

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

IL CANTO

2

Direttore

Matilde Mastrangelo

Comitato scientifico

Giorgio Amitrano

Gianluca Coci

Silvana De Maio

Chiara Ghidini

Andrea Maurizi

Maria Teresa Orsi

Ikuko Sagiyama

Virginia Sica

Comitato di redazione

Chiara Ghidini

Luca Milasi

Stefano Romagnoli

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

IL CANTO

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura anonima di referaggio.

La Sezione *Il Canto* (dal termine giapponese *uta*, che significa "poesia", "canto") raccoglie traduzioni ed edizioni critiche di testi poetici prodotti in Giappone dall'VIII secolo ai nostri giorni. Le opere selezionate per la Sezione si prefiggono di offrire una puntuale ed esaustiva sintesi della versificazione dei più importanti autori e dei principali generi poetici del paese.

Yosano Akiko

Midaregami

a cura di
Luca Capponcelli





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0763-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2017

A Naomi e Lidia

Indice

- 11 *Avvertenza*
- 13 *Introduzione: dal waka al tanka moderno*
- 27 **Capitolo I**
Yosano Akiko: da Sakai a Midaregami
1.1. L'infanzia e l'esordio a Sakai, 27 – 1.2. Tekkan e Tomiko, 32 –
1.3. *Midaregami* e le prime reazioni della critica, 38
- 41 **Capitolo II**
Cosmogonia d'amore
2.1. Amore e modernità, 41 – 2.2. Amore, Dio, colpa, 45
- 53 **Capitolo III**
Sensualità e suggestioni Art Nouveau
3.1. Il *Myōjō* tra letteratura e arti visive, 54 – 3.2. Il corpo e la censura, 59 –
3.3. Glorificazione del corpo e sensualità erotica, 61
- Midaregami**
- 75 *Enji murasaki* – Viola carminio
- 101 *Hasu no hanabune* – La barca dei fiori di loto
- 121 *Shirayuri* – Bianco giglio
- 131 *Hatachizuma* – La sposa ventenne
- 153 *Maihime* – La danzatrice
- 159 *Haruomoi* – Pensieri di primavera
- 181 *Commenti ai tanka*
- 221 *Bibliografia*

Avvertenza

La presente traduzione è stata condotta basandosi sull'edizione originale di Yosano Akiko, *Midaregami*, Tokyo Shinshisha, 1901 e sulle edizioni critiche a cura di Satake Kazuhiko, *Zenshaku Midaregami kenkyū*, Yūhōdō, Tokyo, 1957, e Itsumi Kumi, *Midaregami zenshaku*, Ōfūsha, Tokyo, 1978.

La trascrizione e la traduzione dei *tanka* è stata eseguita disponendo il testo come nell'originale giapponese, cioè senza una suddivisione dei versi in stanza superiore e inferiore. Commenti e annotazioni sono stati aggiunti solo ai *tanka* per cui è utile un supplemento di informazioni su circostanze in cui furono composti o scelte stilistiche di Yosano Akiko. I *tanka* contrassegnati dall'asterisco * sono commentati nel capitolo successivo alla raccolta poetica.

Il sistema di traslitterazione impiegato è lo Hepburn, secondo cui le vocali vanno pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. Si noti in particolare che:

ch è un'affricata equivalente alla «c» dolce dell'italiano e va letta come in «ceci» o «cesto»; *g* è velare e *gi*, *ge* vanno lette «ghi», «ghe» come in «ghiro» o «ghepardo»; *j* è sempre dolce, come in «gelato»; *h* è sempre aspirata; *sh* è una fricativa e va letta come la «sc» di «sciare», «scendere»; *s* è una fricativa sorda come in «sala», «sasso»; *u* nelle sillabe *su* e *tsu* è quasi muta; *y* si pronuncia «i» come in «ieri», «iodio»; *w* è come la «u» semivocalica e va letta come i dittonghi italiani che iniziano con u, per esempio «questo»; le vocali che presentano il segno diacritico *macron* come *ō*, *ū*, vanno lette prolungandone il suono, ma senza raddoppiarlo.

I nomi di persona sono trascritti all'uso giapponese con il cognome che precede il nome.

