

Krystyna Jaworska

## Penelope e altre orditrici nella poesia polacca contemporanea

Benché numerosi studiosi, come Hans Blumenberg (1991), abbiano da tempo rilevato la lunga durata e l'attualità del mito in quanto principio dinamico di costituzione e inesauribile riserva di senso che si presta a una incessante riformulazione da parte degli scrittori, a prima vista potrebbe comunque sorprendere la vitalità con cui alcuni miti, che parrebbero essere relegati alla cultura classica e distanti dalla sensibilità contemporanea, siano stati ripresi e riplasmati negli ultimi anni con modalità che presentano elementi di continuità, ma, come si vedrà, anche di frattura rispetto al secolo scorso.

A partire dal Novecento i miti classici riaffiorano per esprimere le inquietudini e il malessere del presente, per ridare voce ad una parola che sembra perdere risonanza, a un soggetto in crisi che porta a un narratore fluido, privo di centro. Oltre che nei testi letterari – pensiamo all'Ulisse di Joyce, all'Orfeo di Cocteau, all'Euridice di Anouilh, alla Medea di Pasolini<sup>1</sup> – il mito ritorna quale riferimento costante nelle riflessioni teoriche sulla letteratura, come espressione delle problematiche radicate nella natura umana (archetipali, per usare la terminologia junghiana) e delle strutture sociali patriarcali (Foucault).

Oggetto del presente saggio è la rilettura del mito di Aracne, che a partire dal famoso saggio di Roland Barthes *Le plaisir du texte*, conosce alcune importanti interpretazioni in chiave femminista. Lo studioso scriveva:

*Texte veut dire tissu. Mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée que le texte se fait, se travaille, à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée) (Barthes 2000: 126).*

---

<sup>1</sup> Per il mito di Orfeo e Euridice basti pensare all'*Orphée* di Jean Cocteau, a *Eurydice* di Jean Anouilh o a *The ground beneath her feet* di Salman Rushdie, ai racconti di Savinio, Bufalino, Pavese, Buzzati; per Medea, oltre che nuovamente a Jean Anouilh, a la *Lunga notte di Medea* di Alvaro, al film di Pasolini, al romanzo di Christa Wolf. Ovviamente l'elenco si può allungare *ad libitum*, come pure si potrebbero ricordare altri miti spesso ripresi nella letteratura novecentesca, come quello di Antigone.

La teoria poststrutturalista di Roland Barthes della *hyphologie* viene rielaborata in chiave femminista in ambito francese da Luce Irigaray e Hélène Cixous. La critica di taglio femminista condivide sostanzialmente con il decostruzionismo l'attenzione per l'altro, il diverso, il marginale, evidenzia la difficoltà per la donna di creare una sua immagine nella situazione di dominanza a cui è soggetta in una cultura fallocentrica e teorizza l'esistenza di una *écriture féminine*.

Tratti fondamentali di una poetica del testo femminile diventano l'autobiografismo (la donna trae dal proprio interno la sua scrittura, secerne se stessa) e la corporeità (scrivere attraverso se stessa), presenti nell'idea di "scrivere se stessa" teorizzata da Cixous nel *Riso della medusa* (1975). L'espressione della corporeità femminile si contrappone così alla tendenza della letteratura dominante, maschile, di reprimere tutto ciò che è emotivo, corporeo, sessuato, personale, a favore di una dimensione astratta, universale.

Com'è ben noto a chiunque si occupi di Gender Studies, negli anni Ottanta alcune studiose americane, tra cui Mary Daly (1978), Marta Weigle (1982), Carolyn Heilbrun (1990), hanno identificato nei miti legati a filatrici e tessitrici un riferimento centrale per descrivere la creatività femminile. Particolare fortuna ebbe il breve contributo critico di Nancy Miller edito nel 1986: Miller rifiuta la lettura psicoanalitica del mito di Aracne fatta da Joseph Hillis Miller e prende le mosse da Barthes, rilevando però come questi privilegi l'analisi del tessuto rispetto all'ascolto della storia della filatrice. Suo obiettivo è invece leggere 'attraverso' il tessuto per scoprire all'interno della scrittura la soggettività di genere presente nel rapporto tra l'artista e la sua opera, tra il soggetto e la narrazione:

We want to remember [...] that Arachne, the spider artist, began as a woman weaver of texts. By arachnology, then, I mean a critical positioning which reads *against* the weave of indifferentiation to discover the embodiment in writing of a gendered subjectivity; to recover within representation the emblems of its construction (Miller 1986: 272).

Contrapponendosi alle teorizzatrici dell'*écriture féminine*, Nancy Miller non rivendica la "corporeità del testo femminile", intesa in senso più o meno metaforico, ma la soggettività dell'autrice.

L'analogia tra il filo secreto dal ragno e il lavoro dall'artista che lascia nel testo tracce della sua presenza porta però a vari interrogativi rispetto al ruolo del corpo a cui singole studiose e scrittrici si rapporteranno con sfumature diverse. Per le teorie che rivendicano il corpo come centrale nella scrittura femminile, Lebkowska conia il termine "somatopoeica", e considera l'aracnologia una sua variante, analizzando le insidie che tale concezione comporta (2011: 11-27).

Anna Burzyńska enumera tutta una serie di fattori che hanno portato al grande successo dell'aracnologia:

la metafora di Aracne si è rivelata estremamente fertile e ispiratrice sul terreno della critica femminista: nobilita la soggettività artistica delle donne e le fonti femminili della scrittura, sottolinea che la creatività femminile è pienamente soggettiva in quanto crea

l'opera creando al contempo se stessa, rafforza la cancellazione del dualismo tra soggetto e oggetto che si trova alla base della concezione androcentrica dell'arte; mantiene la convinzione che la creatività femminile ha origine dal corpo, che è un'emanazione specifica della corporalità femminile, e infine evidenzia il nesso tra la creatività delle donne e la vita quotidiana (Burzyńska 2006: 411)<sup>2</sup>.

In tutte le narrazioni mitiche sulle filatrici e tessitrici greche vi è un nesso fortissimo tra il filare e la narrazione, la lingua e la storia delle donne<sup>3</sup>. Monika Świerkosz osserva che “oggi è difficile dire qualsiasi cosa sulla poetica della letteratura delle donne senza far riferimento alla ben nota metafora del testo come tessuto e alla figura della tessitrice” (Świerkosz 2017: 17), che costituisce l'immagine emblematica della donna artista, presente non solo nella tradizione femminista. Questa immagine diventa più di una semplice metafora della scrittura e assume il ruolo di un “vero e proprio mito genesiaco dell'arte delle donne, diversa dalla creatività maschile sia in quanto ispirazione sia in quanto lingua e forma espressiva” (*ibidem*). Di particolare suggestione risultano infine i significati ulteriori che si possono trarre dalla metafora e il suo carattere trasgressivo: “Da un lato rimandava a un universo divino, in cui regnava la vecchia Parca/Moira/Cloto [...], dall'altro penetrava il microcosmo della Natura, in cui l'animalesca Ragna traeva il filo dal proprio corpo creando il mondo” (*ibidem*).

