconti che vedono protagoniste Sei Shōnagon e Teishi in uno scambio di tipo intellettuale siano decisamente più brevi di quelli analizzati nel capitolo precedente. A prescindere dalla loro brevità e dall'assenza di qualche passaggio caratteristico dei “resoconti autocelebrativi” – come, ad esempio, delle riflessioni o dei timori sull'elaborazione della risposta o una valutazione precedente all'approvazione di Teishi o dell'Imperatore –, questi potrebbero essere ugualmente classificati come tali. Per comprendere perché, nonostante venga descritto un rapporto diretto con colei che rappresentava il centro del potere, l'autrice scelga di dedicare uno spazio narrativo più breve rispetto a quello riservato ai resoconti autocelebrativi analizzati nel capitolo 2, non basta considerare il solo ruolo di Teishi come interlocutrice principale. Possibilmente, la concisione di questi *dan* o di una o più parti che li compongono può essere ricollegata alla solidità del rapporto tra le due donne e, quindi, ai temi dell'immediatezza e dell'empatia che caratterizzavano la loro reciproca comprensione.

Per ciò che concerne il secondo punto, invece, è stato osservato come possa essere stato un collegamento con il titolo di un'opera della storiografia cinese, indotto da un suggerimento di Sua Maestà, a garantire a Shōnagon la possibilità e il privilegio di aver affidato il compito di trascrivere le memorie di Teishi<sup>336</sup>:

Sei Shonagon's “pillow” comment is clearly intended in witty contrast to the title of the *Records of the Historian*, but while Teishi apparently understood the joke, there is no agreement among modern readers [...]. Still, whatever the exact rationale behind Sei Shonagon's answer, the nature of her conversation with Teishi, at least, is clear: it is a challenge of wit like so many others throughout the *Pillow Book*, in which Teishi puts forward the *Records of the Historian* as a topic and judges Sei Shonagon to have matched it successfully, awarding her a precious gift of writing materials along with an implicit commission to write on behalf of Teishi's salon. This episode frames the very creation of the *Pillow Book* in terms of literary wit concerning a kanbun text.<sup>337</sup>

Se alla base della legittimazione come persona più adatta a trascrivere la “storia” di Sua Maestà e come dama più competente del suo Salone vi è l'utilizzo di riferimenti alla poesia o alla storia cinese, è allora necessario comprendere e riconsiderare il loro valore nell'opera soprattutto mettendoli in relazione alla figura di Teishi. In questo modo, si può dimostrare come, attraverso una strategia comunicativa che li poneva al centro, Sei Shōnagon sia stata in grado di costruire la sua immagine in

---

<sup>336</sup> Per la traduzione parziale dell'episodio in questione, si rimanda al capitolo 1, paragrafo 1.5.

<sup>337</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 105.

accordo con quella della consorte imperiale e come possano essere, inoltre, ridefinite le finalità che sottostanno alla stessa stesura dell'opera.

### 3.2. *Dan* 90. Lodare con arguzia la bellezza di Sua Maestà

Il primo esempio di interazione tra Sei Shōnagon e la consorte imperiale Teishi che viene proposto in questa sezione fa riferimento al *dan* 90, conosciuto con il titolo *Ue no osubone no misu no mae nite* (Davanti alle cortine della stanza di Sua Maestà). Questo resoconto di tipo diaristico è particolarmente noto per presentare al suo interno una delle descrizioni più brillanti relative alla figura di Sua Maestà, costruita per mezzo di un riferimento a *La ballata del liuto* (c. *Pipa xing*; g. *Biwakō*, 816) di Bai Juyi. La narrazione si articola in tre parti, rispettivamente: un'introduzione al contesto d'azione, una descrizione dettagliata dell'abbigliamento di Teishi (incluso un breve accenno a un dettaglio sul suo trucco) e una sezione conclusiva, che include l'impiego della fonte cinese da parte di Sei Shōnagon e la conseguente replica della sua interlocutrice. Data la brevità del brano, viene riportata di seguito la sua traduzione integrale:

I cortigiani avevano passato l'intera giornata a suonare il *koto*<sup>338</sup> e il flauto davanti alle cortine della stanza di Sua Maestà. Quando si fece buio e vennero accese le fiaccole ad olio, una di queste fu posizionata in corrispondenza della sua postazione. Poiché i *kōshi*<sup>339</sup> non erano ancora stati abbassati, la porta aperta permetteva alla sua figura di poter essere distintamente osservata dall'esterno. Così, Sua Maestà prese il *biwa*<sup>340</sup> e lo sollevò verticalmente per schermarsi il viso dalla vista altrui. Era abbigliata di rosso scarlatto, con una veste talmente meravigliosa da non poter essere descritta a parole, composta da altri innumerevoli strati sottostanti di indumenti inamidati. Era bellissimo osservare il modo in cui, reggendo il *biwa* di color nero lucido, la manica della sua veste ricadeva su di esso; per non parlare del marcato contrasto tra il colore dello strumento e la sua fronte splendidamente bianca, unica parte del viso che non era da questo coperta. Mi avvicinai a una dama e le dissi: “La donna che nascondeva metà del suo viso non avrebbe mai potuto essere così bella. In fondo, si trattava solamente di una persona comune.” Allora, questa si fece spazio tra la folla e si presentò dinanzi a Sua Maestà riportandole le mie parole. Una volta ascoltate, l'Imperatrice si mise a ridere e rispose sagacemente: “Quindi comprende la tristezza del momento della separazione?”<sup>341</sup>

---

<sup>338</sup> Termine generale per indicare uno strumento a corde composto da una cassa armonica in legno. Assume nomi specifici in base al numero di corde che lo compongono.

<sup>339</sup> Sorta di persiana o finestre a grate, solitamente in legno.

<sup>340</sup> Strumento a quattro corde, generalmente suonato con un plettro largo. Appartenente alla stessa famiglia dei liuti, discende dal *pipa* cinese.

<sup>341</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., pp. 177-178.

Attraverso la lettura del passo, è possibile affermare che gli elementi centrali della narrazione di Sei Shōnagon siano essenzialmente due: la presenza del *biwa* e il paragone effettuato dalla dama, il quale vede la figura della consorte imperiale Teishi contrapposta a quella di una “persona comune”. Il confronto tra le due donne è, dunque, retto dalla similitudine dell’azione da entrambe effettuata, rappresentata da un utilizzo dello strumento che esula dalle sue funzioni musicali, costituendo, di fatto, solo una barriera a protezione dei loro volti. Sebbene inizialmente la sovrapposizione degli atti delle due figure femminili sembri coincidere con un riferimento “diretto” o poco rivisitato al poema di Bai Juyi precedentemente menzionato, questa nasconde, in realtà, una moltitudine di significati afferenti a diversi ambiti, comprensibili innanzitutto per mezzo di una prima analisi alla fonte cinese. *La ballata del liuto*, inclusa nel dodicesimo volume dello *Hakushi bunshū*, è un lungo poema narrativo<sup>342</sup> di carattere autobiografico<sup>343</sup>, composto da Bai Juyi intorno all’anno 816 quando questi si trovava lontano dalla capitale per svolgere un incarico burocratico.<sup>344</sup> Le ragioni sottostanti alla sua composizione sono discusse dall’autore all’interno una prefazione in prosa, la quale fornisce non solo dei dettagli sul contesto di creazione del componimento (come, ad esempio, il luogo o la stagione), ma anche sulla motivazione che l’avrebbe spinto a scriverlo, rappresentata dalla realizzazione della propria condizione di persona esiliata provocata, a sua volta, dall’incontro casuale con una musicista.<sup>345</sup> Questo sarebbe avvenuto nel corso di una sera d’autunno dell’816, quando Bai Juyi si apprestava a salutare un ospite che era andato a fargli visita. Nell’accompagnarlo alla sua barca, ormeggiata sulla riva del Fiume P’en, sente all’improvviso qualcuno suonare meravigliosamente bene il liuto da una delle barche vicine. Così, dopo averla richiamata a lungo, la musicista si svela ai due uomini, raccontando loro le vicende che l’avevano portata a dedicarsi alla musica lontana dalla capitale. Infatti, la fanciulla narra di aver studiato e praticato musica proprio a Chang’an, ma che, una volta invecchiata e svanita la bellezza della sua gioventù, era divenuta moglie di un mercante, condannandosi a una vita di vagabondaggio e di privazioni. Dopo aver suonato su richiesta dei due uomini, la donna si abbandona dapprima a un triste silenzio, per poi raccontare di quanto fosse stata felice la sua gioventù mettendola a confronto con la precarietà della sua vita presente.<sup>346</sup> Nonostante il poeta dichiari di voler comporre la ballata per presentarla alla fanciulla come ricompensa per aver suonato per lui e il suo ospite, è evidente che la donna non rappresenti soltanto la destinataria o l’oggetto stesso del poema, quanto piuttosto un catalizzatore delle emozioni e delle sensazioni del

---

<sup>342</sup> È lo stesso poeta a dichiarare la lunghezza totale del componimento nella sua prefazione: 612 caratteri.

<sup>343</sup> Dore Jesse LEVY, *Chinese narrative poetry: the late Han through T’ang dynasties*, Durham, Duke University Press, 1988, p. 69.

<sup>344</sup> Nello specifico, l’incarico era quello di *sima* (司馬), spesso tradotto come “maresciallo”. Generalmente, si potrebbe intendere come una sorta di Ufficiale o Ministro della guerra.

<sup>345</sup> LEVY, *Chinese narrative poetry...*, cit., p. 64.

<sup>346</sup> Il riassunto della prefazione è basato sulla traduzione inglese del poema a cura di Burton Watson.

BAI Juyi, *Po Chū-i selected poems*, trad. di Burton Watson, New York, Columbia University Press, 2000, p. 61.

poeta, relative a quel particolare momento della sua vita. Il dualismo tra il tempo passato e presente e, ancor di più, tra una vita felice nella capitale e una di insoddisfazione in un luogo da questa lontano è ciò che, difatti, accomuna le storie del poeta e della suonatrice. L'esperienza raccontata da quest'ultima, unita alla bellezza della sua musica, ha una sorta di funzione catartica per Bai: la realizzazione della sua condizione di persona esiliata – probabilmente non compresa o posta in secondo piano fino a quel momento – passa attraverso la similitudine con la donna, per poi divenire chiaramente il punto centrale ed esclusivo della sua poesia.<sup>347</sup> Allo stesso tempo, questa rappresenta un mezzo per non condannare totalmente la condizione dell'esilio, la quale talvolta è in grado di accrescere la propria sensibilità e la propria empatia<sup>348</sup>, due presupposti essenziali nella vita di un artista, sia questo un poeta o una suonatrice di *pipa*.

