

«ENDING IN SNOW AND ICE»

Ice di Anna Kavan

Fin dal titolo, il romanzo di Anna Kavan, pubblicato nel 1967, a un anno dalla morte di una scrittrice che, prima di stabilirsi a Londra, ebbe un'esistenza inquieta e travagliata, e fu apprezzata in vita solo da una cerchia ristretta di amici e conoscenti¹, è dominato dalla presenza di una sostanza naturale, che può assumere forme e manifestazioni diverse. Nel corso di *Ice* il ghiaccio fa la sua comparsa come acqua gelida o come neve che si solidifica coprendo la terra di un manto bianco. L'elemento meteorologico della bassa temperatura si traduce nella visione di una coltre candida, che, di volta in volta, appare come un muro, una barriera, la parete di un labirinto da cui non c'è via di uscita, un lastrone di ghiaccio che impedisce la navigazione sul mare, un fenomeno globale in continua espansione, destinato a inghiottire il mondo, con cui l'anonimo io-narrante di *Ice* ingaggia una lotta disperata, destinata alla sconfitta:

And always, on the surface, the indestructible ice-mass was moving forward, implacably destroying all life. I felt a fearful sense of pressure and urgency, there was no time to lose, I was wasting time; it was a race between me and the ice.²

Esperienza concreta, ma anche incubo che emerge dalla profondità della psiche, la lotta contro il ghiaccio si svolge sul piano del linguaggio stesso, della sua capacità di descrivere la vastità e la varietà dei movimenti del ghiaccio, che è dunque percepito come una creatura vivente, una forza devastante di vita, che tratteggia un paesaggio cosmico già ultraterreno, infernale:

¹) Sulla biografia e l'attività letteraria di Kavan si possono consultare Aldiss 1990, Callard 1992, Reed 2006. Vorrei segnalare anche Robustellini 2007.

²) Kavan 2006, p. 99.

Ice cliffs boomed in my dreams, indescribable explosions thundered and boomed, ice-bergs crashed, hurled huge boulders into the sky like rockets. Dazzling ice stars bombarded the world with rays, which splintered and penetrated the earth, filling earth's core with their deadly coldness, reinforcing the cold of the advancing ice.³

Tuttavia, in Kavan, quella che in *Ice* viene chiamata «the polar vision»⁴ non riconduce esclusivamente né a una tradizione letteraria che trova fondamento nello stesso *Inferno* dantesco o in certe pagine di Edgar Allan Poe nel *Manuscript Found in a Bottle*, in cui, prima di morire, un viaggiatore solitario, affascinato dalle meraviglie di un mondo sconosciuto di ghiacci, affida al mare il più deperibile dei messaggi, e neppure alle cronache drammatiche degli esploratori polari antartici, culminanti nell'angosciosa esperienza del viaggio verso la morte fissata dal Capitano Scott nelle pagine del Diario, ritrovato sul suo corpo ghiacciato nel 1913, o nella successiva rielaborazione della spedizione a Cape Crozier, alla ricerca delle uova del Pinguino Imperatore, pubblicata in *The Worst Journey in the World* nel 1922 da Apsley Cherry-Garrard, uno dei compagni di Scott che non parteciparono alla fase conclusiva della corsa verso il Polo Sud. È pur vero che la già citata affermazione dell'io-narrante di Kavan sulla sua lotta contro l'avanzata del ghiaccio («it was a race between me and the ice») avrebbe potuto essere pronunciata da Scott, da Shackleton, o dal «vincitore» della gara, l'esploratore norvegese Roald Amundsen. Fin dall'*incipit* di *Ice* l'io-narrante riconduce, inoltre, la sua «visione polare» alla dimensione interiore di un'ossessione amorosa, che trasforma il biancore sprigionato dal ghiaccio nella fascinazione per il corpo di una ragazza, «the girl's naked body, slight as a child, ivory white against the dead white of the snow, her hair bright as spun glass»⁵, attorno a cui e su cui converge l'avanzata del ghiaccio, tanto da fare di esso il centro allucinato della narrazione, l'unico possibile momento in cui si identificano due punti di vista che sembrano distanti, opposti, quello del cacciatore e quello della preda: «Motionless, she kept her eyes fixed on the walls moving slowly towards her, a glassy, glittering circle of solid ice, of which she was the centre»⁶.