Grażyna Borkowska in *Cudzoziemki (Le straniere)* pone il manifestarsi dell'autobiografismo alla base del progetto aracnologico:

La storia di Aracne è una metafora visiva della creatività femminile: qualunque cosa crei, crei te stessa. Qualunque cosa sveli, sveli te stessa. Le donne che scrivono (creano) si collocano all'interno di un discorso, incapaci di distanziarsi, di recidere i nodi che le legano al testo, [...] di celarsi e fuggire (Borkowska 1996: 13).

In *Metafora drożdży (La metafora del lievito)*, la studiosa specifica che si può “parlare di letteratura delle donne quando il soggetto dell'opera svela la propria sessualità, manifesta un'autoidentificazione sessuale” (Borkowska 2001: 71)<sup>4</sup>. In questa accezione, ‘scrittrice femminile’ in ambito polacco è indubbiamente Świrszczyńska, non a caso autrice molto

<sup>2</sup> Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono da intendersi mie.

<sup>3</sup> Kazimiera Szczuka (2003) offre una sintesi delle riflessioni sui miti incentrati su tali personaggi e sui loro nessi con la creatività femminile: ricorda come la figura della donna filatrice ha origine con le Moire che decidono sulla vita e sulla morte e richiama gli altri personaggi mitici femminili di tessitrici, tra cui, oltre a Aracne, Arianna e Penelope, Filomena, a cui il violentatore ha tagliato la lingua per impedirle di accusarlo, ma che narra alla sorella Procne cosa è successo con un arazzo che stava tessendo.

<sup>4</sup> Borkowska (2011) negli ultimi anni si è distanziata dagli studi sulle donne, ritenendo che il potenziale racchiuso nello “svelamento” si sia esaurito. I cenni da me fatti sulla fortuna dell'aracnologia in ambito polacco sono tratti in ampia parte dalla citata monografia di Świerkosz (2017).

studiata in questa prospettiva. E la corporeità, come si vedrà più avanti, resta un elemento centrale nella poesia più recente femminile (Grądział-Wójcik 2016: 43-60).

La ricezione di tali studi in Polonia a partire dagli anni Novanta ha rivestito un ruolo importante per diverse studiose come pure per l'opera di alcune scrittrici polacche. Se l'immagine della tessitrice quale personificazione della scrittura femminile deve la sua popolarità ai Gender Studies, essa non era assente neppure prima in diverse opere letterarie, anche se con connotati diversi. Per cercare di capire se e in quale misura sia mutato l'uso del mito<sup>5</sup>, può essere interessante evidenziarne la presenza soffermandosi su alcuni componimenti scritti negli ultimi trent'anni da quattro poetesse di generazioni diverse: Wisława Szymborska, Bogusława Latawiec, Anna Piwkowska e Izabela Filipiak. La produzione della prima è in gran parte antecedente all'affermarsi della critica femminista, la seconda e la terza si collocano a cavallo, la quarta esordisce dopo il 1989. Nella scelta dei passi si seguirà non il citato criterio di Borkowska (2001: 71), ma un criterio meramente di sesso biologico, da un lato condividendo la posizione di Anna Legeżyńska (2009: 7), secondo la quale "resta da definire quale sia la caratteristica distintiva della poesia femminile", dall'altro al fine di mettere in risalto le diverse prospettive.

Nell'opera delle più note poetesse del Novecento polacco (salvo autrici come Maria Pawlikowska, Halina Poświatowska, Urszula Kozioł), i riferimenti espliciti ai miti classici sono presenti in misura relativamente limitata. Ad esempio, nella produzione di Wisława Szymborska (1923-2012), che conta complessivamente poco meno di trecento poesie, personaggi mitologici compaiono in nove componimenti, ma solo in quattro svolgono un ruolo centrale. Ovviamente si potrebbero trovare cripto-riferimenti o riprese in chiave universale di nodi mitici, ma il quadro non muterebbe sostanzialmente.

Sempre in una suddivisione basata sul sesso dell'autore si può rilevare come il mito rivesta un ruolo particolarmente significativo in autori come Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Miłosz con il suo bellissimo *Orfeusz i Eurydyka* (*Orfeo e Euridice*) e soprattutto in Zbigniew Herbert (1924-1998), la cui opera è fortemente impregnata di classicità; basti qui citare, in riferimento all'argomento trattato, alcuni versi tratti da *Tkanina* (*Tessuto*), poesia dedicata al passaggio dello Stige (tema, questo, caro a molti altri poeti, tra cui Wisława Szymborska, come pure presente in una poesia di Izabela Filipiak). In *Tessuto* i due miti, quello di Caronte e quello delle Moire, si intersecano:

Selva di fili dita sottili e telai di fedeltà  
dell'attesa oscuri flutti  
assistimi dunque fragile memoria  
concedimi la tua infinità

il fioco lume della coscienza ticchettio uniforme  
misura anni isole età

<sup>5</sup> Per un'analisi in chiave irigarayana, incentrata sul rapporto tra madre e figlia, del mito di Aracne in alcuni testi della narrativa femminile polacca contemporanea si veda De Carlo 2018.

per traghettare infine alla vicina sponda  
barca e filo dell'ordito e sudario<sup>6</sup>

Il tema della Parche è trattato in modo completamente diverso da Wysława Szymborska in *Intervista con Atropo* (dalla raccolta *Due punti*, 2005):

La signora Atropo?  
*Esatto, sono io.*  
Delle tre figlie della Necessità  
Lei è quella con la fama peggiore.  
*Grossa esagerazione, poetessa mia.*  
[...]  
Però le forbici sono in mano Sua.  
*Giacché lo sono, ne faccio uso.*  
Vedo che anche ora, mentre conversiamo...  
*Sono lavorodipendente, questa è la mia natura.*  
[...]  
Di sicuro anche le guerre devono rallegrarLa,  
in quanto danno un bell'aiuto.  
*Rallegrarmi? È un sentimento sconosciuto.*  
*Non sono io che invito a farle,*  
*non sono io che ne guido il corso.*  
[...]  
E se uno più forte volesse sbarazzarsi di Lei  
e provasse a mandarLa in pensione?  
*Non ho capito. Sii più chiara.*  
Riformulo la domanda: Lei ha un Superiore?  
*... Passiamo alla domanda successiva.*  
Non ne ho altre.  
[...]<sup>7</sup>

<sup>6</sup> “Bór nici wąskie palce i krosna wierności / oczekiwania ciemne flukta / więc przy mnie bądź pamięci krucha / udziel swej nieskończoności // Słabe światło sumienia stuk jednostajny / odmierza lata wyspy wieki / by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki / czółno i watek osnowy i całun” (Herbert 1998:76). *Tkanina* è stata tradotta in italiano in Z. Herbert, *L'epilogo della tempesta* (Adelphi, Milano 2016), si è qui preferito presentare una propria versione più aderente ai riferimenti mitici impliciti nel testo.