La struttura del poema è piuttosto complessa ed è data non solo dalla sovrapposizione di diversi punti di vista al suo interno<sup>349</sup>, ma anche dalla descrizione molto dettagliata della *performance* musicale della donna e, infine, dalla profondità dei sentimenti e delle esperienze descritte. Tuttavia, è stato osservato come la ricezione de *La ballata del liuto* nel contesto letterario della corte Heian non si concentri neppure minimamente su questi punti, limitandosi a un apprezzamento delle immagini o di alcune espressioni riscontrabili al suo interno.<sup>350</sup> Questo aspetto può essere confermato anche attraverso l'analisi di alcuni richiami al poema riscontrabili nel *Makura no sōshi* e nel *dan* preso ad oggetto in questo paragrafo. Come è già stato anticipato, per mettere in risalto la bellezza ineguagliabile dell'Imperatrice Teishi, osservabile per mezzo della concomitanza di due fattori come l'accensione di una fiaccola nelle sue vicinanze e i *kōshi* non ancora abbassati, Sei Shōnagon estrapola dalla poesia di Bai Juyi la prima immagine della musicista contenuta al suo interno, che la vede coprirsi il volto dallo sguardo dei due uomini probabilmente per vergogna. Nello specifico, si tratta del quattordicesimo verso del poema, il quale recita:

[così si fece vedere] ma anche allora teneva il liuto in modo da nascondere per metà il suo viso.<sup>351</sup>

Le discussioni in merito all'utilizzo di questa citazione sono molteplici, ma quasi tutte tengono conto, in primo luogo, della presunta differenza tra lo status sociale dell'Imperatrice e quello della musicista. Come ribadito anche dalla dama, infatti, la bellezza della fanciulla descritta da Bai Juyi non può in

---

<sup>347</sup> LEVY, *Chinese narrative poetry...*, cit., p. 69.

<sup>348</sup> Wai-Yee LI, "Figures", in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 455.

<sup>349</sup> LEVY, *Chinese narrative poetry...*, cit., p. 64.

<sup>350</sup> HARA Toyoji, "'Biwakō' no ongaku shiteki kō (zoku): Heianki no juyō o megutte", *Ritsumeikan bungaku, jinbungakukai*, 630, 2013, p. 636.

<sup>351</sup> 「ナホ琵琶ヲ抱イテ半バ面ヲ遮ス」. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., pp. 178-179.

nessun modo venire paragonata a quella di Sua Maestà, in quanto la prima è solamente una persona comune. In un certo senso, l'arguzia di Sei Shōnagon si fonda proprio sulla dichiarazione esplicita di questo particolare, il quale giustificerebbe in parte l'utilizzo del riferimento al poema cinese, molto spesso considerato improprio e inadeguato al contesto della corte.<sup>352</sup> Era inevitabile, però, che utilizzando un'opera che pone al centro la figura di una persona comune, anche solo in un primo momento l'immagine della consorte imperiale venisse paragonata a quella di una donna non appartenente alla classe nobiliare.<sup>353</sup> Inoltre, non sarebbe corretto a prescindere parlare di "inappropriatezza" del riferimento in questi termini, soprattutto se si considera che i fattori che avrebbero portato Shōnagon a sceglierlo non tengono per nulla in considerazione gli elementi portanti della fonte originale (che viene di fatto svuotata della sua carica emozionale e simbolica), ma si basano esclusivamente sul ruolo assunto del liuto in quanto oggetto materiale<sup>354</sup>, oltre che su un'associazione quasi istintiva dell'autrice del *Makura no sōshi*, probabilmente riconducibile alla sua straordinaria memoria fotografica in fatto di poesia.

Ma vi erano, dunque, delle reali differenze tra la musicista descritta da Bai Juyi e l'Imperatrice Teishi? E perché il fatto che la prima viene considerata solamente una "persona comune" (*tadabito*) costituisce un particolare ingegnoso ma, allo stesso tempo, controverso? A rigor di logica, l'affermazione di Sei Shōnagon sembra basarsi esclusivamente sull'assunto che vede una persona non appartenente alla classe nobiliare come inferiore anche in termini di bellezza estetica. Di conseguenza, è chiaro che la concezione e la percezione di figure come quelle della musicista non lasciassero spazio ad alcuna similitudine con quelle dei residenti del Palazzo imperiale. Per comprendere quale fosse la reale condizione sociale della fanciulla descritta dal poeta cinese, basti pensare ai dettagli relativi al luogo dell'incontro e alla sua storia personale: la liutista, infatti, si trovava a bordo di una piccola imbarcazione e stava, probabilmente, intrattenendo qualcuno con la sua musica. Nella Cina Tang questo tipo di figura veniva spesso ricollegata non a una generica "persona comune", ma all'idea di un individuo "emarginato" (*senmin*)<sup>355</sup>, categoria sociale al quale appartenevano anche le "intrattenitrici", conosciute in giapponese con il termine *gijo*<sup>356</sup>: delle donne che vendevano la propria arte e, talvolta, il proprio corpo a servizio degli uomini, tanto da essere considerate al pari delle prostitute (*yūjo* o *asobime*).<sup>357</sup> Alla luce di queste precisazioni, è possibile comprendere che la "persona comune" di cui parla Shōnagon non può in nessun modo corrispondere

---

<sup>352</sup> CHON Sunbun, "Chūgū Teishi to 'Biwakō' no onna - *Makura no sōshi* kanshi juyō mondai o megutte -", *Kokubungaku kenkyū*, Waseda daigaku kokubungakukai, 125, 1998, p. 13.

<sup>353</sup> *Ibidem*.

<sup>354</sup> HARA, "'Biwakō' no ongaku...", cit., p. 637.

<sup>355</sup> 賤民.

<sup>356</sup> 妓女. HARA, "'Biwakō' no ongaku...", cit., p. 638.

<sup>357</sup> 遊女.

alla liutista descritta da Bai Juyi. Se così fosse stato, la dama avrebbe messo a paragone Sua Maestà con una figura ai piedi della scala sociale, sebbene involontariamente o per mancata coscienza dello status delle *gijo* nella Cina Tang.<sup>358</sup> In sostanza, Shōnagon deve aver individuato delle similitudini tra l'intrattenitrice descritta da Bai Juyi e la figura che lei stessa intendeva come tale: nella corte Heian, infatti, il termine *gijo* indicava una sorta di artista che era solita esibirsi in occasione di particolari eventi a Palazzo o che apprendeva ed esercitava le arti performative in una sezione specifica di quest'ultimo, conosciuta con il nome di *naikyōbō*.<sup>359</sup> Questo aspetto è confermato anche dalla sovrapposizione della figura dell'intrattenitrice con quella di una "persona comune", in quanto veniva considerata appartenente proprio a quest'ultima categoria, la quale comprendeva qualsiasi individuo di rango inferiore a quello dell'Imperatrice che lavorasse al suo servizio.<sup>360</sup> Inoltre, da alcune descrizioni contenute anche all'interno dello stesso *Makura no sōshi*, sembra che le *gijo* che prestavano servizio presso la corte Heian fossero considerate particolarmente di bell'aspetto<sup>361</sup>: di conseguenza, implicare che l'Imperatrice fosse di gran lunga superiore a loro esteticamente equivaleva a confermare che la sua bellezza fosse davvero ineguagliabile. Infine, a rafforzare l'idea che la donna descritta da Bai e quella descritta da Shōnagon fossero due persone diverse vi è un particolare che fa riferimento all'età anagrafica delle due. All'interno del poema, infatti, è la stessa musicista a dichiarare di non essere più nel fiore degli anni e bella come un tempo, mentre pare che all'epoca dei fatti narrati dalla dama Teishi fosse nella situazione opposta, avendo più o meno diciotto o diciannove anni.<sup>362</sup> Secondo Chon, grazie a questo dettaglio è possibile ipotizzare che *La ballata del liuto* non costituisca l'unica fonte a cui Sei Shōnagon attinge per elogiare Sua Maestà, indicando una poesia contenuta nello *Hakushi bunshū* come ulteriore riferimento utilizzato dalla dama. Nello specifico, si tratterebbe di un componimento intitolato *Ascolto una fanciulla cantare nella notte*<sup>363</sup>, il quale descrive l'incontro del poeta con una giovane di diciassette o diciotto anni, il cui colore del viso è paragonato a quello della neve.<sup>364</sup> Effettivamente, la descrizione di questo particolare sembra combaciare perfettamente con l'immagine di Teishi presentata nel *dan* 90 e, di fatto, permetterebbe di confermare non solo l'ipotesi dell'utilizzo di una seconda fonte, ma anche le innumerevoli possibilità creative generabili a partire da una conoscenza poetica approfondita come quella di Sei Shōnagon, funzionali a molteplici scopi.

<sup>358</sup> HARA, "“Biwakō’ no ongaku...”, cit., p. 638.

<sup>359</sup> 内教坊. CHON, “Chūgū Teishi to...”, cit., p. 18.

<sup>360</sup> Di fatto, anche Sei Shōnagon poteva essere considerata una *tadabito*. CHON, “Chūgū Teishi to...”, cit., p. 19.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>363</sup> 『夜聞歌者』.

<sup>364</sup> CHON, “Chūgū Teishi to...”, cit., p. 15.

Per ciò che riguarda la risposta di Teishi, le interpretazioni esistenti sembrano essere molto varie e concordano esclusivamente sull'utilizzo di un riferimento imprecisato alla stessa fonte scelta da Sei Shōnagon.<sup>365</sup> McKinney, ad esempio, ipotizza che la domanda retorica posta dall'Imperatrice faccia riferimento a una scena di poco successiva a quella menzionata dalla dama:

Teishi's reply is generally considered to refer to a subsequent scene, in which the poet laments having to part from the maiden – perhaps with the implication that since Sei's comparison had placed herself in the male role, she should identify with the departing senior courtiers.<sup>366</sup>

Matsuo e Nagai, invece, ritengono che Teishi si riferisca non ad una scena successiva, ma ad un'altra appena precedente al riferimento impiegato da Shōnagon. Precisamente, quella che descrive la separazione imminente del poeta dal suo ospite, la quale viene subito dopo interrotta dal suono della musica prodotta dalla liutista su un'imbarcazione vicina e che fa dimenticare ad entrambi il dolore che stavano provando in quel momento.<sup>367</sup> È difficile ipotizzare che cosa abbia spinto precisamente la consorte imperiale ad enunciare la sua risposta o per quale motivo abbia deciso di scegliere proprio la separazione come suo tema. Nonostante ciò, quello che si evince è che fosse stata intrattenuta dal paragone di Shōnagon (pur non lasciando intendere quanto avesse compreso del processo di adattamento creativo attuato) e che l'abbia in qualche modo apprezzato, riconoscendo prima almeno uno dei riferimenti che erano stati utilizzati e poi, soprattutto, l'arguzia della dama.