Introduzione: dal *waka* al *tanka* moderno

Nella lingua giapponese il termine *uta* (歌 o 唄) può significare canto, canzone o poesia, ma nell'ambito della poesia classica è usato anche come sinonimo di *waka*. La definizione canonica di *waka* si rifà al senso dei sinogrammi *wa* (和 da 大和 Yamato) e *ka* o *uta*, (歌, canto, poesia) e indica la poesia in lingua giapponese, distinta dal genere poetico in auge presso le antiche corti di epoca Nara ed Heian, chiamato *kanshi* (漢詩, poesia scritta in cinese). In virtù di questa distinzione, l'accezione più ampia di *waka* include una varietà di schemi metrici in cui il ritmo si basa sull'alternanza tra versi di 5 e 7 sillabe o, più precisamente, morae¹. Il *tanka* (poesia breve) è uno di questi schemi metrici, composto generalmente da stanze divise in 5-7-5 e 7-7 morae. Oltre

¹ La mora costituisce l'unità fonetica che determina quantitativamente la sillaba. Nella metrica giapponese sono prese in considerazione solo le sillabe con una mora. Per esempio, la parola *koi* (こい amore), che secondo i criteri della lingua italiana potrebbe costituire un nucleo sillabico come *voi, poi, dei*, in giapponese vedrà le sue componenti vocaliche scomposte in *ko / i*, formando due morae. Lo stesso principio vale per gli allungamenti vocalici, frequenti nella fonologia giapponese, generalmente resi in alfabeto dal segno diacritico *macron*. Per esempio, *yūgure* (ゆうぐれ crepuscolo), similmente a quanto avverrebbe per la sequenza eterosillabica dello iato in italiano (poeta, baule, paese), sarà scandito nella sequenza *yu/u/gu/re*. Allo stesso modo, anche le geminazioni consonantiche, rese graficamente dal segno hiragana つ (*tsu*), contano come unità morae, quindi *kappa* (かっぱ, folletto delle acque) va scomposto nelle tre unità *ka* (か) / *tsu* (つ) / *pa* (ぱ).

Queste unità isocroniche sono alla base del ritmo della poesia giapponese, alternandosi in versi di cinque e sette morae. In giapponese il ritmo derivante da quest'alternanza è definito *shichi go chō* (ritmo sette cinque) oppure *go shichi chō* (ritmo cinque sette), e caratterizza la poesia giapponese sin dalle prime raccolte antologiche. La distinzione tra i due impianti ritmici si basa sulla posizione di cesura della prima strofa (句 *ku*). Se questa avviene su un verso dispari, per esempio il primo o il terzo, si avrà un ritmo *shichi go chō*. Se avviene invece su un verso pari, l'impianto ritmico è *go shichi chō*.

Fatta eccezione per il *Man'yōshū*, che da questo punto di vista presenta una maggiore varietà prosodica, si può affermare che il ritmo *shichi go chō* sia stato a lungo considerato quello che conferisce maggiore eleganza alla musicalità della lingua giapponese e si trova

al *tanka* esiste il *chōka* (poesia lunga), in cui l'alternanza di 5-7 morae si ripete almeno tre volte fino a quella conclusiva di 7-7. Altre varietà di schema sono il *sedōka*, composta da due terzine di 5-7-7, e la *bussokusekika* (poesia delle orme del Buddha) che adotta lo schema 5-7-5-7-7-7. Questi ultimi due sono presenti nella più antica raccolta poetica pervenutaci, il *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie, 759 d.C. ca.), ma non furono più praticati già dal periodo Heian.

Nel *Man'yōshū*, su circa 4500 poesie, sono 4207 quelli che adottano la struttura metrica del *tanka*. La seconda raccolta poetica più antica e prima antologia imperiale, il *Kokin waka shū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905 d.C.), è quasi interamente composta da *tanka*². Da allora sono state compilate ventuno antologie su editto imperiale, l'ultima delle quali fu lo *Shinshoku kokin waka shū* (Nuova collezione di poesie giapponesi antiche e moderne, 1439), promossa dall'imperatore Go Hanazono (1419-1471). Queste raccolte riunivano i migliori componimenti poetici secondo i gusti e i canoni delle rispettive epoche e in tutte le antologie il *waka* (o *tanka*) ha una posizione di rilievo.