<sup>7</sup> “Pani Atropos? / *Zgadza się, to ja.* / Z trzech córek konieczności / ma Pani w świecie opinię najgorszą. / *Gruba przesada, moja ty poetko.* / [...] / A jednak w rękach Pani są nożyce. / *Skoro są, to robię z nich użytek.* / Widzę, że nawet teraz kiedy rozmawiamy... / *Jestem pracowoliczką, taką mam naturę.* / [...] / Pewnie i wojny muszą Panią cieszyć, / bo duża z nich wyręka. / *Cieszyć? Nie znam takiego uczucia.* / *I nie ja do nich wzywam, / nie ja kieruję ich biegiem.* / [...] / A gdyby ktoś silniejszy chciał pozbyć się Pani

Al posto della densità semantica e delle suggestioni intertestuali di *Tkanina* si ha qui una limpida discorsività, una microstoria in cui i personaggi mitologici, tramite l'artificio dell'intervista, sono considerati al pari di personalità del mondo dei media, le divinità sono completamente umanizzate e lo stile colloquiale delle risposte maschera il dramma dell'esistenza umana.

Szyborska non modifica il mito, si limita a introdurre delle rimodulazioni che incidono non sulla storia, ma sul significato attribuito alla scena descritta. I ruoli delle tre Moire sono quelli fissati dalla tradizione e rispecchiati dai nomi che portano: Cleto (il cui nome significa "io filo") pone sulla rocca il filo della vita, Lachesi (che significa "destino") lo avvolge sul fuso stabilendo quanto filo spetta a ogni uomo, Atropo (che significa "inflexibile" e tale è in Szyborska), lo recide inesorabile. L'ordine superiore, divino, che regola il destino dell'uomo viene messo in discussione con una domanda che non trova risposta. L'interrogativo finale svela un intento non tanto decostruttivo quanto esistenziale. La Moira risulta essere una mera esecutrice di disposizioni non sue, ma altro non ci è dato di sapere.

Si può vedere un modo di operare analogo da parte di Szyborska in altre sue poesie, quali *Monolog* di *Cassandra*, laddove domina la disperazione della protagonista per l'inutilità della sua preveggenza, il sentimento della perdita e la consapevolezza della vacuità della ragione. In effetti il procedimento della popolarissima premio Nobel polacca non si discosta molto da quello adottato dalle poetesse sue connazionali della generazione prebellica, le cui riletture delle storie di personaggi mitici e letterari miravano a togliere loro l'aura di eccezionalità e talvolta a mettere a fuoco una prospettiva femminile: si pensi al senso di amara ironia che pervade *Nike* o *Ofelia* della Pawlikowska, alla compassione presente in *Antigone* di Hłakowiczówna o nella ben meno nota Krahelska, proficuamente studiata da Alessandro Amenta<sup>8</sup>.

Caratteristico di Szyborska è trattare la storia in modo non solenne, senza pathos, renderla quotidiana, e più che proporre una specificità femminile, spodestare l'antropocentrismo in una visione per cui l'essere umano è una creatura pari alle altre. Ma anche in questa prospettiva *L'intervista con Atropo* potrebbe ricordare il discorso di *Matka Natura* di Pawlikowska, di una natura per cui la vita di un qualunque animaletto è di identico (per altro modesto) valore di quella umana e proprio questa sensibilità per altri esseri viventi, contro la gerarchia maschilista, può essere ritenuta un tratto proprio della letteratura femminile.

In tutti i casi nella poesia di Szyborska solo raramente si può parlare di decostruzione dei miti, intesa come smantellamento delle retoriche idealizzanti la storia umana, vi prevale una lucida riflessione sull'incomprensibilità dell'universo.

---

/ i spróbował odeśłać na emeryturę? / Nie zrozumiałam. Wyrażaj się jaśniej. / Spytał inaczej: ma Pani Zwierzchnika? / ... Proszę o następne pytanie. / Nie mam już innych" (Szyborska 2009: 658-661).

<sup>8</sup> In una lirica del 1943, *Jak żeglarz zabłąkany w błękitcie czasu wód* (*Come un marinaio smarrito nell'azzurro del tempo delle acque*), il soggetto, osserva Amenta (2016: 107), "si descrive come una sorta di Penelope che, smarrita nel tempo e nello spazio senza il suo amato e aspettandone il ritorno, confida: 'motam, motam tęsknoty nici pajęczynowe' (tesso, tesso le ragnatele della nostalgia)".

Maggiormente rispondenti all'*écriture féminine* e all'analogia tra testo inteso come tessuto e tessitura risultano essere le poesie recenti di Bogusława Latawiec<sup>9</sup>, autrice nata nel 1939, ovvero 16 anni dopo Szyborska, analizzate da Joanna Dembińska-Pawelec al fine di mettere a fuoco "la sfera femminile, o meglio la cifra o firma femminile all'interno dei versi di Latawiec" (2018: 269-270), rifacendosi esplicitamente alla proposta interpretativa di Nancy K. Miller. Secondo Dembińska-Pawelec, l'opera di Latawiec permette di identificare diverse di tali cifre.

Nella raccolta *Zmowy (Complotti)* esse sono esplicitate nella poesia *Arachne gubi sandał (Aracne perde il sandalo)*, datata ottobre 2011, laddove per descrivere il clima ad Atene e gli scontri dei manifestanti con la polizia avvenuti dopo l'annuncio della richiesta di tagli di bilancio richiesti da Bruxelles e dal Fondo Monetario Internazionale, l'autrice ricorre ad Aracne, raffigurata secondo la studiosa come una delle manifestanti che, anche in quanto donna, esperisce gli eventi, e in quanto artista ragno li registra iscrivendoli in una narrazione sulla prevaricazione:

Ad Atene i pugni rompono i vetri  
 le pietre generano sangue  
 Aracne perde il sandalo  
 scappando sul selciato attraverso la viva ragnatela  
 del vetro.  
 Solo l'Acropoli riluce vigile  
 nei fari  
     isolata e irata  
 benedicendo il proprio colle  
 del sangue dal tempo sciacquato  
 ora bianco e asciutto  
     come ostia  
 per i palati sempre bramosi  
 di quelli che corrono in basso  
 in passamontagna  
 e di quelli che nei caschi  
 con le visiere abbassate  
 con il fuoco aperto dei randelli  
 in mano.  
 Lotta con la lotta?  
 E gli oliveti – domando –  
 dove ora si cullano sereni?  
 dove frusciano le tuniche dei saggi  
 in quale Agora del mondo?<sup>10</sup>

<sup>9</sup> In italiano è uscita una scelta di poesie sue e del marito: cfr. Balcerzan, Latawiec 2011.