### 3.3. *Dan* 260. Saper comunicare la mancanza

La scelta di condurre in questo paragrafo l'analisi di una breve sezione del *dan* 260 (*Kanpakudono, nigatsu nijūichinichi ni, Hokoin no*; Nel ventunesimo giorno del secondo mese, il Reggente tenne una cerimonia dedicata alle Sacre Scritture nella sala del Tempio Shakuzen situata nello Palazzo di Hoko) nasce dall'esigenza di presentare un quadro che risulti il più completo possibile sul rapporto tra Sei Shōnagon e Teishi, dimostrando come la loro intesa non fosse limitata esclusivamente all'apprezzamento di reciproche doti intellettuali, ma si estendesse – anche per mezzo di questo – a una dimensione più sentimentale.

Le vicende descritte all'interno di questo resoconto sembrano far riferimento a dei fatti accaduti nel quinto anno dell'era Shōryaku (994), periodo in cui Sei Shōnagon poteva essere considerata una

---

<sup>365</sup> HARA, “‘Biwakō’ no ongaku...”, cit., p. 638.

<sup>366</sup> MCKINNEY, “Notes”, cit., p. 322.

<sup>367</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 179.

presenza ancora relativamente nuova a corte.<sup>368</sup> La sezione narrativa è piuttosto lunga e, con minuzia di particolari, illustra alcuni episodi e conversazioni legate alla permanenza di Sua Maestà nel Palazzo di Nijō, dove si era momentaneamente trasferita insieme alle altre dame all'inizio del secondo mese per poter presiedere alla cerimonia di istituzione del tempio Shakuzen, voluta da Michitaka. Il breve estratto qui presentato ai fini dell'analisi è ambientato nell'ottavo o nono giorno successivo al trasferimento nella residenza fatta costruire appositamente per Teishi<sup>369</sup>, precisamente quando Shōnagon decide di fare ritorno a casa ricevendo, dopo breve tempo, una lettera da parte dell'Imperatrice:

L'ottavo o il nono giorno tornai a casa, sebbene Sua Maestà mi avesse pregato di posticipare la partenza a una data più vicina a quella della cerimonia. Un giorno, quando il sole era caldo e splendeva più del solito, mi fece recapitare un suo messaggio, che recitava così:

“I cuori dei fiori non si saranno forse già schiusi? Mi chiedo come sia lì da voi.”

Così io risposi:

“Sebbene l'autunno non sia prossimo all'arrivo, la mia anima si dirige a voi nove volte a notte”.<sup>370</sup>

All'apparenza, lo scambio tra le due donne – in particolar modo la risposta che la dama fornisce all'Imperatrice – rassomiglia, per le immagini che vengono esplicitamente utilizzate, più a una lettera d'amore tra due persone lontane che al classico gioco poetico di carattere intellettuale e ironico tipico delle loro interazioni. In questo caso, tuttavia, è evidente proprio grazie alla replica di Shōnagon che il carattere del messaggio che le era stato recapitato includesse sia l'uno che l'altro aspetto o che, perlomeno, sia stata la dama a costruire volutamente la sua risposta per mezzo di una citazione a una poesia di Bai Juyi. Prima di passare a un confronto con la presunta fonte originale, è opportuno mettere in luce due punti: il primo riguarda il tema generale del messaggio, ovvero quello della separazione e della mancanza; il secondo, invece, concerne l'assenza nel testo di un giudizio di Sua Maestà in merito alla risposta elaborata da Shōnagon. Quest'ultimo aspetto risulta incoerente con l'ipotesi che vede i *dan* analizzati in questo capitolo come resoconti autocelebrativi; tuttavia, non è impossibile ipotizzare che una valutazione esplicita sull'appropriatezza o sulla bellezza della replica della dama sia stata omessa perché scontata o presumibilmente fuori luogo, soprattutto se si considera

---

<sup>368</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 394. McKINNEY, “Notes”, cit., p. 353.

<sup>369</sup> McKINNEY, “Notes”, cit., p. 353.

<sup>370</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., pp. 401-402.

il carattere profondamente emotivo dello scambio. Dunque, è come se venisse dato per scontato che l’Imperatrice abbia apprezzato quanto ricevuto e, di conseguenza, il focus della narrazione si sposta interamente sul piano della reciprocità dei sentimenti delle persone coinvolte.

Il riferimento attorno al quale si costruisce l’interazione viene ricondotto a un componimento di Bai Juyi intitolato *Eterno desiderio*<sup>371</sup>, incluso nello *Hakushi bunshū*. A differenza di quanto discusso nel paragrafo precedente sull’utilizzo esclusivamente “pratico” delle immagini presenti ne *La ballata del liuto*, in questo caso il tema della poesia e quello dello scambio sembrano coincidere quasi perfettamente: infatti, ciò che viene descritto dal poeta cinese è lo stato d’animo di una donna che desidera ricongiungersi al suo amato, esprimendo iperbolicamente la sua nostalgia e il suo senso di solitudine; allo stesso modo, lo scopo di Teishi sembra essere quello di voler comunicare a Shōnagon di star sentendo la sua mancanza e il desiderio che faccia presto ritorno al Palazzo di Nijō, aspettandosi che i sentimenti e le sensazioni da lei provate siano di carattere reciproco.<sup>372</sup> Per ciò che concerne l’immagine dei “cuori dei fiori” (*hana no kokoro*) utilizzata dall’Imperatrice, questa sembra apparentemente far riferimento al sesto verso del componimento di Bai Juyi:

- (5) Nel secondo mese a soffiare è il vento da est
- (6) spunta l’erba e si aprono i cuori dei fiori.
- (7) Pensandovi, questi giorni di primavera passano lenti
- (8) e ogni giorno il mio stomaco<sup>373</sup> si contorce per nove volte.<sup>374</sup>

Questa ipotesi può essere considerata valida se si pone l’attenzione sia sulla corrispondenza evidente tra le coordinate temporali della poesia e quelle relative all’invio del messaggio (il secondo mese), sia sulla menzione di Teishi all’immagine di cui sopra. Tuttavia, Guest osserva come il messaggio dell’Imperatrice possieda piuttosto una “natura polivalente”<sup>375</sup>, in quanto l’espressione *hana no kokoro* non costituiva soltanto un elemento originale ed esclusivo della poesia di Bai Juyi, ma era anche un motivo ricorrente nel campo poetico del *waka*.<sup>376</sup> Perciò, la missiva inviata alla dama non conterrebbe un riferimento a una poesia specifica, ma costituirebbe di per sé un quesito intellettuale “libero” per ciò che riguarda le modalità di risposta, ma allo stesso tempo vincolato nella tematica, ovvero il senso di nostalgia e solitudine provato dall’Imperatrice, che doveva chiaramente essere

---

<sup>371</sup> 『長相思』. Una traduzione inglese del componimento si può leggere in GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., pp. 115-116.

<sup>372</sup> LIN, *Bai Juyi’s Poetry as...*, cit., p. 41.

<sup>373</sup> Il carattere 「腸」 (*harawata*) può assumere anche il significato di “cuore” o “sentimento”.

<sup>374</sup> 「二月東風来タリ、草拆ケテ花ノ心開ク、君ヲ思ヒテ春日遅シ、一日腸九タビ廻ル」. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 402.

<sup>375</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 116.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

ricambiato e trasmesso in modo altrettanto creativo. A prescindere dalla presenza o meno di una fonte specifica, il rimando di Teishi alla fioritura potrebbe essere anche letto come un espediente per far riecheggiare nella memoria della destinataria alcuni episodi e conversazioni risalenti ai giorni passati in compagnia, i quali avevano visto un albero di ciliegio adornato con dei fiori finti essere al centro della loro attenzione e di quella degli altri cortigiani presenti.

Tenendo conto di tutte le possibilità e le interpretazioni insite nelle domande che le vengono poste, Shōnagon decide deliberatamente o in seguito alla comprensione del riferimento di rispondere attraverso il rimando alla poesia di Bai Juyi. Queste due alternative permettono di elaborare delle ulteriori riflessioni, che riguardano rispettivamente i significati che la dama può aver attribuito alla sua modalità di risposta e un'azione che non rispecchia pienamente le consuetudini dello scambio poetico. Partendo da quest'ultimo punto, si può infatti notare che i versi della poesia utilizzati da Shōnagon come riferimento non corrispondano a nessuno dei successivi rispetto a quello utilizzato da Sua Maestà, rifacendosi piuttosto a due versi appartenenti alla prima sezione del componimento:

Pensandovi, le notti d'autunno sono infinite  
la mia anima si dirige a voi nove volte per notte.<sup>377</sup>

Senza dubbio, l'immagine dell'anima (o pensiero) che si rivolge alla persona lontana risulta più efficace rispetto a quella di uno stomaco (o un cuore) che si contorce, e permette di esprimere al meglio un senso di vicinanza e affetto che non svanisce nonostante la separazione.<sup>378</sup> Allo stesso tempo, scegliendo dei versi associati alla parte superiore della poesia e, quindi, non rispettando le aspettative della sua mittente, Shōnagon non conclude la "sfida" intellettuale in cui era stata coinvolta, ma la estende a favore di Teishi. In questo modo, il messaggio che viene trasferito non si ferma unicamente alla sfera della reciprocità dei sentimenti, ma include anche un riconoscimento – seppur implicito – delle doti e della conoscenza poetica dell'Imperatrice, la quale, nonostante la mancata aderenza alle convenzioni poetiche, sarebbe sicuramente stata in grado di ricondurre la replica della dama alla stessa fonte da lei impiegata.<sup>379</sup>

Al contrario, se si intendesse il quesito di Teishi come libero da interpretazioni predeterminate e adatto, quindi, a più modi di risposta, sarebbe l'Imperatrice in questo caso a confidare nelle doti di Shōnagon in fatto di poesia, nonché nella sua capacità di creare sempre qualcosa di significativo e degno di nota e che, in più, potesse dare valore al loro rapporto. Tra le motivazioni che avrebbero spinto la dama ad utilizzare il riferimento alla poesia di Bai Juyi non vi è solamente la possibilità di usufruire

---

<sup>377</sup> 「君ヲ思ヒテ秋夜長シ、一夜魂九タビ升ル」. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 402.