Nella prigione di ghiaccio sembra spingere la fanciulla lo stesso narratore, che fino all'epilogo si consuma nel desiderio di raggiungere la ragazza, di possederla fisicamente e psicologicamente, fino a compiere con lei l'ultimo viaggio, in mezzo alle barriere di ghiaccio ormai incombenti, fino alla morte; o forse i due sono già morti e allora *Ice* riguarda il racconto di un'altra vita, il cui ricordo è sempre più confuso, impalpabile, stretto

³) *Ibidem*.

⁴) *Ivi*, p. 21.

⁵) *Ivi*, p. 7.

⁶) *Ibidem*.

tra le morse di una condizione di totale annientamento, quale può tradursi nella testimonianza di un fantasma, tornato temporaneamente in vita, o quella di un'anima dannata di Dante, a cui è dato di raccontare il proprio destino di eterna maledizione per l'ultima volta. Peraltro, i biografici di Kavan hanno menzionato anche la dipendenza massiccia della scrittrice dall'eroina, che nel romanzo si manifesterebbe metaforicamente come nevischio, come allucinazione e obnubilamento dei sensi, in grado di produrre lo scenario di una morte annunciata e forse cercata, a cui Kavan non rinuncia a dare forma narrativa, così come nella precedente raccolta di *Asylum Piece* (1940) aveva cercato di esplorare l'universo angoscioso dell'istituzione psichiatrica dove era stata rinchiusa per un certo periodo della sua esistenza.

Appare evidente la difficoltà di inserire un romanzo come *Ice* in una determinata tradizione di genere, sia pure con l'intenzione meritoria di dare degno risalto alla sua singolarità. Certamente i riferimenti a Kafka non sembrano fuori posto, soprattutto se si tiene presente l'impenetrabilità dei personaggi di *Ice* (tre in tutto: l'io-narrante, la ragazza, e l'antagonista dell'io-narrante, ora il marito, ora un carceriere sadico, che tuttavia si configura spesso come un doppio del narratore, una ulteriore, ancora più accentuata, incarnazione del predatore). Non priva di suggestioni è l'attribuzione del romanzo alla sfera della *science-fiction*, proposta da Brian Aldiss, che conobbe Kavan nell'ultimo periodo della vita dell'autrice. In *Billion Year Spree* (1973), Aldiss delinea un percorso storico della fantascienza che inizia con *Frankenstein* di Mary Shelley (1818) e si conclude con *Ice* un secolo e mezzo dopo, mettendo in risalto il contributo di due scrittrici inglesi all'interno di un genere tradizionalmente legato all'affermazione di valori maschili, come la ricerca della conoscenza, il viaggio interplanetario, lo sviluppo tecnologico della società. Infatti, «We end as we began, with a woman. This one [Kavan], like Mary Shelley, wrote science fiction without knowing it. In so doing she created one of the great science fiction novels»⁷. Ed è pur vero che la distesa ghiacciata delle remote regioni polari, ma anche delle altitudini alpine, fa da sfondo al dramma di *Frankenstein* e della sua creatura. In ogni caso, il motivo del ghiaccio, che implica un mondo dove le condizioni dell'esistenza umana sono vicine all'estinzione e, nello stesso tempo, il progressivo raggelarsi dei sentimenti torna non di rado nella fantascienza femminile, da *The Making of the Representative for Planet 8* di Doris Lessing (1982) a *The Left Hand of Darkness* di Ursula K. Le Guin (1969). Né si può dimenticare l'amara variante di Kurt Vonnegut Jr. in *Cat's Cradle* (1963), efficacemente tradotto in Italia con il titolo *Ghiaccio 9*, in cui la sostanza chimica inventata da uno scienziato già corresponsabile della creazione della bomba atomica