<sup>10</sup> "W Atenach szyby tłuką pięści / kamienie rodzą krew / Arachne gubi sandał / uciekając brukiem przez żywą pajęczynę / szkła. / Tylko Akropol czujnie świeci / w reflektorach / osobny i

Secondo la studiosa, “la metafora della ‘viva ragnatela del vetro’ rimanda al mito ma anche alla teoria del testo come tessitura della ragnatela e soprattutto ci colloca nettamente nella contemporaneità mostrandone il volto brutale e sanguinario” (Dęmbińska-Pawelec 2018: 271). La tesi conclusiva, però, non trova pieno avallo nel testo, in quanto Aracne può essere vista sia come una manifestante sia come un’atemporale “rappresentazione iconica”<sup>11</sup>, considerato che nella seconda metà della poesia si ha l’amara evocazione di una mitica e perduta *aurea aetas* e l’acropoli, ormai priva di sangue, diventa l’agnello sacrificale di cui si nutrono le opposte fazioni.

Riferimenti aracnologici, secondo Dęmbińska-Pawelec, sono presenti in numerosi altri componimenti di Latawiec tramite la metafora del filo. Nella raccolta *Razem tu koncertujemy* (*Assieme qui concertiamo*) si manifesta “in poesie di carattere metatestuale nelle quali attraverso il lavoro femminile della tessitura viene evidenziata l’attività creativa” (Dęmbińska-Pawelec 2018: 271). Come esempio può servire *Okno* (*La finestra*):

Il tempo è dal filo ermeticamente ingarbugliato  
 Memoria di tela  
 La percorro a ritroso e ritorno  
 Io e loro, tutte quelle  
 Che ero  
 Siamo in molte  
 Per questo per ore guardo me stessa  
 Dritto negli occhi<sup>12</sup>.

La metafora del telaio e del filo come immagine del tempo richiama indubbiamente quella dell’autrice come tessitrice, sottolinea però anche la dimensione della memoria e del suo sedimentarsi. In quest’ultimo aspetto condensa due funzioni: quella della tessitrice, del telo, ma anche quella della scrittura, della letteratura come memoria, la cui centralità nella poesia di Latawiec è stata messa in luce negli studi di Delaperrière (2004: 67-68; 2006: 13-34).

---

zły / błogosławiąc swoje wzgórze / z krwi przez czas wypłukane / białe teraz i suche / jak hostia / dla wciąż łaknących podniebień / tych którzy pędzą dołem / w kominiarkach / I tych co w kaskach / ze spuszczoneymi przyłbicami / z otwartym ogniem pałek / w rękach. / Walka z walką? / A gaje oliwne – pytam – / Gdzie się teraz łagodnie kolebią? / Gdzie łopocą tuniki mędrców / Na jakiej świata Agorze?” (Latawiec 2015: 12).

<sup>11</sup> Se in generale si può osservare nella cultura contemporanea una tendenza alla frammentazione dei miti, che perdono carattere narrativo e diventano “rappresentazione iconica”, per dirla con Dominique Viart (1992: 119), tale tendenza risulta evidente in molti componimenti poetici per la densità semantica che racchiude, e Latawiec ne fa uso con grande maestria.

<sup>12</sup> “A czas jest z nici szczelnie zamotany / Płócienna pamięć / Biegnę przez nią wstecz i z powrotem / ja i one wszystkie te / którymi byłam / Cała nas gromada / Godzinami więc patrzę sobie samej / Prosto w oczy” (Latawiec 1999: 23).

Pur condividendo la lettura di Dęmbińska-Pawelec, è doveroso sottolineare che la poesia di Latawiec non può essere vista solo in chiave aracnologica, in quanto, sebbene tale interpretazione sia valida per alcuni componimenti, diventa limitativa e riduttiva rispetto alla ricchezza e varietà di temi presente nei componimenti di questa brillante allieva di Przyboś. La sensibilità della poetessa verso i molteplici elementi che compongono la vita e in particolare verso il mondo della natura così come verso una dimensione epifanica (Latawiec 1999: 77-78) è stata per altro giustamente messa in risalto da diverse studiose (Grądział-Wójcik 2016, Trzecuńska 2018). Tutto ciò permette di asserire che nei confronti della decostruzione dei miti la poesia di Latawiec rappresenti una fase di passaggio tra l'approccio modernista e quello postmoderno e non sia ascrivibile integralmente a quest'ultimo.

Traggono ispirazione da viaggi in Grecia o nella Magna Grecia anche alcuni elementi mitici presenti nei componimenti di due autrici di una generazione più giovane di Latawiec: Anna Nasiłowska (nata nel 1958) e Anna Piwkowska (nata nel 1963)<sup>13</sup>. Mentre per la prima svolgono però un ruolo alquanto limitato, tant'è che nella prosa di *Wielka wymiana widoków* (*Gran scambio di vedute*, 2008) e nelle poesie di *Żywioty* (*Elementi naturali*, 2014), sono un'eco del passato, essi hanno ben maggiore rilievo nell'opera della seconda. Il ruolo che la tematica classica riveste in Piwkowska come punto di riferimento costante per il presente, con richiami ricorrenti a numerosi personaggi mitologici, tra cui Edipo, Euridice, Europa, Demetra, Persefone, Ifigenia, Medea, è evidente nella raccolta *Wyspa Nieborów. Wybór wierszy 1990-2015* (*Isola Nieborów. Poesie scelte 1990-2015*, 2016).

In *Farbiarka* (*La tintrice*) (Piwkowska 2016: 7; Amenta, Costantino 2010: 128), data "Creta 19 luglio 2007 di notte", la protagonista è descritta come un personaggio reale e al tempo stesso immaginario, in *Siostró moja Ismeno* (*Ismene, sorella mia*) chiede all'eponima protagonista:

Cosa cerco secoli dopo nella tua casa?  
Il filo del gomitolo, e allora disfalo, aiutami,  
perché questo filo è il tuo ricamo sul vestito.

Nieborów, Settimana Santa 2007<sup>14</sup>.

