«Paving ground»: donna e strada nella poesia di Amy Levy

di Maria Paola Guarducci

Luglio 1802: diretti in Francia, William Wordsworth e sua sorella Dorothy sono di passaggio a Londra, città nei confronti della quale il cantore per eccellenza del paesaggio rurale ha un rapporto ambivalente¹. Dal transito del 1802 nasce un sonetto piuttosto anomalo nel canone wordsworthiano: *Composed Upon Westminster Bridge, September 3, 1802*. Qui la metropoli, già abnorme e pregna delle contraddizioni laceranti della rivoluzione industriale che ormai da decenni la attraversa e che Wordsworth stesso rielaborerà con ben altri toni nel «Book VII» del *Prelude* (1805), appare all'alba come un luogo quasi edenico, veicolo di una pace interiore che il poeta sembra non aver mai provato, nemmeno davanti alle vedute del prediletto Lake District.

Il sonetto si apre con un'iperbole secondo cui la terra non avrebbe nulla di più bello da offrire al viandante che non la vista di questa città straordinaria colta dal ponte nell'atmosfera soffusa del primo mattino che la avvolge: «this city now doth, like a garment, wear / the beauty of the morning»² (*CUWB*, 4-5). I *topoi* urbani, allineati nel sesto verso e spogliati delle loro funzioni 'diurne', sono silenziati nell'immensità di una natura che li espone all'aria tersa come fossero parte integrante di un quieto scenario campestre: «silent, bare, / Ships, towers, domes, theatres and temples lie / Open unto the fields, and to the sky» (5-7). L'io-poetante, fugace apparizione nella sestina finale nella quale un'anafora lo accosta al sole, definisce inedita la profondità

di questa calma: «Never did sun more beautifully steep / In his first splendour, valley, rock, or hill; / Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!» (11). Il flusso del Tamigi, allora il fiume più sporco e trafficato d'Europa, sembra quello di un serafico ruscello: «The river glideth at his own sweet will» (12). Il verso finale «And all that mighty heart is lying still» (14) introduce una lieve ambiguità nella doppia accezione di 'giacere/quietarsi' e 'mentire' (*lying*) relativa al cuore, ora fermo (*still*) ma altrimenti pulsante della città; è, tuttavia, suggestione troppo lieve per contrastare i toni enfatici del resto del sonetto.

In realtà, pare che i versi non riprendano una *emotion recollected in tranquility* del poeta, bensì rielaborino la descrizione del passaggio su Westminster Bridge tratta dal diario della sorella di Wordsworth³. Ciò nonostante, un eventuale osservatore in transito è concepito al maschile: «Dull would *he* be of soul who could pass by» (2, corsivo mio). Se la città 'veste', in una metafora forse femminile, l'abito della bellezza mattutina, vero è pure che sole e fiume sono personificati al maschile – tramite l'uso del possessivo *his* – così come tutti i luoghi-simbolo elencati rimandano a tipologie di potere maschile (commerciale, industriale/istituzionale, religioso, artistico). Il *lake poet*, qui fruitore insolito di un paesaggio urbano, è sedotto da una Londra 'distante' e quasi astratta; una città vuota di persone, che ancora non si è messa in moto, che non fa sfoggio del suo vigore e delle sue smanie, ignara del malessere di cui è di norma pregna esacerbato dall'incipiente, frenetica

modernità e, solo una manciata di anni prima, immortalato da William Blake nei suoi noti versi dedicati alla capitale, inclusi poi nelle *Songs of Experience* (1794).

Appare impossibile, infatti, che dieci anni dopo *London* (1793), Wordsworth possa offrire uno sguardo così pacifico sul medesimo luogo. Viene da chiedersi se quello che descrive sia lo stesso Tamigi che per il collega visionario è «chartered» (*L*, 2), così come lo sono tutte le strade che l'io-poetante percorre nella sua passeggiata nei bassifondi, più una *via crucis* da cui il viandante è emotivamente travolto, che non una spensierata *flânerie* in cui il soggetto osserva a distanza di sicurezza. Nelle rime alternate di Blake non c'è posto per la natura ma solo per i segni più tragici della cultura: un potere opprimente che risuona nelle grida e nei pianti dell'umanità, soffocata da regole e razionalismo: «In every cry of every man, / In every infant's cry of fear, / In every voice, in every ban, / The mind-forged manacles I hear» (5-8). Con i suoi torbidi simboli ecclesiastici (10), le mura dei palazzi delle autorità lordate del sangue dei soldati (11-12), i bambini cooptati per raschiare i camini delle dimore borghesi (9), l'imprecazione sguaiata di una prostituta all'ennesimo figlio indesiderato, che anticipa l'immagine finale del carro funebre/nunziale, con i cadaveri dei suoi clienti e delle loro ignare consorti morti di sifilide (14-16), la Londra di Blake è una città perduta; una Babele di immagini indecenti e suoni osceni esposti senza censura nel virulento attacco del poeta. Questa nuova Sodoma, descritta in versi duri e anafore assillanti, che non (ri) conosce pace, amore, maternità, infanzia, si staglia in posizione opposta alla città 'semi-pastorale' (ma deserta), osservata a distanza, di Wordsworth. Idilliaca quando dorme, mefitica quando è attiva e investe chi la guarda, Londra è in entrambi i casi vista da una prospettiva maschile e/o teatro di attraversamenti maschili⁴. Nel canto di Blake, la questione di genere è acuita dall'immagine accomunante donna, sessualità, degrado e malattia: la figura della prostituta denuncia, infatti, la diffusione di un commercio di corpi offerti ai desideri e alle fantasie represses di una variegata clientela maschile il cui effetto uniformante è restituire all'occhio comune la donna come iper-sessuata, reietta, infetta, mortifera, untrice.