<sup>378</sup> LIN, *Bai Juyi's Poetry as...*, cit., p. 41.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 42.

di un'immagine particolarmente appropriata al tema del messaggio. L'espressione "pensandovi" (*kimi wo omohite*), unita all'iperbole di un'anima che si dirige alla persona amata ben "nove volte per notte", descrive senza troppi giri uno stato d'animo condiviso dalle due donne. Tuttavia, oltre ad assumere dei connotati informali e intimi, la replica di Shōnagon presuppone degli ulteriori significati legati a una sfera più ufficiale e politica, i quali meritano una riflessione che parta dalla definizione dei ruoli che l'autrice vuole sottolineare per mezzo della sua strategia comunicativa. La scelta di interagire o creare una risposta per mezzo di specifiche immagini contenute nel *kanshi* può, infatti, essere considerata funzionale alla trasposizione di un modello di relazione romantica tra un uomo e una donna su un altro di fedeltà e rispetto reciproco caratteristico del rapporto tra un padrone e un suo sottoposto.<sup>380</sup> Il campo poetico del *kanshi* veniva associato con più frequenza alla descrizione di tali legami rispetto a quanto lo fosse quello del *waka* e, soprattutto nel contesto del salone di Teishi, presupponeva maggiori possibilità in termini di utilizzo sapiente delle propria cultura.<sup>381</sup>

Infine, nel far ciò vengono meno anche tutte le prerogative di genere – prettamente maschile – associate alla relazione padrone-sottoposto, permettendo non solo di attuare un vero e proprio "cross-gender literary role play"<sup>382</sup>, ma anche di dare un valore aggiunto al significato che Shōnagon attribuiva alla sua relazione con l'imperatrice, che andava ben oltre uno sterile rapporto di potere. Nonostante si tratti di una brevissima sezione estrapolata da un *dan*, quella appena analizzata costituisce uno degli esempi più vividi del legame di stima e affetto tra Teishi e Sei Shōnagon, sviluppatosi già dopo pochi mesi dall'ingresso a corte di quest'ultima.

### 3.4. *Dan* 280. "Come sarà la neve sulla cima del Monte Kōro?"

Il *dan* 280, conosciuto con il titolo *Yuki no ito takō furitaru o, reinarazu mikōshi mairite* (Un giorno in cui era caduta molta neve, contrariamente al solito i *kōshi* erano abbassati), rappresenta una delle sezioni più conosciute dell'opera di Sei Shōnagon, tanto da poter affermare che l'immagine dell'autrice sia indissolubilmente legata all'episodio che viene narrato al suo interno.<sup>383</sup> Particolarmente studiato anche a un livello più elementare grazie alla presenza di diversi utilizzi del linguaggio onorifico e di altri elementi della grammatica della lingua giapponese premoderna – i quali lo rendono un materiale di studio autentico molto completo –<sup>384</sup>, deve sicuramente gran parte della sua fama all'impiego di una citazione di una poesia di Bai Juyi da parte dell'Imperatrice Teishi,

---

<sup>380</sup> GUEST, *Primers, Commentaries...*, cit., p. 116.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>382</sup> *Ibidem.*

<sup>383</sup> TANIGAWA Yoshiko, *Makura no sōshi...*, cit., p. 259.

<sup>384</sup> IMAI Hisayo, "Makura no sōshi no 'Yuki no ito takō furitaru o' dan o yomu", *Nihon bungaku*, 65, 1, 2016, p. 13.

nonché alle modalità attraverso il quale questa viene compresa e “messa in scena” da Shōnagon. Sebbene possa sembrare, nella sua brevità, solamente una testimonianza molto semplice e lampante del rapporto di intesa intellettuale tra queste due figure, il *dan* qui analizzato permette di fare delle riflessioni in merito alle modalità per mezzo del quale questa stessa si costruiva e rappresenta, nel contesto dell’elaborato, uno degli esempi più validi della strategia comunicativa che si vuole portare alla luce. Infatti, non si tratta solamente di un resoconto diaristico in cui l’aspetto performativo – inteso anche nel vero senso della parola – e la perpetuazione dell’estetica dell’*okashi* sono più che mai evidenti, ma non a caso contiene anche una delle definizioni più importanti in merito alla persona dell’autrice, che viene definita come la persona più adatta a servire Sua Maestà.<sup>385</sup> I fatti narrati sembrano far riferimento ancora una volta al quinto anno dell’era Shōryaku (994)<sup>386</sup> e, come si può evincere dal titolo, precisamente a una giornata di pieno inverno:

Un giorno in cui era caduta molta neve, contrariamente al solito i *kōshi* erano abbassati e noi dame ce ne stavamo vicino al braciere acceso a chiacchierare, quando ad un certo punto fui interpellata dall’Imperatrice: “Dimmi Shōnagon, come sarà la neve sulla cima del Monte Kōro?” All’udire ciò che mi era stato domandato, mi rivolsi alle dame presenti e ordinai di alzare i *kōshi*; poi tirai in alto arrotolandole le cortine di bambù. Il mio gesto fece sorridere piacevolmente Sua Maestà e, così, le altre dame presenti esclamarono: “Noi conosciamo il verso della poesia al quale Sua Maestà fa riferimento e, tra l’altro, lo includiamo nelle nostre poesie e lo recitiamo, però non ci è venuto proprio in mente di fare ciò che avete fatto voi. Tra le persone che servono l’Imperatrice, siete sicuramente la più adatta a ricoprire questo incarico.”<sup>387</sup>

A differenza dei *dan* che sono stati analizzati in precedenza, questo presenta la peculiarità di non includere nessuna risposta o interazione verbale o scritta della dama. La scelta di un adattamento quasi teatrale sembra sortire un effetto più efficace rispetto alla consueta inclusione di un riferimento poetico cinese nella composizione o recitazione di un proprio componimento, aspetto che viene sottolineato anche dalle altre dame che avevano assistito alla scena. La costruzione della strategia di Shōnagon si articola attraverso vari passaggi: la comprensione immediata di come l’Imperatrice voleva che fosse intesa la sua domanda, la costruzione della “sceneggiatura” per riprodurre l’azione descritta nella poesia di Bai Juyi e la vera e propria messa in scena e, infine, la descrizione della reazione di Sua Maestà e del giudizio delle dame. Considerando la narrazione nella sua integrità, è possibile notare sin da subito un particolare che, se si vuole, può essere considerato una vera e propria

---

<sup>385</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., pp. 433-434.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>387</sup> *Ibid.*, pp. 433-434.

anticipazione di ciò che accade successivamente: la precisazione sulla presenza anomala dei *kōshi* abbassati, i quali non permettevano la vista sul paesaggio esterno. È complicato ipotizzare per quale motivo Shōnagon consideri tale circostanza come inusuale, soprattutto alla luce del fatto che, durante le giornate particolarmente fredde come quella da lei descritta, proteggersi dal gelo invernale sembra essere un'azione piuttosto scontata. Di conseguenza, tra le diverse interpretazioni plausibili vi è quella che vede questo scenario come il risultato di un ordine dettato in precedenza dall'Imperatrice<sup>388</sup> e, possibilmente, come parte preliminare della sua riflessione per la costruzione del quesito posto a Shōnagon. Il fatto che l'autrice ponga l'attenzione su questa descrizione può far intendere che lei avesse compreso senza particolari indugi le intenzioni di Teishi. Inoltre, tale scelta narrativa sembra richiamare un'ulteriore circostanza eccezionale interna alla narrazione, ovvero l'atto stesso di ricreazione della scena presente nel componimento di Bai Juyi, che “contrariamente al solito” non era avvenuto in un contesto di composizione o di recitazione poetica.

Considerati questi punti, è anche possibile comprendere perché Teishi abbia chiamato direttamente in causa Sei Shōnagon e non si sia rivolta a tutte le dame lì presenti. Nonostante fosse arrivata a corte da circa un anno, l'autrice era riuscita a guadagnarsi in questo poco tempo la stima e la fiducia di Sua Maestà, che la considerava in grado di saperla comprendere e di saper soddisfare anche il più banale piacere dell'intrattenimento per mezzo dell'originalità che la contraddistingueva.<sup>389</sup> Difatti, non è da escludere che questa caratteristica fosse ciò che l'Imperatrice ricercava maggiormente nel passatempo intellettuale e, pertanto, che interpellare Shōnagon fosse stato un modo per dimostrare alle altre dame cosa venisse da lei considerato come degno di nota e, in più, come sperava che si comportassero le figure che costituivano la struttura del suo salone.<sup>390</sup>

Per ciò che riguarda la fonte cinese utilizzata da Teishi, non è chiaro se questa fosse stata scelta esclusivamente per l'associazione tra l'immagine della neve e l'azione che il poeta cinese compie per poterla osservare, né tantomeno se l'idea fosse stata costruita attraverso l'ordine di far abbassare i *kōshi* o fosse scaturita dall'osservazione della scena che si presentava davanti ai suoi occhi, cioè quella delle dame che chiacchieravano nei pressi del braciere acceso per potersi scaldare.<sup>391</sup> In generale, è evidente che l'Imperatrice conoscesse a menadito la poesia nella sua interezza e che, principalmente, si rifaccia ai primi quattro versi di questa. Si tratta, ancora di una volta, di un componimento incluso nello *Hakushi bunshū* (volume sedici), intitolato *Sotto alle pendici del Monte Kōro*<sup>392</sup>, *dopo aver intuito dove sarebbe stato meglio costruire la mia nuova residenza di montagna,*

---

<sup>388</sup> TANIGAWA Yoshiko, *Makura no sōshi...*, cit., p. 259.

<sup>389</sup> MILLER, *Direct and Indirect...*, cit., p. 51. TAMAKI Megumi, “Sei Shōnagon ga nikkiteki shōdan ni kaketaomoi – ‘Yuki no ito takau furitaru o’ o chūshin ni-”, *Kenkyū nōto*, 37, 2009, p. 18.

<sup>390</sup> TAMAKI, “Sei Shōnagon ga...” cit., p. 18.

<sup>391</sup> IMAI, “*Makura no sōshi...*”, cit., p. 17.

<sup>392</sup> Situato nel sud-est della Cina, precisamente nella provincia di Zhejiang.