*Fedra*, ambientata in Francia, termina con i versi:

<sup>13</sup> Anna Piwkowska ha al suo attivo nove raccolte di poesie e un breve romanzo di formazione intitolato *Franciszka* che evidenzia la sua sensibilità di genere: la protagonista si confronta infatti con il proprio desiderio di essere un poeta "sebbene i poeti siano esclusivamente maschi" (Piwkowska 2014: 18), e a convincerla che non sia necessariamente così sono le poetesse che man mano conosce, a cominciare da Szyborska, ma anche Saffo, Dickinson, Achmatova, Poświatowska.

<sup>14</sup> "Czego szukam po wiekach w twym domu? / Nitki z kłębka, więc wypruj ją, pomóż / bo ta nitka to haft twój na sukni. / Nieborów, Wielki Tydzień 2007" (Piwkowska 2016: 11).

Proprio prima della discesa nella metropolitana, sulle pietre fredde  
 ha il suo covile, il suo giaciglio, i suoi amorosi stracci,  
 il suo filo disfatto, la narrazione da secoli  
 filata<sup>15</sup>.

Nella poesia elegiaca *To, co tracimy* (*Quello che perdiamo*), scritta a Roma nel luglio 2014, dopo l'enumerazione di piante, profumi, animali, sentimenti, esperienze, elenca anche quanto visto sui mosaici antichi e sui soffitti dipinti:

Ninfe tra le braccia dei satiri, Ifigenie tradite dai padri,  
 Elette che sussurrano a Oreste parole di vendetta.  
 Riconosciamo alcuni volti della Maddalena  
 [...]  
 E del mondo continueremo a non saper nulla.  
 Come un bambino che vorrebbe ancora conoscere,  
 ma ha solo sfiorato la fiamma, come una falena  
 che non comprende i principi del mondo<sup>16</sup>.

Rispetto a Piwkowska, particolarmente adeguata pare l'osservazione riportata da Marcin Klik rifacendosi agli studi di Veronique Léonard Roques, Yves Cheval e Diana Adriana Lefter, che il personaggio mitologico in quanto centro simbolico della narrazione mitica dà senso agli altri elementi e "la comparsa in un testo letterario del nome di un eroe mitico fa venire in mente tutti gli eventi a lui connessi, e quindi in un certo senso diventa il principio di un racconto nel racconto" (Klik 2016: 207). L'aspetto transtestuale permette inoltre un confronto con il passato, creando una tensione dialettica latrice di ulteriori significati.

I personaggi mitici sono resi al presente e nella postfazione a *Wyspa Nieborów* (intitolata *Pierścień wielkiej damy* [*L'anello della gran dama*]), Bronisław Maj, rilevando la ricchezza dei mondi descritti dall'autrice, guida dai molti volti, commenta:

Lei: la tintrice Aracne, Fedra, Didone, Ifigenia, Euridice, Medea e Emma Bovary e Anna Karenina e Ingeborg Bachmann...

Non si tratta però di astratti monumenti di marmo, abitanti del mito o della leggenda. No, loro vivono. Vivono nel nostro mondo, ora: Emma fa la bigliettaia in una località alpina, Fedra bivacca nel labirinto della metropolitana, Ismene prepara il pranzo pasquale ... E il mondo è la *casa delle donne*; la storia (anche quella familiare) e una narrazione di

<sup>15</sup> "tuż przed zejściem do metra, na chłodnych kamieniach / ma swój barłóg, swe łoże, swe miłosne śmieci, / swoją nitkę wyprutą, snutą od stuleci / opowieść" (Piwkowska 2016: 13).

<sup>16</sup> "Nimfy w uściskach satyrów, Ifigenie zdradzone przez ojców, / Elektry szepczące do Orestesa słowa zemsty. / Rozpoznamy kilka twarzy Magdaleny / [...] / I zawsze będziemy wiedzieć o świecie tyle co nic. / Jak dziecko, które jeszcze chciałoby poznawać, / a tylko dotknęło płomienia, niczym ćma, / która nie pojmuje zasady świata" (Piwkowska 2016: 150-151).

donna. Lei, come la tessitrice Aracne, e come Arianna che fa da guida nel labirinto, tesse, crea la sua e la nostra narrazione [...] (Piwkowska 2016: 154).

Mantengono però questi personaggi, come ho accennato prima, una dimensione ir-reale, fantastica. In particolare nella *Ballada o Arachne* (*Ballata su Aracne*) si ha una modificazione rilevante della storia, Aracne è la figlia del tintore che trasporta con una vecchia Land Rover balle di lino e tessuti grezzi al padre. Al pari del personaggio mitico sa tessere con bravura impareggiabile e si realizza nella sua arte:

Aracne a lungo fila, tesse, riempie  
la sua narrazione [...]  
prende dal padre matasse di lana colorata  
per segnare il contorno di labbra e palpebre  
E ricamare arditi baci.  
Che importa Aracne, sempre imbrattata  
di tinture, sporca [...],  
quella dell'arazzo bacerà  
come mai nessuna<sup>17</sup>.

Ignora i corteggiatori, finché non incontra uno zingaro, un musicista girovago, di cui s'innamora perdutamente. Però "rano poszedł Cygan tam skąd przyszedł" ('al mattino lo zingaro se ne andò / tornò da dove era venuto'). Vane sono le speranze della giovane di essere sfidata da una qualche divinità:

Aracne tesse e con il ricamo lettere scrive.  
Folle, attende che Qualcuno si adiri,  
che una divinità la sfidi,  
ma tacciono i cieli vuoti del passato<sup>18</sup>.

In un mondo in cui gli dei paiono essersi dimenticati degli esseri umani, la vita che invece si profila all'orizzonte è troppo prosastica e volgare per la sensibilità romantica, sognatrice e ribelle di Aracne: la vuole in sposa lo stagnaio, un uomo volgare a lei sgradito. Ed ecco che in scena entrano altri aracnidi:

E di notte ragni neri escono  
come ombre della morte

<sup>17</sup> "Arachne długo mota, przędzie, syci / swoją opowieść. [...] / Od ojca bierze motki barwnej wełny / żeby zaznaczyć kontur ust i powiek / i pocałunki śmiało wyhaftować. / Co tam Arachne, zawsze utyłana / farbami, brudna, [...] / lecz ta z kilimu będzie całowała / jak nigdy żadna" (Piwkowska 2016: 28).

<sup>18</sup> "Arachne тка i haftem listy pisze. / Wariatka, czeka aż się Ktoś rozgniewa, / jakaś bogini stanie z nią z zawody, / lecz milczą puste, niegdysiejsze nieba" (Piwkowska 2016: 28).

e con bava di ragno incollano i destini  
di chi osa peccare ben prima del fidanzamento<sup>19</sup>.

La ballata ha un epilogo triste, come peraltro si addice al genere letterario: Aracne, piuttosto che sposare un uomo che non ama, si suicida e il corpo del suo amato viene poi trovato sbranato dai lupi.