Per molti secoli i canoni poetici del *Kokin waka shū* rappresentarono un modello insuperabile. Tra le ultime antologie composte sotto gli auspici imperiali, l'ottava raccolta *Shin kokin waka shū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 1205) fu quella più ammirata per le qualità estetiche dei suoi

nella quasi totalità delle poesie a partire dal *Kokin waka shū*, nelle opere in prosa epica come lo *Heike monogatari*, ed è stato adottato anche da importanti poeti moderni a partire dal tardo XIX secolo, quando diverse sperimentazioni miravano al superamento della prosodia e dello schema metrico tradizionale. Per esempio, questo ritmo si ritrova nei poemi in versi liberi di Shimazaki Tōson, nella celebre poesia contro la guerra russo-giapponese di Yosano Akiko, *Kimi shinitamō koto nakare* (per favore non morire). La ritmica *go shichi chō*, ricorrente in canti riportati in alcune fonti arcaiche e nei canti più antichi del *Man'yōshū*, divenne invece sempre meno frequente.

² La traduzione in italiano del *Kokin waka shū*, a cura di Sagiyama Ikuko, è corredata di note e di una sezione introduttiva che chiarisce dettagliatamente il contesto storico e culturale dell'epoca, gli espedienti tecnici del *waka* e i suoi canoni estetici (Sagiyama, 2000).

versi che coniugavano l'imitazione di canoni ormai centenari con l'abilità tecnica nell'esplorare nuove possibilità espressive attraverso gli espedienti tradizionali come l'allusione ai classici, i giochi di parole e la forza simbolica delle parole. Nei secoli successivi, il comporre *waka* avrebbe implicato venerazione e imitazione dell'estetica classica. Prevalse così una tendenza conservatrice, poco incline all'esplorazione di nuovi effetti estetici.

Al prestigio del *waka* contribuì anche la raccolta privata *Ogura hyakunin isshu* (Raccolta di una poesia per cento poeti, 1237?), che ha goduto di una reputazione comparabile alle grandi antologie imperiali. La compilazione è attribuita a Fujiwara no Teika (o Sadaie, 1162-1241), autorevole poeta e letterato di inizio era Kamakura. Alcuni sue poesie erano state incluse nello *Shin kokin waka shū*, alla cui compilazione aveva preso parte.

L'*Ogura hyakunin isshu* riunisce, come una sorta di storia concisa della poesia dalle origini, componimenti di diverse epoche che il compilatore aveva scelto come più rappresentativi. Insieme allo *Ise monogatari* e al *Genji monogatari*, questa raccolta fu tra quelle che ebbe maggior diffusione anche al di fuori del mondo di corte. In era Edo (1603-1868) famosi autori di *Ukiyo-e* come Toyokuni, Kuniyoshi e Hiroshige si cimentarono nella rappresentazione delle poesie dello *Hyakunin isshu* nelle loro stampe. Nel XVIII secolo l'antologia si diffuse anche attraverso un gioco chiamato *uta karuta*, ispirato al gioco praticato con le conchiglie (*kai awase*). Lo *uta karuta* consisteva nell'individuare prima dell'avversario la carta contenente la stanza inferiore del *waka* che un giudice di gara aveva declamato solo fino alla prima strofa.

Le carte da gioco, probabilmente conosciute attraverso i mercanti e marinai portoghesi (*karuta* deriverebbe dal portoghese *carta*) favorirono la diffusione dell'opera superando le normali barriere sociali, culturali e di genere. Conosciuto da aristocratici, uomini d'arme, mercanti, donne di varia estrazione sociale e età, il gioco delle *uta karuta* traghettò il *waka* dall'élite di corte alla