⁷) Aldiss 1973, p. 317.

ha il potere di trasformare in ghiaccio qualunque oggetto con cui viene a contatto. Quando, in seguito a una serie di eventi fortuiti che hanno a che fare non tanto con la malvagità, ma piuttosto con la stupidità di coloro che lo hanno ereditato, ghiaccio nove si dissolve nelle acque del mare caraibico, una reazione a catena innesca un processo di distruzione totale sull'intero pianeta, spengendo progressivamente ogni forma di vita. *Cat's Cradle*, come *The Crystal World* di J.G. Ballard, a cui accenneremo tra qualche riga, come lo stesso *Ice*, sono comunque romanzi degli anni '60, che rielaborano le ansie e gli incubi della Guerra Fredda, in cui il pericolo del conflitto nucleare era percepito come reale ed imminente. Osserva L. Timmel Duchamp che

Ice as a product of Cold War conflict, which the narrative depicts as also promoting extreme self-censorship, such that the threat of total destruction of social destruction is socially unspeakable, strikes me as an apt metaphor for a novel about global annihilation written shortly after the terrifying Cuban Missile Crisis.⁸

Nel romanzo di Kavan, i riferimenti all'apocalisse atomica, forse all'origine della glaciazione planetaria, sono espliciti, seppure sempre filtrati attraverso la consapevolezza limitata dell'io narrante e si confondono con l'aspettativa di eventi apocalittici in grado di cancellare l'esistenza dell'umanità: «Persistent rumours concerned the existence of a self-detonating cobalt bomb, timed, at a pre-set, unknown moment, to destroy all life, while leaving inanimate objects intact»⁹.

Romanzo comunque «inclassificabile» anche per Aldiss, malgrado alcuni spunti che appartengono all'ambito della fantascienza, *Ice* si situa in una dimensione letteraria che comprende *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge, che si apparenta con alcune espressioni del surrealismo (da Cocteau a De Chirico), e che, nello stesso tempo, porta alle estreme conseguenze il motivo della catastrofe già proiettato in una dimensione metafisica da J.G. Ballard, un altro scrittore che è difficile rinchiudere esclusivamente tra i confini della *science-fiction*. In effetti, alcune significative analogie collegano *Ice* a *The Crystal World* di Ballard, pubblicato in origine nel 1966. Sebbene l'ambientazione di quest'ultima opera rimandi piuttosto a una riscrittura di *Heart of Darkness* di Conrad, collocandosi in un paesaggio africano attraversato da un grande fiume, il motivo della glaciazione misteriosa, che avviluppa e raggela le foreste dell'interno, e che si riflette nel progressivo intorpidimento della coscienza dei personaggi, sembra anticipare, sia pur di poco, la visione della Kavan. Tuttavia, lo spettacolo inscenato da Ballard si carica di una qualità estetica, che, se

⁸) Duchamp 2004.

⁹) Kavan 2006, p. 101.

ne accentua l'artificialità, l'assenza di una vita organica, esalta anche il prodigio di una metamorfosi cromatica di straordinaria bellezza:

The long arc of the trees hanging over the water seemed to drip and glitter with myriads of prisms, the trunks and branches sheathed by bars of yellow and carmine light that bled away across the surface of the water, as if the whole scene were being reproduced by some over-active Technicolor process.¹⁰

Insomma, come afferma un personaggio ballardiano, «the forest is a house of jewels»¹¹. Di fronte allo splendore della foresta ballardiana, in *Ice* troviamo piuttosto la rarefazione del linguaggio, come se lo spazio stesso della pagina rischiasse di tornare, o di rimanere, bianco, impossibile non tanto da decifrare, ma piuttosto da incidere con i segni di una grafia ormai svuotata di senso. Siamo dunque nella dimensione di quella pagina bianca che rinvia alla sofferta difficoltà di espressione del linguaggio femminile, immediatamente condizionato e circoscritto dalle convenzioni sociali e di genere, allo stesso modo in cui l'identità della misteriosa fanciulla di *Ice* è assorbita e annullata dalla frenetica volontà di dominio del suo inseguitore e signore, uno o diviso in due che egli sia¹².