L'autrice non si lascia intrappolare dalla metafora aracnologica, vede nei ragni una potenza oscura. Peraltro i ragni, come scrive in *Pająk* (Piwkowska 2016: 16; traduzione italiana *Il ragno*, Amenta, Costantino 2010: 130), destavano in lei orrore, sono immagine di morte e come tale li raffigura in *Rok Arachne (L'anno di Aracne, 2018)*, datata: Settimana Santa, 10 marzo 2017. Qui Aracne è appunto un ragno e raffigura la guerra, e gli uomini sono gli insetti di cui si nutre, per loro tesse la più tenera delle reti, gravida di conseguenze ("najczulszą z sieci [...] brzemienna w skutki").

Affamata è Aracne, e adirata.

[...]

L'anno della prima guerra. L'anno dei cacciatori  
vestiti nelle loro maschere da insetti.

[...]

Il secondo salto  
di Aracne. Il secondo anno di guerra.  
E di nuovo nella rete un insetto è caduto,  
il primo e il secondo, a migliaia

[...]

Aracne famelica la sua rete tesse,  
chi redimerà i chitinosi corpi  
per la risurrezione pasquale?<sup>20</sup>

Il parallelismo tra la storia umana e il mondo della natura si arricchisce in chiusura con il riferimento escatologico. Il tono di favola, seppure dell'orrore, serve ad aumentare lo stridore della morte sovrana di questo mondo. La dimensione è quindi esistenziale e non improntata sul genere.

Se nella *Ballata* si poteva parlare di decostruzione del mito, del baratro tra sogni, desideri e realtà, nell'*Anno di Aracne* domina la violenza del mondo di cui si nutre la protagonista. E di certo Aracne non rappresenta qui la cifra di una scrittura femminile. Le poesie di

<sup>19</sup> "a w nocy czarne pająki wylażą / jak cienie śmierci i służem pajęczym / zlepiają losy tych, co się odważą / grzeszyć na długo przed dniem swych zaręczyn" (Piwkowska 2016: 29).

<sup>20</sup> "Arachne głodna jest i zła. / [...] / Rok pierwszej wojny. Rok myśliwych / ubranych w swe owadzie maski. / [...] / Drugi skok / Arachne. Drugi wojny rok. / I znowu w sieci owad wpadł, / jeden i drugi, ciało tysiące / [...] / Głodna Arachne sieć swą tka, / kto chitonowe ciała zbawi / by zmartwychwstały w Wielką noc?" (Piwkowska 2018: 14).

Piwkowska utilizzano i rimandi per esplorare, più che per smascherare, mirano a mostrare l'incomprensibile crudeltà del creato. Si potrebbe argomentare che si tratti anche questo di uno smascheramento, ovvero mostrare la malvagità del mondo che si tende a celare, ma non in chiave decostruzionista, in quanto non mira a svelare i meccanismi della sopraffazione sociale mascherati dai valori della cultura.

Un'autrice che si colloca invece pienamente in chiave postmodernista e decostruzionista rispetto ai miti è Izabela Filipiak (1961)<sup>21</sup>. Se l'utilizzo del mito di Aracne nel suo romanzo *Absolutnia amnezja* è a mio parere alquanto artificioso, al pari di diverse altre parti del testo, l'autrice raggiunge esiti notevoli nella poesia, in cui sa con ben maggiore incisività presentare i temi di suo interesse. Emblematica è in proposito la poesia *Niezgrabna tkaczka* (*Una tessitrice maldestra*), in *Madame intuïta* (2002), tradotta in italiano da Alessandro Amenta (2007). Anche in questo caso è evidente il ricorso da parte della scrittrice a temi e motivi tratti dai suoi studi di genere: la protagonista è infatti Penelope, altra figura mitologica ampiamente studiata dalla critica femminista. Per Caroline Heilbrun (1990), Penelope rappresenta la rivolta della donna e dell'artista a una condizione che la vede relegata a ruoli domestici e familiari, di moglie e madre. Il motivo per cui non può creare è perché è prigioniera della società. Solo quando cambierà tale condizione potrà tessere il suo arazzo: quest'ultimo raffigura una narrazione che avrà inizio quando la donna sarà libera. Filipiak presenta una figura di donna intrappolata in una situazione da cui non trova vie di fuga. L'io lirico è coetaneo o quasi dell'autrice (la poesia fu pubblicata la prima volta su "Kartki" nel 2000) e l'enumerazione di verbi della prima strofa rendono il ritmo di un agire convulso e coatto che nelle strofe successive si apre a pensieri concitati

Ho 37 anni  
Sono Penelope  
Intreccio e districò  
Accorcio e allungo  
Attorciglio  
Intorbido  
Ritorno al punto zero

<sup>21</sup> Allieva di Maria Janion (i cui meriti nel percorrere nuovi percorsi ermeneutici e nello stimolare la diffusione degli studi sulle donne in Polonia sono enormi), Filipiak ha insegnato Gender Studies alle Università di Varsavia e di Cracovia, è stata *visiting professor* a Berkeley e attualmente insegna all'Università di Danzica e per queste ragioni ha indubbiamente maturato una grossa consapevolezza delle possibilità insite nell'armamentario critico e metodologico di taglio femminista. Ha all'attivo la pubblicazione di due raccolte di racconti e di due romanzi, di cui il primo, *Absolutnia amnezja* (*Amnesia totale*, 1995), fu aspramente criticato da Jan Błonki e strenuamente difeso da Maria Janion, una raccolta di poesie (*Madame Intuïta*, 2002), un dramma (*Księga Em [Il Libro di M]*) e un saggio sulla scrittura creativa ad uso delle giovanette (*Twórcze pisanie dla młodych panien*). Nel 2007 ha pubblicato la sua tesi di dottorato sulla poetessa transgender modernista Maria Komornicka.

Manca poco, ripeto

[...]

Preferisco mangiare la tela piuttosto che accada per la seconda volta

Preferisco essere lo zimbello di tutti e una tessitrice maldestra

[...]

Non desidero nessuno di loro

Dovrò scegliere uno di loro

Non anelo il ritorno di mio marito

Ma bramo le sue avventure e desidero

Che queste avventure mi penetrino dentro

Per diventare una cosa sola con me

Non c'è mai stato alcun marito

Dovrò scegliere uno di loro

Che fare? Come salvarmi?