società civile e ancora oggi costituisce un momento di frequentazione ludica della poesia, connessa in particolare alle festività di Capodanno. Le celebrazioni del nuovo anno fanno da sfondo a un altro momento di congiunzione tra la vita di corte e la società civile come il rituale dello *Utakai hajime* (incontro poetico di Capodanno). Questa tradizione pare esser iniziata nel 951 d.C., quando l'imperatore Murakami istituì un cerimoniale chiamato *Utakai shiki* (Cerimonia del canto delle poesie). Altre testimonianze provengono da fonti del XIII secolo come il diario di Fujiwara no Teika, in cui è annotata l'esecuzione della cerimonia il 13 gennaio 1202. Nel diario di Hamuro Akitomo invece si riporta la celebrazione dello *utakai shiki* nel 17 gennaio 1248 e nello *Azuma Kagami* è scritto che la cerimonia fu eseguita il 16 gennaio 1261 (Philomène, 1983, pp. 2-3). Da queste testimonianze si ha l'impressione che l'usanza di declamare poesie nella cornice di un cerimoniale augurale dell'anno nuovo fosse ormai consolidata. Nei secoli successivi, anche nei periodi caratterizzati da scenari politici incerti, la tradizione non fu interrotta. Con la restaurazione Meiji (1868), questo aspetto della vita di corte ricevette nuovo impulso e fu nuovamente ufficializzato nel 1871 con l'istituzione dell'Ufficio Imperiale della Poesia denominato *Ou-tadokoro*³. Nel 1879 furono sollecitati anche i contributi della gente comune al rituale: qualsiasi suddito poteva inviare un suo *waka* all'Ufficio Imperiale della Poesia, che avrebbe scelto i migliori da declamare in occasione della celebrazione del nuovo anno. In tal modo il *waka*, per lungo tempo confinato nel mondo di corte, sperimentò un graduale processo di partecipazione trasversale ai vari gruppi sociali. Ancora oggi viene data lettura dei migliori componimenti inviati dai cittadini, su un tema proposto dalla famiglia imperiale.

In epoca Meiji (1868-1912), l'Ufficio Imperiale della Poesia rivestì un ruolo importante anche nell'orientamento dei canoni estetici del *waka*, dando origine a una vera e propria scuola chiamata

³ Il cerimoniale fu chiamato ufficialmente con il nome attuale *Utakai Hajime* (primo cerimoniale di canto delle poesie) solo nel 1926.

Outadokoro ha, particolarmente ossequiosa verso la tradizione del *Kokin waka shū*, che ebbe tra i suoi esponenti più rappresentativi Takazaki Masakaze e Saisho Atsuko⁴. Ma nell'ultimo decennio del XIX secolo sorsero numerosi gruppi poetici che rappresentavano l'istanza di rinnovamento e l'insoddisfazione verso la poetica del *waka* imprigionata dalle sue stesse convenzioni. Questa ricerca fu parzialmente amplificata dall'incontro con la poetica occidentale, avvenuto attraverso le traduzioni di Mori Ōgai nella raccolta *Omokage* (Vestigia, 1889) che includeva poesie di Byron, Goethe, Haine, stimolando l'interesse verso nuove sperimentazioni non solo nel campo della poesia in versi liberi, ma anche nelle forme predefinite del *waka*. Non a caso, il primo a promuovere il rinnovamento del *waka* fu il poeta Ochiai Naobumi, che aveva collaborato con Mori Ōgai alla stesura di *Omokage* e con lui aveva fondato la *Shinseisha* (Società delle nuove voci) nel 1889. Nel 1893 Naobumi fondò la *Asaka sha*, a cui parteciparono molti giovani e promettenti poeti, tra cui Yosano Tekkan. Un'altra scuola che aveva un ruolo di rilievo nel panorama poetico dell'epoca era il *Chikuhaku kai*, fondato nel 1898 da Sasaki Hirotsuna (nome d'arte *Chikuhaku*) e suo figlio Nobutsuna, che diede vita alla rivista *Kokoro no hana* (i fiori del cuore). L'anno seguente Yosano Tekkan fondò la società della nuova poesia (*Shinshisha*) che aveva come organo la rivista *Myōjō* (Venere, o stella del mattino). Questa rivista divenne presto un riferimento importantissimo per il romanticismo poetico giapponese e continuò a rappresentare una realtà d'avanguardia fino al 1908, quando cessò le pubblicazioni dopo una fase di declino

⁴ Takasaki Masakaze 高崎正風 (1836-1912), poeta e funzionario presso la corte Meiji, nacque a Kagoshima, figlio primogenito del samurai Atsuyasu che commise *seppuku* in seguito al suo coinvolgimento in una lotta interna al clan Shimazu. Masakaze fu esiliato e poi riammesso a Kagoshima nel 1871, dove prestò servizio come ufficiale governativo. Servì l'imperatore come consigliere di corte e dal 1888 al 1912 fu posto a capo dello *Outadokoro*.