*ho allestito un eremo e così, quasi d'istinto, ho scritto cinque poesie sulla parete rivolta a est:*<sup>393</sup> La prima parte recita:

Il sole è alto e ho dormito a sufficienza, ma tuttavia non provo alcuna voglia di alzarmi  
In questo piccolo abituro allestisco diversi *fusuma*<sup>394</sup> e per questo non temo più il freddo  
Sistemo il cuscino e ascolto il rintocco delle campane del Tempio Iaiji  
Sollevo le cortine e osservo la neve sulla cima del Monte Kōro.<sup>395</sup>

Il componimento è chiaramente di carattere autobiografico: i primi quattro versi riportati presentano delle descrizioni della sua permanenza su un eremo di montagna e del paesaggio innevato a questo circostante; la parte inferiore della poesia, invece, include delle riflessioni sulla felicità provata grazie alla conduzione di un'esistenza frugale, lontana dai doveri legati alla vita nella capitale; e sono proprio queste stesse riflessioni a costituire il contenuto principale della sua poesia. La citazione di Teishi, tuttavia, non include nessun riferimento ai sentimenti e i pensieri espressi nella poesia, ma si limita – similmente a quanto già osservato più volte in merito all'utilizzo di motivi appartenenti alla sfera del *kanshi* – all'adattamento dei suoi contenuti descrittivi, facendo inoltre presupporre che la replica di Shōnagon sarebbe stata di natura pressoché identica. L'immagine di Bai Juyi che trascorre le sue giornate al caldo delle coperte si sovrappone a quella delle dame che conversano sedute intorno al braciere<sup>396</sup>; mentre la menzione alla cima del Monte Kōro rappresenta un richiamo esplicito al paesaggio innevato dei giardini del Palazzo imperiale.

Nella costruzione della sua “risposta” Shōnagon attua una vera e propria integrazione tra gli elementi letterari descritti nella poesia e quelli reali e materiali presenti nel suo contesto d'azione. Una tale strategia non è semplicemente indicativa della sua formazione poetica, ma lo è anche e soprattutto della sua capacità di portare quest'ultima – e, in questo caso specifico l'allusione al *kanshi* di Bai Juyi già menzionato – a originali e superiori livelli di espressione creativa.<sup>397</sup> Il verso a cui fa riferimento per realizzare la sua estrosa messa in scena coerente con la richiesta di Teishi non è relativo ad altre parti della poesia, ma è esattamente lo stesso a cui allude l'Imperatrice. Precisamente, si rifà alla prima parte del quarto verso, nel quale il poeta si descrive nell'atto di sollevare le cortine per poter ammirare il paesaggio innevato sulle pendici del monte. Per riprodurre l'azione di Bai Juyi, Shōnagon

---

<sup>393</sup> 「香炉峰下ニ新タニ山居ヲトシテ草堂初メテ成リ、偶東ノ壁ニ題スル五首」. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 433.

<sup>394</sup> 衾. Tipo di coperta rettangolare in tessuto.

<sup>395</sup> 「日高ク睡足リテ猶起クルニ慵シ。小閣衾ヲ重ネテ寒ヲ怕レズ。遺愛寺ノ鐘ハ枕ヲ敬テテ聴キ、香炉峰ノ雪ハ簾ヲ撥ゲテ看ル。」. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 433.

<sup>396</sup> IMAI, “*Makura no sōshi...*”, cit., p. 17.

<sup>397</sup> FUKUMORI, “Chinese Learning as...”, cit., p. 110.

chiede dapprima alle dame presenti di sollevare i *kōshi* e, successivamente, arrotola in alto le cortine di bambù. Proprio in merito a quest'ultima azione, è stato osservato come non aderisca perfettamente a quanto presentato nella fonte originale, ma presenti un ulteriore particolare rappresentato dall'aggiunta dell'avverbio *takaku* (letteralmente, “in posizione elevata”). La scelta di porre maggiore enfasi sul sollevamento delle cortine sarebbe riconducibile alla volontà di comunicare quanto fosse forte l'intenzione di far osservare nel miglior modo possibile il paesaggio innevato a Teishi.<sup>398</sup> Inoltre, potrebbe essere letta come un richiamo alla neve che Sua Maestà chiede di ammirare per mezzo della finzione poetica, ovvero quella che si trova più in alto, sulle pendici del monte.

Il riferimento alla poesia cinese utilizzato da Teishi è, probabilmente, uno dei più semplici ed evidenti contenuti in tutta l'opera. Infatti, la sua è una menzione diretta non soltanto a un luogo fisico, ma a un toponimo familiare nell'ambiente letterario della corte, in quanto associato a un componimento che era, all'epoca, particolarmente noto.<sup>399</sup> Sono le stesse dame che si trovavano insieme a Shōnagon e all'Imperatrice a confermarlo, ribadendo come fosse quasi impossibile non imbattersi in qualche modo nella poesia in questione. Pertanto, è possibile confermare che ciò che non era da loro stato compreso non è a quale poesia l'Imperatrice avesse fatto riferimento, quanto al modo in cui quest'ultima desiderava che fosse realizzata la “risposta” alla sua domanda.<sup>400</sup> In questo modo, il focus della loro ammirazione si sposta dalla profondità della conoscenza poetica di per sé all'appropriatezza dell'atto performativo di Shōnagon, unica persona ad aver capito fino in fondo che ci fosse soltanto un modo, ovvero quello da lei pensato e attuato, per soddisfare la richiesta di Sua Maestà.

A proposito di atti performativi, non mancano delle interpretazioni che vedono l'adattamento dei versi di Bai Juyi da parte di Shōnagon come un espediente funzionale a contenere un'ostentazione eccessiva della propria conoscenza della poesia cinese.<sup>401</sup> Secondo Fukumori, infatti, quella dell'autrice costituirebbe una *performance* socialmente accettabile in quanto considera, come norma alla quale una donna del tardo periodo Heian doveva attenersi, un discreto contenimento delle proprie capacità intellettuali in merito a qualcosa che appartenesse alla sfera letteraria e storica cinese e sinogiapponese. Questa interpretazione è fuorviante per due motivi: il primo è relativo al fatto che l'azione di Shōnagon viene associata a dei presunti limiti imposti dalla società Heian nei confronti delle donne, in particolare per ciò che riguarda l'impiego delle fonti o dei caratteri cinesi; il secondo è imputabile a una superficiale comprensione delle reali motivazioni dietro all'azione della dama. In questo senso, sarebbe più corretto definire la messa in scena di Sei Shōnagon non come *performance* socialmente

---

<sup>398</sup> TANIGAWA Yoshiko, *Makura no sōshi...*, cit., p. 260.

<sup>399</sup> TAMAKI, “Sei Shōnagon ga...”, cit., p. 18.

<sup>400</sup> IMAI, “*Makura no sōshi...*”, cit., p. 16.

<sup>401</sup> FUKUMORI, “Chinese Learning as...”, cit., p. 114.

accettabile, ma come *performance* socialmente apprezzata ed estensivamente lodata: non serve, dunque, a conformarsi a delle regole non scritte e imposte dal patriarcato, ma a distinguersi in un contesto che incentivava, in egual misura e per tutti, l'esercizio libero delle proprie facoltà intellettuali in nome della propria promozione sociale.

Descrivere questi eventi costituisce per l'autrice uno spazio per mettere in risalto l'affinità intellettuale tra lei e Imperatrice e, allo stesso tempo, per poter valorizzare entrambe le loro immagini. Il resoconto autocelebrativo qui riportato si fonda proprio sulle modalità di costruzione e di consolidamento di un rapporto di fiducia<sup>402</sup>, testimoniando come qualcosa di apparentemente semplice come un quesito letterario nasconda dei significati molto più profondi quando viene portato a un livello superiore di espressione creativa.

### 3.5. *Dan* 96. Rassicurare l'Imperatrice

Il *dan* 96 (*Shiki ni owashimasu koro*; Ci trovavamo nell'Ufficio degli Affari dell'Imperatrice) è l'ultimo ad essere preso in esame in questo elaborato e descrive, nonostante la concisione che lo caratterizza, un ulteriore aspetto legato alla considerazione di Teishi nei confronti di Sei Shōnagon, puntando in questo caso sul tema dell'attenzione reciproca ai propri stati d'animo:

Ci trovavamo nell'Ufficio dell'Imperatrice nel corso di una sera della seconda decade dell'ottavo mese. La luna splendeva luminosa e l'Imperatrice aveva chiesto a Ukon di suonare il *biwa* mentre se ne stava seduta nei pressi di un corridoio. Le altre dame si intrattenevano parlando e scherzando tra di loro, ma io ero rimasta poggiata senza parlare vicino a un pilastro tra il corridoio e il graticcio, fin quando ad un certo punto Sua Maestà venne da me e mi disse: "Perché siete così silenziosa? Dite qualcosa! Sembra che siate troppo insoddisfatta." "Sono solo intenta ad osservare il cuore della luna d'autunno", le risposi, e così commentò dicendo che la mia era la risposta più adatta che si potesse dare [in quel momento].<sup>403</sup>

Sebbene non sia chiaro se la preoccupazione generata dal silenzio insolito di Shōnagon costituisca o meno anche una scusa per porle velatamente un quesito di natura intellettuale, è però evidente che la risposta della dama abbia centrato non uno, ma ben due obiettivi: innanzitutto, contribuisce a rassicurare l'Imperatrice in merito al suo stato d'animo; poi, riesce a produrre una risposta che, per mezzo della rielaborazione di alcune immagini poetiche, si adatta perfettamente sia alle sue stesse azioni sia alle condizioni dell'ambiente circostante. Quello che si vuole sottolineare qui è come questi

---

<sup>402</sup> TAMAKI, "Sei Shōnagon ga...", cit., p. 19.

<sup>403</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 194.

due elementi siano profondamente legati in quanto, ancora una volta, l'utilizzo creativo di una fonte cinese contribuisce a relazionarsi con successo con l'Imperatrice e a confermare o sorprendere le stesse aspettative di quest'ultima.

Esistono diverse interpretazioni sulla natura del riferimento poetico di Shōnagon<sup>404</sup>, ma quella più plausibile e che si vuole considerare anche in questa sede vede come fonti certe due versi tratti da *La ballata del liuto* di Bai Juyi.<sup>405</sup> Questo aspetto, inoltre, conferma come nel *Makura no sōshi* una singola opera potesse essere in grado di fornire, soprattutto quando rielaborate, una quantità innumerevole di immagini e descrizioni da adattare agli scopi più diversi. A rafforzare l'ipotesi che le immagini alle quali Sei Shōnagon si ispira siano tratte proprio dal poema di Bai Juyi sono due elementi in particolare: la menzione alla musica del *biwa* prodotta da una donna (in questo caso dalla dama Ukon) o, in generale, la presenza stessa dello strumento senza che venga dato valore alla qualità dell'atto musicale di per sé<sup>406</sup> e, poi, i dettagli sulla luce della luna e sul silenzio. I due versi probabilmente tenuti in considerazione per rispondere all'Imperatrice, infatti, si riferiscono alla parte del poema che descrive il silenzio successivo all'esibizione della musicista, colmato solamente dalla vista della luce lunare riflessa sulle acque del fiume<sup>407</sup>:

Barche ad est e a ovest, ma ad essere percepito era solo il silenzio, non una parola  
Si poteva solamente osservare la luce candida della luna d'autunno riflettersi sul cuore del  
fiume.<sup>408</sup>

Il silenzio dei due spettatori, carico di emozioni che si erano generate dall'ascolto della musica prodotta dall'intrattenitrice, viene sovrapposto da Shōnagon al proprio, senza che però vengano rese note o tenute in considerazione le emozioni e le sensazioni che lei stava provando in quel momento. Semplicemente, attraverso il suo silenzio la dama si immerge totalmente nell'osservazione della luce lunare<sup>409</sup>, pur avendo la possibilità di poter prendere parte alle conversazioni delle altre dame o all'ascolto della musica di Ukon; al poeta e al suo ospite, invece, non viene lasciata altra scelta che concentrarsi sul bagliore della luna d'autunno, accogliendo il silenzio circostante. Si tratta di due circostanze simili ma, allo stesso tempo, opposte per ciò che concerne l'ordine con cui vengono descritte le due azioni. Di nuovo, l'adattamento e l'utilizzo di un riferimento a *La ballata del liuto* è funzionale esclusivamente alla possibilità di prendere in prestito delle immagini che presentano

---

<sup>404</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 194.