La mente corre come un topo sul telaio

Quando vago così il tempo scorre prima (Filipiak 2007: 23)<sup>22</sup>

Rispetto alla distaccata ironia di Szymborska, alla sua desolata, empatica compassione per i personaggi femminili come Cassandra e Antigone, al richiamo ai miti come fonte della memoria per Latawiec, e come immagine della condizione femminile, del destino delle donne, Filipiak offre un'identificazione lacerante. La decostruzione della figura di Penelope mostra un personaggio imprigionato in un ruolo non voluto. La Penelope di Filipiak non desidera né il ritorno del marito, che rifiuta, al punto da asserire di non aver marito, né alcun uomo, pur sapendosi costretta ad averne uno. Ciò che desidera è l'avventura. E l'uomo pare essere l'unico modo per poter avvicinare questa sfera a lei negata. La poesia di Filipiak pare rispondere perfettamente alla tesi di Heilbrum in cui la tessitura femminile si identifica con la scrittura, per cui Penelope disfa il suo lavoro in quanto la sua storia è priva di fabula, di narrazione, di modelli. La narrazione di una scelta libera per una donna non ha ancora luogo per cui la "la mente corre come un topo sul telaio".

In *Madame Intuita*, nome che rappresenta una contrapposizione al personaggio poetico creato da Zbigniew Herbert *Pan Cogito (il signor Cogito)*, richiama in tal modo anche nel titolo la contrapposizione tra scrittura maschile, razionale, e scrittura femminile, irrazionale, il mondo mitologico compare ancora alcune volte con le figure della titanessa, del

<sup>22</sup> "Mam 37 lat / Jestem Penelopą / Splatam i rozwijam / Skracam i wydłużam / Kręcę / Męcę / Cofam się do punktu o / Już niedługo, powtarzam / [...] / Wolę jeść płótno niż by się to stało po raz wtóry / Wolę być pośmiewiskiem i niezgrabną tkaczką / Nie pragnę żadnego z nich / Będę musiała wybrać jednego z nich / Nie tęsknię do powrotu mojego męża / Ale pożądam jego przygód i pragnę / By te przygody wniknęły we mnie // Nigdy nie było żadnego męża / Będę musiała wybrać jednego z nich / Co robić? Jak mam się ratować? / Myśl biegnie jak mysz po krosnach / Kiedy błędzę szybciej mija czas" (Filipiak 2007: 22).

Traghetttore, di Atlantide, di Leda. Indubbiamente l'opera di Filipiak rappresenta uno spartiacque, e si pone in senso stretto in chiave femminista e decostruttivista.

Nel 2009 esce l'antologia *Solistki* a cura di Maria Cyranowicz, Joanna Mueller e Justyna Radczyńska, che presenta testi di autrici che hanno esordito dopo il 1989. Come esplicitato dal titolo, si tratta di voci fuori dal coro e il volume rifiuta l'etichetta di poesia femminile, preferendo la definizione "poesia scritte da donne". Raccoglie quarantun autrici, a unirle è "la ricercatezza della personalità, la solitudine e l'indipendenza" (Radczyńska 2009: 223). Secondo le curatrici, molte loro opere non si differenziano da quelle scelte per le antologie poetiche non di genere, dove però le autrici risultano sottodimensionate, nonostante secondo i dati statistici la percentuale di testi poetici scritti da donne sia in crescita e già nel 2000 avesse superato il 40%<sup>23</sup>.

Nelle *Pożyteczne refleksje (Utili riflessioni)* poste al fondo del volume le curatrici dialogano sulle specificità della poesia femminile. Un aspetto rilevante su cui viene posto l'accento sono i cambiamenti in corso nell'orizzonte letterario evidenziati dall'antologia, in quanto un numero crescente di autrici scrive "dalla prospettiva di un io inscindibile dal sesso biologico o culturale" (Cyranowicz 2009: 226). In molti componimenti le poetesse espongono la propria affettività, le emozioni, nonché temi finora scarsamente affrontati: aborti, parti, conflitti interiori, rivolte soffocate, malesseri.

le donne non sono in sintonia con la realtà in cui vivono. Mettono in discussione il ruolo a loro attribuito dal sesso culturale [...]. Forse per questo sono talora irritanti, come la poesia di Izabela Filipiak o di Kamila Janiak. Ho anche l'impressione che in questa poesia la lingua con cui si esprime l'esperienza della corporalità sia ancor più audace e interessante (Cyranowicz 2009: 228).

Altrettanto significativo è che in questa raccolta, però, il mito è quasi assente o appare di sfuggita, salvo che in *Odisseo* di Agnieszka Wolny-Hamkało; non pare quindi più essere un riferimento rilevante per le autrici di questa generazione.

In chiusura vorrei richiamare la tesi di Monika Świerkosz per la quale la lettura di Nancy Miller, che contrappone Aracne, simbolo della creatività femminile, ad Atena, simbolo della donna fallocratica, è limitativa, in quanto toglie l'ambiguità e le ambivalenze del mito e priva il femminile dei tratti propri di Atena:

Sono convinta che Aracne e Atena creino un continuum in cui sono iscritte tutte le ambivalenze connesse alla creatività femminile. Mantenere la bisessualità, l'asessualità, la transessualità, il porsi oltre la sessualità, mi pare sia per le donne una modalità parimente rappresentativa per parlare della propria identità rispetto a quella consistente nell'identificazione con la femminilità (Świerkosz 2017: 33).

<sup>23</sup> Su questo problema si è recentemente sofferma Joanna Grądział-Wójcik (2018: 5-20), osservando come non solo nelle principali antologie, ma anche nei manuali di letteratura e di poesia polacca contemporanea la presenza femminile sia molto ridotta.

Świerkosz ricorda come sulla complementarità delle due figure si fosse già soffermata Antonia Susan Byatt, rifacendosi al saggio di Calvino *Ovidio e la contiguità universale* (che sostiene la continuità tra il mondo degli dei e quello degli uomini e, hegelianamente, la concezione del conflitto quale condizione necessaria del cambiamento). A.S. Byatt, che nel suo romanzo *Possession* aveva posto tra i personaggi principali una poetessa autrice di poesie sui ragni, ricorda anche che Emily Dickinson scrisse una tra le più belle poesie sul ragno come immagine dell'artista, ma che per la poetessa il ragno è un personaggio maschile (Byatt 1999: 24). E qui desidero aggiungere una piccola considerazione di carattere linguistico: in latino classico *arenea* e in francese *araignée* sono femminili, in inglese non ci sono i generi grammaticali, ma *spider* in quanto animale di piccole dimensioni è solitamente considerato neutro, in greco classico ἀράχνη, in italiano *ragno* e in polacco *pająk* sono maschili. In queste ultime lingue la fallocratica Atena trasformando Aracne in un ragno non solo riduce l'antagonista a svolgere una attività non più creativa, bensì ripetitiva, ma la costringe altresì a un cambio di genere grammaticale imprigionandola in una creatura "maschile". Si tratta inoltre di un animale che suscita in molti, e specie nelle donne, ribrezzo e paura, il che aumenta la sottile perfidia della vendetta di Atena. La poesia di Anna Piwowska *Rok Arachne* con la dimensione mortifera di Aracne come metafora della guerra rappresenta anche l'ambiguità degli stereotipi di genere, della contrapposizione delle caratteristiche maschili e femminili racchiusa nel mito.