Se non appare neppure soddisfacente collocare *Ice* in una sorta di eccentrica nebulosa narrativa che avrebbe appunto la caratteristica di sfuggire a ogni categorizzazione di genere, la cosiddetta «slipstream literature», evocata da Christopher Priest nella sua introduzione al romanzo della Kavan¹³, non si può ignorare il fatto che *Ice* si inserisce assai bene in quello scenario del perturbante, dello *uncanny* che si manifesta nella letteratura fantastica. Il continuo passaggio dalla sensazione di assistere a un sogno allo stato di veglia, che si materializza attraverso situazioni e oggetti precisi (ad esempio i viaggi in automobile, in nave, in elicottero, descritti con un certo grado di realismo, come le abitazioni in cui viene a trovarsi di volta in volta l'io-narrante), presente in tutto il romanzo, si coagula attorno all'apparizione del ghiaccio e della neve, che diventano perciò entità tanto evanescenti e fantasmatiche, quanto concrete, empiricamente verificabili tramite l'osservazione diretta. Si legga l'inizio del capitolo VI di *Ice*: «Outside I was astonished by the quantity of snow that had fallen. A different town, white and spectral, had replaced the old one»¹⁴; e poco più sotto: «The effect of the heavy downfall was to deprive structures of solidity and precise location: my old impression revived of a scene made

¹⁰) Ballard 1978, p. 68.

¹¹) *Ibidem*.

¹²) Rinvio a Pagetti 2008.

¹³) Priest 2006.

¹⁴) Kavan 2006, p. 60.

of nylon with nothing behind»¹⁵. Il limite tra familiare e *unheimlich*, per usare il termine freudiano ripreso da Rosemary Jackson a proposito della letteratura fantastica¹⁶, diviene instabile, tanto è vero che:

I got only intermittent glimpses of my surroundings, which seemed vaguely familiar, and yet distorted, urea. My ideas were confused. In a peculiar way, the unreality of the outer world appeared to be an extension of my own disturbed state of mind.¹⁷

Il senso di straniamento, ribadito in modo ossessivo durante tutto il romanzo di Kavan, comporta non solo l'ineluttabilità di una situazione che non ha vie d'uscita, ma anche lo sforzo sempre più disperato di tenere vivo un linguaggio che tende alla ripetizione, alla indeterminatezza, interrotta solo dalla descrizione di qualche oggetto che, tuttavia, abbandonato a se stesso, viene risucchiato nella dimensione dell'incongruo e dell'arbitrario, come accade, nelle prime pagine dell'ultimo capitolo, il XV, in cui avviene l'ultimo incontro tra l'io-narrante e la ragazza, allo «heavy helmet» che l'io-narrante si cala sulla testa per proteggersi dalla neve, e al «grey loden coat» indossato dalla ragazza¹⁸. Poi ci sarà il cioccolato offerto alla ragazza, anch'esso divenuto una sostanza rara, quasi sconosciuta. Infine, la pistola, estrema risorsa quando la morsa dei ghiacci avrà posto termine anche all'ultimo tentativo di fuga.

Ormai il paesaggio, formato da «a weird, unearthly architecture of ice»¹⁹, non è più riconducibile ad alcuna esperienza diretta, ad alcuna misurazione spaziale, e dunque, «I again felt I had moved out of ordinary life into an area of total strangeness. All this was real, it was really happening, but with a quality of the urea; it was reality happening in quite a different way»²⁰. Rimane ancora il tentativo di definire attraverso il linguaggio la dimensione liminale reale/irreale, esplorata dal racconto fantastico. In questo senso, tra le scrittrici da mettere in relazione con Kavan vi sono certamente Christine Brooke-Rose, anche per le sue riflessioni teoriche sul fantastico²¹, e, tornando indietro nel tempo, Karen Blixen, una scrittrice affascinata dagli scenari freddi e invernali del nord. Ma si potrebbe risalire, almeno per cogliere la ricchezza metaforica della costruzione narrativa di *Ice*, a una delle grandi poesie di Emily Dickinson, la 341, dove l'«ora del piombo», il momento di stupore che succede dopo che si è manifestata una grande sofferenza, viene paragonata allo stato di torpore di

¹⁵) *Ibidem*.