<sup>405</sup> Per un breve riassunto dell'opera si rimanda al paragrafo 3.2.

<sup>406</sup> HARA, ““Biwakō” no ongaku...”, cit., p. 638.

<sup>407</sup> MCKINNEY, “Notes”, cit., p. 324.

<sup>408</sup> 「東舟西舫悄トシテ言無シ、唯見ル江心秋月ノ白キヲ」. MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 194.

<sup>409</sup> MATSUO; NAGAI, *Makura no sōshi...*, cit., p. 194.

somiglianze con delle circostanze reali, senza tenere in considerazione né i temi né i valori attribuiti dall'autore – dato soprattutto il sottotesto autobiografico – alla propria composizione poetica. Come fa notare Chon, infatti, è molto evidente in questo caso una delle peculiarità relative alla ricezione del *kanshibun* all'interno del *Makura no sōshi*: una scelta della fonte basata non solamente sulla totale aderenza alla narrazione, ma soprattutto sui modi e le possibilità del suo adattamento alla realtà descritta.<sup>410</sup> Di conseguenza, è scontato affermare che l'ambientazione del *dan* 96 sia distante – geograficamente e simbolicamente – da quella del poema di Bai Juyi. Per poter comunque utilizzare un'espressione contenuta al suo interno trasferendola nella dimensione del Palazzo reale, l'autrice non esita a sostituire l'immagine del “cuore del fiume” con quella del “cuore della luna” (*tsuki no kokoro*)<sup>411</sup>, limitando di fatto le interpretazioni sulla poesia di riferimento e riuscendo a descrivere il suo stato d'animo all'Imperatrice.

Ciò che contava oltre alla conoscenza e all'abilità di saper ricreare una fonte era, più di ogni altra cosa, le possibilità di raggiungere uno scopo per mezzo di questi due fattori. Se quello che Teishi ricercava attraverso il suo incitamento a dire qualcosa era essere rassicurata su come Shōnagon si sentisse in quel momento, la risposta elaborata dalla dama per mezzo della sua strategia comunicativa era allora riuscita perfettamente a centrare l'obiettivo.

---

<sup>410</sup> CHON, “Chūgū Teishi to...”, cit., p. 21.

<sup>411</sup> *Ibidem*.

## CONCLUSIONI

Attraverso il presente elaborato si è cercato di definire come, in alcune interazioni descritte nel *Makura no sōshi*, un utilizzo consapevole e strategico di riferimenti al *corpus* storico-letterario cinese e sino-giapponese costituisca uno strumento efficace nella costruzione dei rapporti sociali e, di conseguenza, nella definizione della propria identità. In particolare, ci si è soffermati sul modo in cui Sei Shōnagon incorpora questo “strumento” culturale in quella che può essere definita una sua personale strategia di comunicazione con l’altro, la cui efficacia era dettata non solo da un’approfondita conoscenza in materia, ma soprattutto dal modo in cui questa veniva costruita e adattata a diverse circostanze con il fine di raggiungere uno scopo ben preciso: avere successo e distinguersi a corte. Le domande dalle quali partono le riflessioni sviluppate nel corso di questo lavoro di tesi sono principalmente due: da quale presupposto nasce la scelta di utilizzare adattamenti di fonti cinesi o sino-giapponesi, quindi relative alla cosiddetta sfera linguistica del *kanbun*, nella comunicazione? E perché era così importante avere un ruolo di rilievo nel contesto della corte e, precisamente, all’interno del salone dell’Imperatrice Teishi?

Lo sviluppo delle prime risposte è partito dal capitolo uno, nel quale sono state fornite le basi contestuali e teoriche per comprendere la genesi, la struttura e il ruolo delle figure che animavano il salone, un luogo fisico e simbolico che costituisce l’ambientazione principale del *Makura no sōshi*. In particolare, è stata posta maggiore attenzione sull’importanza che al suo interno ricopriva l’esercizio della cultura e delle facoltà letterarie e artistiche, dimostrando come questo fosse essenziale nello sviluppo della maggior parte delle attività comunitarie e di come, dunque, avesse un altissimo valore sociale. È chiaro che, in una società che faceva della cultura il suo elemento propulsore, i suoi componenti venissero valutati in base alla qualità delle proprie conoscenze e dell’utilizzo relativo a quest’ultima. Ogni “strumento” intellettuale aveva, poi, il suo valore ed era associato ad una scala di potere e privilegio. Tale assunto permette di comprendere perché Sei Shōnagon scelga la sfera linguistica e letteraria del *kanbun* come base della propria strategia comunicativa: questa veniva associata, infatti, ad espressioni del potere e del privilegio (posseduto da Sei Shōnagon in quanto dama), che nella sfera non prettamente “ufficiale” non riguardavano esclusivamente una prerogativa maschile. All’interno del salone non vi erano limiti o categorizzazioni linguistiche e letterarie imposte e questo si configurava come uno spazio vantaggioso di realizzazione personale sia per gli uomini che per le donne.

Per comprendere poi in che modo l’impiego di riferimenti alla letteratura o alla storiografia cinese e sino-giapponese da parte di Shōnagon divenisse uno strumento di successo per relazionarsi con gli altri, sono stati esposti alcuni concetti teorici ed estetici come quelli della performatività,

dell'adattamento creativo e dell'*okashi*. Attraverso le analisi di nove passi diaristici condotte nei capitoli due e tre, si è potuto osservare come questi elementi, presi in considerazione insieme, contribuissero a rendere la strategia comunicativa della dama originale, memorabile e, pertanto, efficace nella costruzione dell'immagine di sé che questa voleva proporre al suo interlocutore, nonché nell'espressione dei suoi stati d'animo o dei suoi sentimenti.

Nel capitolo due sono stati analizzati un totale di cinque passi diaristici che vedono l'autrice relazionarsi con alcuni uomini del salone di Teishi. Nell'ordine, si tratta di: Taira no Narimasa, Fujiwara no Tadanobu, Fujiwara no Yukinari e Fujiwara no Kintō. Con ognuno di loro Shōnagon assume un'immagine sempre diversa, ma mai dai connotati negativi. Le sue risposte o le sue formulazioni di quesiti letterari sono sovente apprezzate e ricordate a lungo, tanto da garantirle notorietà e buona reputazione.

Infine, nel capitolo tre è stato analizzato il funzionamento della strategia comunicativa della dama nella relazione con la consorte imperiale Teishi. È stato visto come, a differenza di quello intrattenuto con gli uomini già menzionati – con l'esclusione parziale di Fujiwara no Yukinari –, il rapporto con l'Imperatrice non fosse unicamente di carattere ufficiale, lavorativo o politico, ma si estendesse, grazie alla reciproca comprensione del loro valore, a quello di tipo più intimo e personale. In fondo, Shōnagon era probabilmente una delle dame preferite di Sua Maestà proprio per il modo in cui riusciva a comunicare con lei, costruendo un'intesa che viene rimarcata più volte all'interno dell'opera stessa.

Attraverso questa ricerca si è tentato di proporre una nuova prospettiva di analisi sociolinguistica applicata a una selezione di passi diaristici del *Makura no sōshi*. Nonostante si tratti di un tentativo solo iniziale ed esemplificativo, sono stati messi in luce degli aspetti ancora poco considerati nella trattazione della rappresentazione delle relazioni sociali e della figura dell'autrice all'interno dell'opera. Si è visto, infatti, come l'impiego consapevole di precisi riferimenti storico-letterari non si limiti alle possibilità di instaurare un rapporto con l'altro, ma racchiuda inoltre significati sociali, politici e identitari funzionali a uno scopo ben preciso: quello di consolidare la propria immagine e avere un successo duraturo a corte. Senza dubbio, considerare l'opera nell'insieme e, in particolare, prendere in esame tutti i passi diaristici che contengono riferimenti al *corpus* storico-letterario in *kanbun* permetterebbe di portare alla luce altre riflessioni o persino altri tipi di strategie a quest'ultimo correlate. Inoltre, va tenuto presente che i passi scelti sono stati estrapolati da una sola delle quattro famiglie testuali esistenti. A questo proposito, un lavoro di tipo comparativo tra i passi diaristici contenuti nei vari manoscritti potrebbe costituire un nuovo e stimolante spunto di ricerca.

Alla fine della stesura di questo lavoro sono stati anche riscontrati dei risultati inizialmente inattesi, che riguardano delle riflessioni nate gradualmente sulle modalità di integrazione e di comprensione

dei significati relativi al *kanshibun* nel contesto della prosa letteraria del periodo Heian. A tale riguardo, il *Makura no sōshi* potrebbe rappresentare un valido strumento di studio sulla rilevanza di un patrimonio culturale condiviso anche nella sfera non “ufficiale” della corte.

Performare un’identità, cioè costruire e adattare le proprie azioni in base al contesto e in base a chi le valuta e le osserva, è un aspetto essenziale della socialità ed è evidente che Sei Shōnagon, nella sua opera, decida volontariamente di sottolineare questo punto. Pagina dopo pagina, l’autrice propone delle descrizioni molto vivide della vita di corte e del fermento culturale che animava il salone della consorte Teishi, illustrando quali fossero le basi per poter vivere in questo spazio e, in particolare, come un impiego consapevole e originale di precisi “strumenti” culturali potesse essere funzionale a consolidare il proprio successo e la propria immagine. È proprio quest’ultimo punto che colpisce molto anche i lettori di oggi, che attraverso il *Makura no sōshi* possono immaginare l’importanza che aveva la cultura cinese a corte e il ruolo di primo piano conquistato da una donna che la conosceva bene come Sei Shōnagon.

## BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Sarah M., “Narrative genres”, in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 273-287.