Seppure nella loro radicale differenza, i due ritratti, quello in cui prevale il *landscape* della città-natura di Wordsworth – Vito Cavone parla di *still life*⁵ – e quello sovrappopolato della critica sociale di Blake, si interse-

cano in *Impression du matin* (1881) di Oscar Wilde. Qui il Tamigi è l'elemento centrale, colto nei colori cangianti dell'azzurro, dell'oro e del grigio che si mescolano alla nebbia gialla per produrre un effetto ovattato e pittorico dal quale, tra le silhouette delle case ancora oscure, svetta la cupola di St. Paul's, «Loomed like a bubble o'er the town» (*IM*, 8)⁶. Il silenzio della notte che si ritira, come natura impone, davanti al giorno che avanza è interrotto dal meno ameno «clang / Of waking life; the streets were stirred / With country wagons: and a bird / Flew to the glistening roofs and sang» (9-12). Il paesaggio, in cui cultura e natura convergono per un attimo nell'immagine fugace dell'uccello canterino sopra i tetti della città che diventa operativa, è disturbato dall'affacciarsi sulla scena di una figura femminile, solitaria testimonianza umana in contrasto con un panorama altrimenti spopolato: «But one pale woman all alone, / The daylight kissing her wan hair, / Loitered beneath the gas lamps' flare, / With lips of flame and heart of stone» (13-16, corsivo mio). Che la passeggiatrice dall'aspetto trasandato ma con le labbra ancora avvampate, ossimoriche rispetto al cuore pietrificato, sia lì nella penombra dopo una nottata consumata in attività analoghe a quelle della *harlot* di Blake non lascia adito a molti dubbi, sebbene le sue posture e il punto di vista di chi osserva siano differenti. Inquadrata da una prospettiva anonima, la donna di Wilde è una sagoma spettrale, inebetita e rassegnata, al contrario della figura carica di rancore e aggressiva, ben più realisticamente marcata dal vicino io-poetante blakeiano. Non sorprende troppo, comunque, che in ambito lirico maschile - ancorché presso due autori diversi come Blake e Wilde - la donna 'sola' che, in orario inconsueto, passeggia per le strade della metropoli sia una prostituita; dopotutto, in epoca vittoriana sembra che su quattro milioni di abitanti Londra ne contasse ottantamila⁷.

Blake, Wordsworth e Wilde sono tre tipologie artistiche molto dissimili qui accostate per l'estemporanea ma dialogante confluenza su Londra. Sebbene la casistica sia insufficiente per tirare somme, questi autori canonici e i loro celebri ritratti in versi della medesima città, popolata da un'umanità in crisi, deserta, o entrambe le cose, suggeriscono la problematicità di uno spazio che dà il meglio di sé quando è vuoto e in cui la donna è, semmai, comparsa a sua volta complicata e indice di degrado⁸.

Inizi del 1890: su *Woman's World*, un nuovo pe-

riodico pensato per donne borghesi e colte, esce il necrologio di Amy Levy, giovanissima scrittrice nota tra gli intellettuali londinesi dell'epoca. Il pezzo è firmato da Oscar Wilde, editore della rivista, che la ricorda come «a poet of no mean excellence»⁹. Levy non ha nemmeno compiuto ventotto anni quando si toglie la vita, il 10 settembre 1889, respirando le esalazioni del monossido di carbonio. Si lascia dietro un corpus letterario ricco che spazia dal romanzo alla poesia, dal teatro al racconto, dal saggio critico alla recensione, dalla traduzione al giornalismo, oltre che una discreta quantità di lettere ad amici e parenti.