¹⁶) Jackson 1986, in part. pp. 58-67.

¹⁷) Kavan 2006, pp. 60-61.

¹⁸) *Ivi*, pp. 146-147.

¹⁹) *Ivi*, p. 147.

²⁰) *Ivi*, p. 146.

²¹) Brooke-Rose 1981.

chi, assiderato, sprofonda nell'incoscienza e forse nella morte: «This is the Hour of Lead – / Remembered, if outlived, / As Freezing persons, recollect the Snow – / First – Chill – then Stupor – then the letting go»²².

D'altra parte, in *Ice* non vi è modo di *outlive*, di tornare nella vita concreta, dal momento che una proiezione onirica possiede anche la visione alternativa, apparentemente portatrice di nutrimento spirituale e di calore, che si racchiude nel ricordo ricorrente dell'isola tropicale, calda e accogliente, dove l'io-narrante agogna di tornare, per ascoltare il canto di una specie animale quasi aliena, proveniente dall'abisso dei tempi, forse l'unica che può sopravvivere alla morte dell'umanità:

I thought of an almost extinct race of large singing lemurs I know as Idris, living in the forest trees of a remote tropical Island. The gentle affectionate ways and strange melodious voices of these near-legendary creatures had made a great impression on me ...²³

Neppure il temporaneo ritorno sull'isola degli Idris, l'incontro con le creature che sembrano provenire da un altro mondo, fatto di serenità e di bellezza (cap. XII), possono interrompere il viaggio tra i ghiacci e l'annientamento finale. L'incubo della glaciazione totale contiene in sé ancora la possibilità di un sogno pacificatore, e in questo senso si possono interpretare anche alcuni cenni nell'ultimo capitolo che alludono alla nuova sensazione di «tenerezza» provata dall'io-narrante nei confronti della ragazza. Si tratta solo di una sfumatura in cui la tragedia si stempera nell'ironia, dal momento che, come si è detto, il viaggio si sta concludendo per sempre e l'unico atto d'amore consentito è il colpo di pistola con cui i due potrebbero por fine alle loro sofferenze. Allo stesso modo, l'unica felicità si manifesta nell'ultimo frammento di testimonianza di una fuga impossibile, eppure condotta assieme. Semmai, se la porta della prigione costituita dal rapporto ossessivo tra l'io-narrante e la ragazza può socchiudersi per un attimo, ciò avviene quando il racconto dell'io-narrante assume la qualità elegiaca di un lamento funebre sull'agonia di un mondo che ha preferito la morte alla vita: «My world was now ending in snow and ice, there was nothing else left. Human life was over, the astronauts underground, buried by tons of ice, the scientists wiped out by their own disaster»²⁴.

Una lettura di *Ice* che non tenesse conto del discorso sul femminile che il romanzo di Kavan sviluppa attraverso gli strumenti del linguaggio del fantastico e dell'*unreal*, sarebbe tuttavia limitativa. Tale discorso si materializza con forza in un episodio di *Ice* che appare incongruo,

²²) Dickinson 1990.

²³) Kavan 2006, p. 9.

²⁴) *Ivi*, p. 157.