BAI Juyi, *Po Chü-i selected poems*, trad. di Burton Watson, New York, Columbia University Press, 2000.

BORGEN, Robert, “The Politics of Classical Chinese in the Early Japanese Court”, in Knechtge David R.; Vance Eugene (a cura di), *Rhetoric and the discourses of power in court culture: China, Europe and Japan*, Seattle, University of Washington Press, 2005, pp. 199-238.

BUTLER, Judith, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, “Biblioteca Universale”, Roma; Bari, Edizioni Laterza, 2017 (ed. or. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990).

CAMERON HURST III, George, “*Kugyō* and *Zuryō*: Center and Periphery in the Era of Fujiwara no Michinaga”, in Mikael S. Adolphson *et al.* (a cura di), *Heian Japan, Centers and Peripheries*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp. 66-101.

CHON Sunbun, “Chūgū Teishi to ‘Biwakō’ no onna - *Makura no sōshi* kanshi juyō mondai o megutte -”, *Kokubungaku kenkyū*, Waseda daigaku kokubungakukai, 125, 1998, pp. 13-22.

鄭順粉、「中宮定子と「琵琶行」の女—『枕草子』漢詩受容問題をめぐって—」(La consorte imperiale Teishi e la donna del *Biwakō*: considerazioni su questioni di ricezione della poesia cinese nel *Makura no sōshi*)、国文学研究、早稲田大学国文学会編、125号、1998年、pp. 13-22.

CHON Sunbun, “*Makura no sōshi* ‘Nigatsu gomori koro ni’ dan no waka o megutte”, *Chūko bungaku*, 59, 1997, pp. 10-18.

鄭順粉、「枕草子「二月ごもりころに」段の和歌をめぐって」(Considerazioni sul *waka* contenuto nel *dan Nigatsu gomori koro ni* del *Makura no sōshi*)、中古文学、59号、1997年、pp. 10-18.

DENECKE, Wiebke, *Classical World Literatures: sino-japanese and greco-roman comparisons*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

DENECKE, Wiebke, “Early Sino-Japanese Literature”, in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 551-567.

DENECKE, Wiebke, “Shared literary heritage in the East Asian sinographic sphere”, in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 510-532.

FUJIMOTO Munetoshi, “Shokunō toshite no karazae – *Makura no sōshi* ‘Tō no chūjō no suzuronaru soragoto o’ no dan o chūshin ni’- “, *Bunjin/Shakai gakka hen*, 66, 2017, pp. 1-16.

藤本宗利、「職能としての漢才—『枕草子』「頭中将のすずろなるそら言を」の段を中心に—」 (Il talento nella letteratura cinese come abilità professionale: focus sul *dan Tō no chūjō no suzuronaru soragoto o* del *Makura no sōshi*)、文人・社会学科編、66号、2017年、pp. 1-16.

FUKUMORI Naomi, “Chinese Learning as Performative Power in *Makura no sōshi* and *Murasaki Shikibu nikki*”, in Rebecca Copeland *et al.* (a cura di), *Acts of Writing. Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, 2, West Lafayette, AJLS, 2001, pp. 101-119.

FUKUMORI, Naomi, “Sei Shōnagon’s *Makura no sōshi*. A Re-Visionary History”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 31, 1, 1997, pp. 1-44.

GAKKEN JITEN HENSHŪBU (a cura di), *Ōkina ji no yoji jukugo jiten*, Tōkyō, Gakken, 2005.

学研辞典編集部、『大きな字の四字熟語辞典』 (Dizionario di *yoji jukugo* a grandi caratteri)、東京、学研、2005年.

GERLINI, Edoardo (a cura di), *Antologia della poesia giapponese. Dai Canti antichi allo splendore della poesia di corte (VIII-XII secolo)*, “Letteratura universale Marsilio”, 1, Venezia, Marsilio, 2021.

GUEST, Jennifer, *Primers, Commentaries, and Kanbun Literacy in Japanese Literary Culture, 950-1250CE* [Tesi di Dottorato], New York, Columbia University, 2013.

HARA Toyoji, “‘Biwakō’ no ongaku shiteki kō (zoku) : Heianki no juyō o megutte”, *Ritsumeikan bungaku*, 630, 2013, pp. 635-643.

原豊二、「琵琶行」の音楽史的考察(続): 平安期の受容をめぐる (Uno studio sul *Biwakō* secondo una prospettiva storico-musicale: sulla sua ricezione nell’epoca Heian)、立命館文学、人文学会編、630号、2013年、pp. 635-643.

HÉRAIL, Francine, *La cour du Japon à l’époque de Heian aux X et XI siècles*, Paris, Hachette, 1995.

HIJKATA Yōichi, *Nikki no seiiki : Heianchō no ichininshō gensetsu*, Tōkyō, Yūbun Shoin, 2007.

土方洋一、『日記の声域—平安朝の一人称言説』 (La voce dei *nikki*: il discorso in prima persona nella corte Heian)、東京、右文書院、2007年.

HUTCHEON, Linda; O’FLYNN, Siobhan, *A Theory of Adaptation*, Londra; New York, Routledge, 2012.

IMAI Hisayo, “*Makura no sōshi* ‘Yuki no ito takō furitaru o’ dan o yomu”, *Nihon bungaku*, 65, 1, 2016, pp. 12-21.

今井久代、「『枕草子』「雪のいと高う降りたるを」段を読む」 (Leggere il *dan Yuki no ito takō furitaru o* del *Makura no sōshi*)、日本文学、第65巻1号、2016年、pp. 12-21.

IVANOVA, Gergana, *Unbinding the Pillow Book: The Many Lives of a Japanese Classic*, New York, Columbia University Press, 2021.

KAMENS, Edward, “Terrains of Texts in Mid-Heian Court Culture”, in Mikael S. Adolphson *et al.* (a cura di), *Heian Japan, Centers and Peripheries*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2007, pp. 129-152.

KAWAGUCHI Hisao; SHIDA Nobuyoshi kochū; yaku, *Wakan rōeishū, Shinpen Nihon koten bungaku taikei*, vol. 73, Tokyo, Iwanami Shoten, 1967.

川口久雄、志田延義校註・訳、『和漢朗詠集』 (Raccolta di versi giapponesi e cinesi da intonare)、新編日本古典文学大系、第73巻、東京、岩波書店、1967年.

KAWAMURA Yūko, *Ōchō seikatsu no kiso chishiki: koten no naka no joseitachi*, Tokyo, Kadokawa Shoten, 2005.

川村裕子、『王朝生活の基礎知識：古典の中の女性たち』（Le conoscenze essenziali per la vita di corte: le donne nelle opere di letteratura classica）、東京、角川書店、2005年。

KAWASHIMA, Terry, *Writing margins: the textual construction of gender in Heian and Kamakura Japan*, Cambridge MA, Harvard University Asia Center, 2001.

KIMBROUGH, Keller R., “Apocryphal Texts and Literary Identity: ‘Sei Shōnagon and “The Matsushima Diary””, *Monumenta Nipponica*, 57, 2, 2002, pp. 133-171.

KOMORI Kiyoshi, “Makura no sōshi no otoko/onna – ekkyō suru kotoba”, *Nihon bungaku*, 44, 9, 1995, pp. 64-68.

小森潔、『枕草子』の男/女—越境することば—（Le parole che oltrepassano il confine uomo/donna nel *Makura no sōshi*）、日本文学、第44巻5号、1995年、pp. 64-68.

KRISTEVA, Tzvetana, “Murasaki Shikibu vs. Sei Shonagon: A classical case of envy in medi-evil Japan”, *Semiotica – Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 117, 2-4, 1997, pp. 201-226.

KRISTEVA, Tzvetana, “The Pillow Hook (‘The Pillow Book’ as an ‘open work’)”, *Japan Review*, 5, 1994, pp. 15-54.

LAMARRE, Thomas, *Uncovering Heian Japan: an archeology of sensation and inscription*, Durham; Londra, Duke University Press, 2000.

LEVY, Dore Jesse, *Chinese narrative poetry: the late Han through T’ang dynasties*, Durham, Duke University Press, 1988.

LI Wai-Yee, “Figures”, in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 450-470.

LI Xiaomei, *Makura no sōshi to kanseki*, Hiroshima, Keisuisha, 2008.

李曉梅、『枕草子と漢籍』（Il *Makura no sōshi* e i testi cinesi）、広島、溪水社、2008年。

LIN, Che-Wen, Cindy, *Bai Juyi's Poetry as a Common Culture in Pre-modern East Asia* [Tesi di Laurea], Toronto, University of Toronto, 2012.

LOEWE, Michael, *Early Chinese texts: a bibliographical guide*, Berkley, Society for the Study of early China, Institute of East Asian studies, University of California, 1993.

LURIE, David, *Realms of Literacy: Early Japan and the History of Writing*, Harvard, Harvard University Press, 2011.

MATSUO Satoshi, NAGAI Kazuko kochū; yaku, *Makura no sōshi, Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, vol. 18, Tokyo, Shōgakukan, 1997.

松尾聡、永井和子校註・訳、『枕草子』(Note del Guanciale)、新編日本古典文学全集、第18巻、東京、小学館、1997年。

McCULLOUGH, William H., “The Heian Court, 794-1070”, in William H. McCullough; Donald H. Shively (a cura di), *The Cambridge History of Japan*, vol. 2. *Heian Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 97-182.

McKINNEY, Meredith, “Appendix 5: Court Ranks, Titles and Bureaucracy”, in Meredith McKinney (a cura di), *The Pillow Book* [Makura no sōshi], Penguin Classics, Londra, Penguin Books, 2006, pp. 285-290.

McKINNEY, Meredith, “Introduction”, in Meredith McKinney (a cura di), *The Pillow Book* [Makura no sōshi], Penguin Classics, Londra, Penguin Books, 2006, pp. ix-xxix.

McKINNEY, Meredith, “Notes”, in Meredith McKinney (a cura di), *The Pillow Book* [Makura no sōshi], Penguin Classics, Londra, Penguin Books, 2006, pp. 299-364.

MIDORIKAWA Machiko, “Reading a Heian Blog: A New Translation of ‘Makura no Sōshi’”, *Monumenta Nipponica*, 63, 1, 2008, pp. 143-160.

MILLER, Kim, *Direct and Indirect Methods: Manipulations of Feminine Conventions in Heian Period Nikki (794-1185)* [Tesi di Laurea], Columbus, The Ohio State University, 2011.

MOROI Ayako, *Sekkanki nyōbō to bungaku*, Tokyo, Seikansha, 2018.

諸井彩子、『撰関期女房と文学』（La dame di corte del periodo della Reggenza e la letteratura）、東京、青簡舎、2018年。

MORRIS, Mark, “Sei Shōnagon’s Poetic Catalogues”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 40, 1, 1980, pp. 5-54.