Concludendo: i miti classici non paiono rivestire un ruolo primario nella produzione poetica femminile polacca contemporanea, salvo in alcune autrici, e tali componimenti si pongono in misura ancora minore obiettivi decostruttivi. Appare invece evidente come la produzione di molte autrici che entrano sulla scena letteraria dopo il 1989 si contraddistingua per una notevole presenza della corporalità, e come tale talvolta la loro ricerca non rechi i tratti di una *żeńska sygnatura* (ovvero gli *emblems of a female signature*, per dirla con Nancy Miller), ma la superi per mostrare un'identità non sempre definibile: eterosessuale, omosessuale, transgender o oltre il genere.

### Bibliografia

- Amenta 2016: A. Amenta, *Le parole e il silenzio. La poesia di Zuzanna Ginczanka e Krystyna Krabelska*, Roma 2016.
- Amenta, Costantino 2010: A. Amenta, L. Costantino (a cura di), *Inattese vertigini. Antologia della poesia polacca dopo il 1989*, Udine 2010.
- Balcerzan, Latawiec 2011: E. Balcerzan, B. Latawiec, *Il tempo raddoppiato*, a cura di A. Ceccherelli e L. Costantino, nota introduttiva di J. Mikołajewski, Roma 2011.
- Barthes 2000: R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 2000.
- Byatt 1999: A.S. Byatt, *Arachne*, "The Threepenny Review", 1999, 78, pp. 20-23.

- Blumenberg 1991: H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, trad. it. di B. Argenton, Bologna 1991.
- Borkowska 1996: G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Borkowska 2001: G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, in: A. Nasiłowska (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, Warszawa 2001, pp. 65-76 (ed. or. “Teksty Drugie”, 1995, 3-4, pp. 31-44).
- Burzyńska 2006: A. Burzyńska *Feminizm*, in: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.
- Cixous 1976: H. Cixous, *The Laugh of the Medusa*, trad. di K. e P. Cohen, “Signs”, 1976, 1 (4), pp. 875-893.
- Cyranowicz et al. 2009: M. Cyranowicz, J. Mueller, J. Radczyńska (red.), *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989-2009)*, Warszawa 2009.
- Filipiak 2007: I. Filipiak, *Madame intuita*, a cura di A. Amenta, Salerno 2007.
- De Carlo 2018: A. De Carlo, *Wyzwanie Arachne. Rozważania na temat zmian i reformulowania mitu pająka w polskiej współczesnej literaturze kobiecej*, in: R. Cudak, K. Pospizil (red.), *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, Katowice 2018, pp. 568-603.
- Delaperrière 2004: M. Delaperrière (éd.), *La poésie polonaise du vingtième siècle: voix et visages*, Paris 2004.
- Delaperrière 2006: M. Delaperrière, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.
- Daly 1978: M. Daly, *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*, Boston 1978.
- Dembińska-Pawelec 2018: J. Dembińska-Pawelec, *Arachne z ulotną nicią. Sygnatura kobieca w późnej poezji Bogusławy Latawiec*, “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, 2018, 32 (52), pp. 268-283.
- Grądział-Wójcik 2016: J. Grądział-Wójcik, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2016.
- Grądział-Wójcik et al. 2015: J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, L. Marzec (red.), *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, Kraków 2015.
- Grądział-Wójcik et al. 2016: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec. Portret podwójny*, Kraków 2016.
- Heilbrun 1990: C. Heilbrun, *Hamlet's Mother and Other Women*, New York 1990.
- Herbert 1998: Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998.
- Klik 2016: M. Klik, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969-2010)*, Warszawa 2016.

- Kraskowska, Marzec 2012: E. Kraskowska, L. Marzec (red.), *Wielkopolski alfabet pisarek*, Poznań 2012.
- Latawiec 1999: B. Latawiec, *Razem tu koncertujemy*, Poznań 1999.
- Latawiec 2015: B. Latawiec, *Zmowy*, Szczecin 2015.
- Legeżyńska 2009: A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.
- Łebkowska 2011: A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoeetyki*, "Teksty Drugie", 2011, 4, pp. 11-27.
- Miller 1986: N.K. Miller, *The Woman, The Text and The Critic*, in: Ead. (ed.), *The Poetics of Gender*, New York 1986, pp. 270-295.
- Nasiłowska 2008: A. Nasiłowska, *Wielka wymiana widoków*, Warszawa 2008.
- Nasiłowska 2014: A. Nasiłowska, *Żywioty*, Warszawa 2014.
- Piwkowska 2014: A. Piwkowska, *Franciszka*, Warszawa 2014.
- Piwkowska 2016: A. Piwkowska, *Wyspa Nieborów. Wybór wierszy 1990-2015*, Kraków 2016.
- Piwkowska 2018: A. Piwkowska, *Rok Arachne*, "Wyspa", 2018, 3, p. 14.
- Szczuka 2003: K. Szczuka, *Przędki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, in: Ead., *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2003.
- Szyborska 2009: W. Szyborska, *La gioia di scrivere*, a cura di P. Marchesani, Milano 2009.
- Świerkosz 2015: M. Świerkosz, *W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, "Teksty Drugie", 2015, 6, pp. 70-90.
- Świerkosz 2017: M. Świerkosz, *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiety klasycyzm*, Kraków 2017.
- Trzecuńska 2018: A. Trzecuńska, *O pewnym (nieoczekiwanym) pokrewieństwie. Bogusława Latawiec i Julia Hartwig*, in: J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska (red.), *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, Kraków 2018, pp. 209-223.
- Viart 1992: D. Viart, *Le mîthe et l' "Esthétique postmoderne"*, "Uranie", 1992, 1, pp. 101-120.
- Weigle 1982: M. Weigle, *Spiders and Spinners. Woman and mythology*, Albuquerque 1982.

*Abstract*

Krystyna Jaworska

*Penelope and Other Weavers in Contemporary Polish Poetry*

The paper deals with the deconstruction of classical mythology in Polish contemporary poetry by women. The author focuses on how Arachne's and Penelope's myths are used by poets belonging to different generations, taking into account the theoretical approach of gender studies and in particular Nancy Miller's arachnology and its reception in Poland both by scholars and writers. Poems by Wisława Szymborska, Bogusława Latawiec, Anna Piwkowska and Izabela Filipiak are analysed from this point of view as well.

*Keywords*

Deconstruction of Classical Myths; Arachnology; Polish Contemporary Female Poets; Arachne; Penelope.