indebitato com'è a un sottotesto mitologico, ma che invece racconta in modo esplicito un atto di violenza compiuto contro una donna. Si tratta della riscrittura della leggenda di Andromeda, offerta dal padre Cefeo al mostro marino come atto riparatore per placare la collera di Poseidone: «I sudditi furono perciò costretti a incatenarla a una roccia, nuda ma con certi gioielli addosso, perché il mostro la divorasse»²⁵. Nella versione del mito Andromeda viene salvata da Perseo, di cui diviene sposa, e dà il suo nome a una costellazione, per volere di Atena. In *Ice* non compare nessuna figura in grado di calarsi nel ruolo di Perseo, ma l'episodio del sacrificio della fanciulla, trasformato in «legend of the fjord, how every year at the winter solstice a beautiful girl had to be sacrificed to the dragon that lived in its depths»²⁶, viene rievocato nel capitolo V. Le reazioni dell'io-narrante che assiste alla scena sono ambigue. Pur denunciando coloro che compiono il rito come «assassini», egli è affascinato dal corpo indifeso della vittima, tanto di voler esercitare violenza fisica su di esso: «Her skin was like white satin, shadowless in the brilliant moonlight [...] I could imagine how it would feel to take hold of her wrists and to snap the fragile bones with my hands»²⁷. Mutatasi in un'immagine onirica, al di fuori di una dimensione del reale, questa ennesima incarnazione della fanciulla inseguita diviene uno strumento di piacere: «She herself did not seem quite real. She was pale and almost transparent, the victim I used for my own enjoyment in dreams»²⁸. Quando essa è afferrata dal drago tra le acque ribollenti, la distanza tra il mostro e l'io-narrante appare sfocata, come se il drago fosse una materializzazione dei pensieri di violenza di chi assiste al rito:

Huge jets of water sprang up; waves dashed wildly against the rocks burst in cascades of spray. I hardly noticed the freezing showerbath, but peered over the edge of the platform, a saw a circle of scaly coils emerge from the seething water, in which something white struggled frantically for an instant before the crunch of armour-plated jaws.²⁹

Non a caso l'io-narrante cerca di operare un immediato distanziamento rispetto alla identificazione troppo esplicita con la creatura mostruosa e si rifugia nel suo alloggio, dove si applicherà a scrivere il suo resoconto sugli Indris, gli animali gentili e armoniosi che sembrano provenire da un'altra sfera dell'esistenza.

Nel suo saggio sul teatro di Racine, Roland Barthes definisce il «rapporto fondamentale» attorno a cui ruota il conflitto tragico in Racine:

²⁵) Graves, 1979, p. 216.

²⁶) Kavan 2006, pp. 54-55.

²⁷) *Ivi*, p. 56.

²⁸) *Ibidem*.

²⁹) *Ivi*, p. 57.

Il rapporto essenziale è un rapporto di autorità, l'amore serve solo a *rivelarlo*. Questo rapporto è così generale, così formale si potrebbe dire, che non esiterò a rappresentarlo sotto forma di una doppia equazione:

A ha potere illimitato su B.

A ama B, che non l'ama.

Ma occorre sottolineare che il rapporto di autorità è coestensivo al rapporto d'amore.³⁰

Il discorso dell'autorità e del potere maschile occupa lo spazio delle pagine di *Ice*, e vi è ripetuto attraverso le infinite variazioni di un linguaggio, che permette al narratore di sdoppiarsi nel suo antagonista, di confrontarsi con un sé ancora più implacabile, il «warden», lo «executioner», il comandante di un esercito, la cui rivalità di fatto rende ancora più totale il dominio del narratore, potenziato nei suoi tratti maschilini, sulla fanciulla, quanto più essa stessa rimane sfuggente, riprodotta in varie identità, che vanno dalla vittima del drago alla fanciulla dei fiori, di eliotiana – e shakespeariana – memoria. Imprigionata nel ghiaccio, fatta di ghiaccio («her shoulders were ice already», già nel capitolo I), divenuta una figura mitologica, la fanciulla conferma la sua passività e perde ogni tratto di identità personale: «The ice world spreading over our world. Mountainous walls of ice surrounding the girl. Her moonwhite skin, her hair sparkling with diamond prisms under the moon. The moon's dead eye watching the death of our world»³¹.