Saisho Atsuko 税所敦子 (1825-1900), poetessa, nativa di Kyōto, sposò Saisho Atsuyuki, funzionario del clan di Satsuma e si stabilì a Kagoshima. Dopo la morte del marito e in seguito alla restaurazione Meiji, servì come dama di corte la famiglia imperiale e fu un membro importante dello *Outadokoro*.

dovuta in parte alle difficoltà economiche e in parte alla crescente popolarità del naturalismo letterario giapponese. Un altro movimento poetico che si interessò del rinnovamento della poesia tradizionale giapponese fu quello promosso da Masaoka Shiki, famoso come riformatore dello *haiku*, ma che si interessò anche al *tanka* applicandovi il concetto di *shasei* (disegno dal vero)⁵, ridefinendo così le modalità di percezione del mondo esterno in poesia, non più mediato dalle convenzioni tradizionali, ma dalla fedele osservazione della realtà. Il gruppo che si formò intorno a Masaoka Shiki fu chiamato *Negishi tanka kai* (società poetica Negishi), e probabilmente da allora il termine *tanka* cominciò a essere usato per indicare la poesia moderna che adottava la stessa struttura del *waka* tradizionale, ma se ne discostava per l'assenza del *dai* (tema) e delle convenzioni retoriche classicheggianti.

Lo *Outadokoroha* fu il principale bersaglio delle critiche da parte dei poeti che intendevano rappresentare l'istanza di rinnovamento dei canoni estetici della lirica giapponese. Yosano Tekkan fu tra quelli che si distinsero per la veemenza dei toni. In un suo saggio, *Bōkoku no ne* (Suoni rovinosi per il Paese, 1894), scritto quando aveva appena ventun anni, affermava:

Ci sono persone che sostengono di voler abolire la prostituzione, altri di voler proibire il consumo di alcolici. Come mai, allora, nessuno ancora sostiene l'abolizione del *waka* contemporaneo? Le mie parole possono sembrare forti, ma non sono esagerate. Indulgere negli alcolici o nei piaceri del sesso danneggia il corpo in modo visibile. Indulgere in un certo tipo di poesie corrompe l'animo e quel veleno passa inosservato. Laddove i primi possono portare a perdere la vita, il secondo può condurre l'intera nazione al collasso.[...] Così come il sesso e gli alcolici non sono in sé nocivi, ma lo diventano quando se ne abusa, anche il *waka* in sé non è dannoso per il Paese, ma lo è il modo in cui è corrotto da un certo stile poetico (Noda, 1968, p. 230).

Dalla critica di Tekkan, emerge che il tema del rinnovamento della poetica giapponese è anche una questione nazionale, ma le sue parole chiariscono anche a quale concezione della poesia

⁵ Mutuato dalla pittura in stile occidentale praticata in Giappone (*yōga*).

fosse ispirato. Il motivo per cui Tekkan considerava dannoso lo stile poetico del *waka* contemporaneo è chiarito in questa frase:

I grandi uomini, con ogni soffio del loro respiro, inalano ed espirano l'universo e, dotati di grande animo, lo cantano. Questo è anche il mio canto. In poesia ci sono i maestri, talvolta posso apprendere da loro la forma della poesia, ma per quanto riguarda lo spirito della poesia, per me è l'unione con l'universo [...] i poeti contemporanei non hanno questa visione. Loro imitano gli antichi, competono nelle tecniche di imitazione e con l'imitazione concluderanno la loro vita (Noda, 1968, 231).

Tekkan definisce la poetica dello *Outadokoro* come espressione di una passione imitata dal *Kokin waka shū*, dallo *Ise monogatari* e dallo *Hyakunin isshu*. I termini di questa polemica riflettono la convergenza di universalismo, individualismo e nazionalismo, tutti tratti presenti nel romanticismo giapponese di fine Ottocento. Per quanto riguarda lo spirito nazionalista, non si può ignorare il ruolo attribuito al *waka* dalle autorità imperiali come fattore unificante e funzionale alla creazione di una coscienza nazionale. Tekkan, di riflesso, associa l'insoddisfazione verso il manierismo poetico dello *Outadokoro* al rischio di un declino morale della nazione. Il suo richiamo ai valori virili del *Man'yōshū*, contrapposto al *Kokin waka shū* come espressione di un'estetica effeminata, enfatizza la connotazione peggiorativa dell'elemento femminile come sinonimo di fragilità, superficialità e artificiosità. Questa prospettiva si inserisce perfettamente nel dibattito identitario nazionale di quegli anni. Le metafore di genere hanno avuto un ruolo importante nella definizione del canone letterario e delle convenzioni estetiche in Giappone. Per esempio, nel caso della letteratura di epoca Heian, non può essere trascurato il dibattito sulle convenzioni stilistiche della produzione poetica e diaristica femminile e sull'ipotesi di un ruolo prescrittivo avuto dal *Tosa Nikki* (935 d.C.) di Ki no Tsurayuki, caratterizzato da un'impostura di genere dell'Io narrante⁶. A partire