MOSTOW, Joshua, “Mother Tongue and Father Script. The Relationship of Sei Shōnagon and Murasaki Shikibu to their Fathers and Chinese Letters”, in Rebecca L. Copeland; Ramirez-Christensen Esperanza (a cura di), *The Father - Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2001, pp. 115-142.

MURASAKI Shikibu, *Diario di Murasaki Shikibu* [Murasaki Shikibu nikki], trad. di Carolina Negri, Letteratura universale Marsilio, Venezia, Marsilio, 2015.

NEGRI, Carolina, “Introduzione”, in Carolina NEGRI (a cura di), *Diario di Murasaki Shikibu* [Murasaki Shikibu nikki], Letteratura universale Marsilio, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 11-35.

NEGRI, Carolina, “*Il Takamura monogatari: due storie d’amore a confronto*”, *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, Napoli, Università degli Studi di Napoli “l’Orientale” - Il Torcoliere -, pp. 407-422.

NEGRI, Carolina, “La ricerca della bellezza nel *Murasaki Shikibu nikki*”, in Andrea Maurizi, Bonaventura Ruperti (a cura di), *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, Roma, Aracne, 2014, pp. 65-77.

NEGRI, Carolina, “Michinaga no kage no moto de. Murasaki Shikibu nikki ni okeru sekkan seiji no hōhō to chūgū saron no itonami no igi”, in Yokomizo Hiroshi, Jeffrey Knott, Rebecca Clements (a cura di), *Nihon koten bungaku o sekai ni hiraku [Opening Classical Japanese Literature to the World]*, Tōkyō, Bensei Shuppan, 2022, pp. 49-68.

ネグリ・カロリーナ、「藤原道長の影の元でー『紫式部日記』における撰関政治の方法と中宮サロンの営みの意義」(Nell’ombra di Fujiwara no Michinaga. Strategie politiche e il ruolo

del salone dell'imperatrice nel *Murasaki Shikibu nikki*)、横溝博、ノット・ジェフリー、クレメンツ・レベッカ編、『日本古典文学を世界に開く』、東京、勉誠出版、2022年、pp. 49-68.

NIENHAUSER JR, William H. (a cura di), *The Grand Scribe's Records*, volume VII, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

NODA Yūkiko, “Heian kizoku shakai ni okeru josei no karazae hyōka to shojō”, *Ochanomizu shigaku*, 63, 2020, pp. 93-128.

野田有紀子、「平安貴族社会における女性漢才評価と書状」(La valutazione del talento femminile nella letteratura cinese e delle lettere nella società nobile Heian)、お茶の水史学、63号、2020年、pp. 93-128.

NUMAJIRI Toshimichi, “*Makura no sōshi* to Mōshōkun no ‘sanzen no kyaku’: ‘Tōben no, shoku ni mairitamaite’ shōdan ni okeru Fujiwara no Yukinari no hatsugen o chūshin ni”, *Nishō: Daigakuin kiyō*, 22, 2008, pp. 179-197.

沼尻利通、「『枕草子』と孟嘗君の「三千の客」—「頭弁の、職にまゐりたまひて」章段における藤原行成の発言を中心に—」(Il *Makura no sōshi* e i “tremila vassalli” di Mengchang: un focus sulle parole di Fujiwara no Kintō nel *dan Tōben no, shoku ni mairitamaite*)、二松：大学院紀要、22号、2008年、pp. 179-197.

OGAWA Tamaki *et al.* (a cura di), *Kadokawa Shinjigen*, kaitei shinpan, Tōkyō, Kadokawa, 2017.

小川環樹他編、『角川新字源』(Nuovo dizionario di caratteri cinesi, Kadokawa), 改訂新版、東京、角川、2017年.

OKUDA Kazuhiro, “*Makura no sōshi* ‘Dainagon dono mairitamaite’ shōdan no kanshibun rōshō – Miyako Yoshika ‘Rōkoku’ · Kosū ‘Ryōfu’ no kaishaku to inyō no kōka”, *Gakugei kokugo kokubungaku*, 51, 2019, pp. 72-81.

奥田和広、「『枕草子』「大納言殿まゐりたまひて」章段の漢詩文朗誦—京良香「漏剋」・賈嵩「曉賦」の解釈と引用の効果—」(La recitazione di versi di poesia cinese nel *dan Dainagon dono mairitamaite* del *Makura no sōshi*: I risultati delle interpretazioni e delle citazioni a

*Rōkoku* di Miyako Yoshika e a *Gyōfu* di Qia Sung), 学芸国語国文学、51号、2019年、pp. 72-81.

PIGEOT, Jacqueline, “La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne”, *Extrême-Orient – Extrême-Occident*, 12, 1990, pp. 109-137.

POLLACK, David, *The Fracture of Meaning: Japan Synthesis of China from the Eight through the Eighteenth Century*, Princeton N.J., Princeton University Press, 2017.

RAMIREZ-CHRISTENSEN, Esperanza, “Introduction”, in Rebecca L. Copeland; Ramirez-Christensen Esperanza (a cura di), *The Father - Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, pp. 1-23.

RAMIREZ-CHRISTENSEN, Esperanza, “Self-Representation and the Patriarchy in the Heian Female Memoirs”, in Rebecca L. Copeland; Ramirez-Christensen Esperanza (a cura di), *The Father - Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, pp. 49-88.

ROUZER, Paul, “Chinese poetry”, in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 241-257.

SAKAKI, Atsuko, *Obsessions with the Sino-Japanese polarity in Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006.

SEI Shōnagon, *The Pillow Book* [Makura no sōshi], trad. di Meredith McKinney, Penguin Classics, Londra, Penguin Books, 2006.

SHIMURA Midori, “Heian jidai josei no mana kanseki no gakushū – 11 seiki goro o chūshin ni –”, *Nihon rekishi/Nihon rekishi gakkai hen*, 457, 1986, pp. 22-38.

志村緑、「平安時代女性の真名漢籍の学習—11世紀ごろを中心に—」(Lo studio dei caratteri e dei testi cinesi da parte delle donne del period Heian: un focus sull'undicesimo secolo), 日本歴史/日本歴史学会編、457号、1986年、pp. 22-38.

SHIRANE, Haruo (a cura di), *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*, New York, Columbia University Press, 2007.

SMITS, Ivo, “The Way of the Literati: Chinese Learning and Literary Practice in Mid-Heian Japan”, in Mikael S. Adolphson *et al.* (a cura di), *Heian Japan, Centers and Peripheries*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2007 pp. 105-128.

SMITS, Ivo; GAUTIER, Alban, “La dynamique sino-japonaise (“wakan”) à l’époque de Heian”, *Médiévales*, 72, 2017, pp. 39-55.

SONOYAMA Senri, “*Makura no sōshi* to ‘uchigiki’ kō” (Uno studio sullo *uchigiki* nel *Makura no sōshi*), in Dariusz Głuch, Patrycja Duc-Harada, Senri Sonoyama (a cura di), *Japanese civilization: tokens and manifestations*, Cracovia, Księgarnia Akademicka, 2019, pp. 147-161.

園山千里、「『枕草子』の「打聞」考」、Dariusz Głuch, Patrycja Duc-Harada, Senri Sonoyama 編、*Japanese civilization: tokens and manifestations*, Cracovia, Księgarnia Akademicka, 2019年、pp. 147-161.

STEININGER, Brian, *Chinese Literary Form in Heian Japan: Poetics and Practice*, Cambridge MA, Harvard University Asia Center, 2017.

STEININGER, Brian, “Li Jiao’s *Songs*: Commentary-Based Reading and the Reception of Tang Poetry in Heian Japan”, *East Asian Publishing and Society*, 6, 2016, pp. 103-129.

TAMAKI Megumi, “Sei Shōnagon ga nikkiteki shōdan ni kaketaomoi – ‘Yuki no ito takau furitaru o’ o chūshin ni-”, *Kenkyū nōto*, 37, 2009, pp. 17-20.

谷崎豊福、「清少納言が日記的章段にかけた思い—雪のいと高う降りたるを」を中心に」(I ricordi di Sei Shōnagon nei resoconti di tipo diaristico: uno studio sul *dan Yuki no ito takau furitaru o*)、研究ノート、37巻、2009年、pp. 17-20.

TANIGAWA Yoshiko, *Makura no sōshi: Nyōbōtachi no sekai*, Tokyo, Nihon Editāsukūru shuppanbu, 1992.

谷川良子、『枕草子：女房たちの世界』 (*Makura no sōshi: il mondo delle dame di corte*)、東京、日本エディタースクール出版部、1992年。

TIAN Xiaofei, “Literary learning – *Encyclopedias and Epitomes*”, in Wiebke DENECKE *et al.* (a cura di), *Oxford Handbook of Classical Chinese literature (1000 BCE-900CE)*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 132-146.

URY, Marian, “Chinese Learning and Intellectual Life”, in William H. McCullough; Donald H. Shively (a cura di), *The Cambridge History of Japan*, vol. 2. *Heian Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 341-389.

WANG, Ernestine H., *Po Chu-i: the man and his influence in Chinese poetry*, Ann Arbor, U. M. I., 1993.

YAMAGUCHI Nakami, *Sura sura yomeru Makura no sōshi*, Tokyo, Kōdansha, 2008.

山口仲美、『すらすら読める枕草子』(Leggere con facilità il *Makura no sōshi*)、東京、講談社、2008年。

YODA, Tomiko, *Gender and National literature: Heian Texts in the constructions of Japanese modernity*, Durham; Londra, Duke University Press, 2004.

YOSHIKAWA Shinji; Arkins, Paul S., “Ladies-in-Waiting in the Heian Period”, in Wakita Haruko *et al.* (a cura di), *Gender and Japanese history vol. 2: The self and expression/Work and life*, Ōsaka, Ōsaka University Press, 1999, pp. 283-311.

ZANOTTI, Pierantonio, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Elementi Marsilio, Venezia, Marsilio, 2012.

ZHANG Peihua, “*Makura no sōshi to Genji monogatari ni okeru Hakushi bunshū – Kanshōshi o chūshin ni-*”, *Kokubungaku kenkyū shiryōkan kiyō*, 43, 2017, pp. 319-349.

張培華、『枕草子』と『源氏物語』における『白紙文集』— 感傷詩を中心に— (La *Raccolta delle opere di Bai Juyi nel Makura no sōshi e nel Genji monogatari: focus sulle “poesie sentimentali”*)、国文学研究資料館紀要、43号、2017年、pp. 319-349.

## RISORSE ONLINE

China Historical GIS: <https://chgis.fairbank.fas.harvard.edu> (ultima consultazione 17/05/2023).