Il paradosso consiste nel fatto che il punto di vista così implacabilmente maschile è costruito da una scrittrice consapevole delle problematiche femminili. Occorre ricordare che, da un punto di vista autobiografico, non mancano i riferimenti all'infanzia della fanciulla, tormentata da una madre sadica che hanno fatto della figlia «a foredoomed victim»³²; anzi, proprio all'inizio del capitolo V, l'io-narrante sembra farsi indietro per alcune righe, in modo da permetterci di cogliere una fondamentale sensazione di paura, che emerge direttamente dall'interiorità del personaggio femminile: «Fear was the climate she lived in»³³. Qui la comparsa della neve e del ghiaccio sigilla plasticamente l'impossibilità della fanciulla di parlare, di dare la sua versione della vicenda: «There was snow in her mouth»³⁴. Per lei può parlare solo la scrittrice, ironicamente assumendo il punto di vista del cacciatore, dell'oppressore.

In questa prospettiva, la lettura della conclusione può aprire il varco a un'ulteriore interpretazione. Ormai la sottomissione è completa, la fuga impossibile è in effetti quella della fanciulla ormai totalmente posseduta

³⁰) Barthes 1972, p. 159.

³¹) Kavan 2006, p. 131.

³²) *Ivi*, p. 49.

³³) *Ibidem*.

³⁴) *Ivi*, p. 50.

dal suo inseguitore, chiunque egli sia, pronta a essere immolata ai ghiacci, a diventare di ghiaccio, un emblema di bellezza e di purezza che solo la voce maschile pretende di eternare sulla pagina bianca, come Apollo che cerca di afferrare Dafne. Ma Apollo non raggiunge mai Dafne, tramutata in pianta d'alloro dalla Madre Terra. La voce maschile, fonte di un desiderio incontrollato, di un dominio assoluto, non è, a sua volta, che una serie di segni sulla pagina, tradotti nella funzione dell'io-narrante, a cui Anne Kavan ha beffardamente affidato il racconto di una storia in cui il cacciatore modella la sua preda, e la scrittrice modella il cacciatore, scolpendo lui e lei nel ghiaccio.

CARLO PAGETTI
 Università degli Studi di Milano
 carlo.pagetti@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aldiss 1973 B. Aldiss, *Billion Year Spree. The History of Science Fiction*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1973.
- Aldiss 1990 B. Aldiss, *Kafka's Sister, Introduzione a A. Kavan, My Madness. The Selected Writings*, London, Picador, 1990, pp. VII-XIV.
- Ballard 1978 J.G. Ballard, *The Crystal World*, St. Albans, Triad Panther, 1978 (1966).
- Barthes 1972 R. Barthes, *L'uomo raciniano*, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972 (1963, 1964), pp. 141-253.
- Brooke-Rose 1981 C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Callard 1992 D. Callard, *The Case of Anna Kavan*, London, Peter Owen, 1992.
- Dickinson 1990 E. Dickinson, *After great pain, a formal feeling comes*, in B. Lanati (a cura di), *Silenzi*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- Duchamp 2004 L. Timmel Duchamp, *What's the Story? Reading Anna Kavan's Ice*, «LCRW» 14 (2004), <http://www.lcrw.net/fictionplus/duchampkavan.htm>.
- Graves 1979 R. Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1979 (1955).
- Jackson 1986 R. Jackson, *Il fantastico*, Napoli, Tullio Pironti, 1986 (1981).

- Kavan 2006 A. Kavan, *Ice*, London, Peter Owen, 2006 (1967).
- Pagetti 2008 C. Pagetti, *Una prigioniera di ghiaccio, Introduzione a A. Kavan, Ghiaccio*, Roma, Fanucci, 2008, pp. 7-13.
- Priest 2006 C. Priest, *Foreword* a A. Kavan, *Ice*, London, Peter Owen, 2006 (1967), s.i.p.
- Reed 2006 J. Reed, *A Stranger on Earth. The Life and Works of Anna Kavan*, London, Peter Owen, 2006.
- Robustellini 2007 F. Robustellini, «A Great Wonder in Heaven»: *L'apocalisse nell'immaginario narrativo di Mary Shelley, Anna Kavan, Doris Lessing*, Tesi magistrale non pubblicata, discussa presso l'Università degli Studi di Milano, a.a. 2006/2007.