⁶ Il *Tosa nikki* (Diario di Tosa, 935 d.C.) è la cronaca in forma anonima di un viaggio dall'isola di Tosa alla capitale Heian ed è la più antica opera in prosa e capostipite del genere diaristico (*nikki*) che fiorì dal tardo X secolo. Tsurayuki fa iniziare il suo diario

dalla scuola nativista del XVIII secolo, la biforcazione tra mascolinità e femminilità interessa anche il processo di costruzione identitaria nazionale. Kamo no Mabuchi (1697-1769) individuò nello stile mascolino *masurao* (大丈夫 o 益荒男, schietto, virile) del *Man'yōshū* lo spirito autentico della poesia e della cultura giapponese⁷, contribuendo non poco all'associazione della produzione poetica di epoca Heian con la categoria del *taoyame* (手弱女 grazia femminile), come allontanamento da questo ideale. Motoori Norinaga (1730-1801), viceversa, individua nelle opere di epoca Heian come il *Kokin waka shū* e il *Genji monogatari* l'incarnazione del *makoto no kokoro* (真実の心 autenticità delle

con la frase: «ho sentito dire che i diari sono scritti dagli uomini, tuttavia pure essendo io donna, voglio provare a scriverne uno», («*Otoko mo sunaru niki to iu mono o onna mo shite mimu tote suru nari*», in Matsumura, 1973, p. 28. Per la traduzione italiana, qui si è fatto riferimento a Scalise, 1966, p. 135). L'autore si presenta ai lettori come una donna che scrive nella lingua vernacolare giapponese, senza ricorrere al cinese convenzionalmente usato dagli uomini. La critica tradizionale non ha ignorato l'ambiguità di genere tra autore e Io narrante, ma la tendenza dominante è stata quella di ridimensionarla. Rivelare sentimenti come la nostalgia per la capitale, la paura di imbattersi nei pirati e il dolore per la scomparsa della figlia, evento che fa da sfondo al viaggio da Tosa a Heian, sarebbe stato indecoroso per un funzionario imperiale, mentre il camuffamento di genere avrebbe permesso a Tsurayuki maggiore libertà dalle convenzioni linguistiche e stilistiche della produzione diaristica maschile in cinese. Studi più recenti hanno proposto il superamento di una concezione monolitica e binaria di mascolinità e femminilità nel discorso letterario di epoca Heian, rigettando la semplice identificazione del *kana* con la scrittura femminile. Per esempio Lynne K. Miyake, basandosi su un'attenta analisi testuale, sostiene che la presenza femminile dell'Io narrante costituisce la prospettiva di base del *Tosa nikki*, ma l'opera presenta anche parti di testo che possono essere riferite, per lessico e scelte ortografiche, ai personaggi maschili che prendono parte al viaggio. (Miyake, 1996, pp. 62-64). Tuttavia è innegabile che nella gran parte della critica la tendenza sia quella di produrre ipotesi sull'espedito narrativo di Tsurayuki che riconducono alla distinzione tra attitudini linguistiche e ortografiche (scrittura in *kanbun* o *kana*), o scelte tematiche (trattazione di argomenti pubblici o privati), associandole convenzionalmente al genere maschile o femminile. Inoltre, la stessa dissonanza tra la forma diaristica, che dovrebbe trattare avvenimenti reali, e il travestimento identitario dell'autore che invece proietta l'opera nel campo della finzione narrativa, sembra preparare la strada a un'ulteriore convenzione di genere, cioè la finzione nella letteratura femminile, contrapposta al realismo maschile. Il *Tosa nikki* rappresenta, pertanto, un modello letterario in cui l'identità di genere si pone come una questione di *performance* letteraria e linguistica, sia a livello diegetico che stilistico, sganciata dall'identità sessuale dell'autore.

⁷ «Il regno di Yamato è la terra del *masurao*. Nei tempi antichi anche le donne coltivavano questo spirito. Perciò, è anche l'essenza della poesia del *Man'yōshū*», Kamo no Mabuchi, *Niimanabi* (Sasaki, 1932, p. 311).