Nell'oblio sino a qualche decennio fa, Levy è citata una sola volta da Elaine Showalter nell'edizione rivista del testo che tentava la ricostruzione di un 'canone femminile': *A Literature of Their Own*. Lì accorpata alla generazione delle «female suicide»¹⁰, più recentemente è diventata oggetto di studi che l'hanno ri-collocata in quel contesto 'vittoriano' rigido al quale mai si conformò ma che con la sua opera mise in discussione. Nata in una numerosa famiglia ebrea di estrazione borghese, Amy beneficia di un'istruzione eccellente che la porta sino a Cambridge, prima ebrea ad immatricolarsi nel college di Newnham (1879). Lascia l'università dopo due anni, senza diploma e con il sentore di essere stata discriminata ma con una raccolta di versi già all'attivo: *Xantippe and Other Verse* (1881; la poesia *Xantippe* era già uscita nel 1880), ispirata alla figura della moglie di Socrate come emblema dell'esclusione delle donne dall'istruzione e dalla storia del pensiero. La questione femminile, nodo attorno al quale ruoterà tutta la sua produzione, è già delineata in quelle prime poesie, che hanno un buon responso critico. Nel decennio che la separa dalla morte, Levy visita Germania, Francia, Italia e gira per la Gran Bretagna (Cambridge, Hastings, Brighton, ecc.), sola o in compagnia di amiche. A Londra, *single woman* economicamente indipendente, che ormai già significa *New Woman*, segue comunque la famiglia in tre diverse abitazioni il cui prestigio cala in proporzione, sembra, al declino delle finanze del padre, che pure si era costruito una solidità economica migrando in Australia per poi rientrare a Londra e metter su famiglia. L'ultima residenza dei Levy è a Bloomsbury e da qui Amy si reca spesso al vicino British Museum, nelle cui Reading Rooms, frequentate per lo più da uomini, si incontra con Eleanor Marx, Olive Schreiner, Margaret Harkness, Beatrice Potter Webb, Dollie

Maitland Radford e altre intellettuali radicali, socialiste, filantrope, femministe, riformiste, a vario titolo e con varie competenze attive nel ripensamento critico della società inglese coeva. È un decennio ricco di scambi fecondi (conosce Oscar Wilde, Thomas Hardy, Arthur Symonds, W. B. Yeats), di viaggi, scrittura e pubblicazioni; ma anche di delusioni amorose (la più cocente riguarda Vernon Lee, conosciuta a Firenze), di malevola indifferenza critica e, soprattutto, di crisi depressive legate, oltretutto, ad una sordità incipiente che sembra operare *de facto* quell'esclusione dal mondo già percepita su altri piani e in altre forme¹¹.

Autrice di due romanzi di ambientazione londinese usciti nel 1888 - *A Romance of a Shop* e *Reuben Sachs* - Levy dedica a Londra anche la sua ultima raccolta di versi *A London Plane-Tree and Other Verse*, di cui ha ultimato la correzione delle bozze poco prima di morire e che esce postuma grazie all'iniziativa di Clementina Black¹². Alcune delle poesie sono già state pubblicate singolarmente su riviste, altre sono inedite: insieme, soprattutto nella prima delle quattro sezioni, quella che presta il titolo alla raccolta, restituiscono un disegno non troppo coerente della città da cui emerge, però, il consapevole posizionamento di una *minority voice* che parla da una prospettiva scelta fuori dalle nozioni stabili di identità¹³ e in grado di riscrivere il rapporto poeta/città così rigidamente maschile come quello che abbiamo abbozzato all'inizio. La relazione di Levy con Londra è espressione della straordinaria sinergia donna/città propria degli ultimi due decenni dell'Ottocento, ma è anche il virtuoso risultato della conscia estraneità di questa raffinata scrittrice al discorso egemonico identitario nazionale che proprio nella capitale trova, in quegli anni, incarnazione estrema.

A partire dagli anni Ottanta, infatti, aumenta la presenza femminile negli spazi pubblici delle città, «valid pedestrians in the urban milieu»¹⁴, sia per le maggiori possibilità di impiego femminile e per il posticipo dell'età del matrimonio¹⁵ sia, soprattutto, per l'imporsi delle *New Women*, istruite, colte, economicamente indipendenti, *single* ed emancipate, di casa tra teatri, biblioteche, salotti privati, negozi, circoli sportivi e culturali, ecc. L'immagine non deve trarre in inganno poiché si tratta di una transizione che non manca di avere battute d'arresto e recrudescenze tali da rendere la donna 'sola per strada' ancora un s/oggetto anomalo. Media e letteratura colludono nella diffusione di associazioni che legano donna e strada in maniera negativa e una

flâneuse equivalente al *flâneur* baudelairiano è ancora improponibile; la *New Woman* esprime un afflato utopistico verso varie forme di libertà e auto-sufficienza e per questo provoca una serie di reazioni che la contrastano poiché, di fondo, è temuta da tutti¹⁶. Le donne 'nuove' però ci sono e sono urbane: si sottraggono all'idea che la loro realizzazione possa completarsi solo in ambito domestico appaiandosi formalmente a un maschio e riproducendosi. Escono di casa nonostante le notizie degli omicidi seriali di Jack The Ripper nell'East End (1888), ad esempio, siano amplificate e usate in modo strumentale sia per demonizzare un mondo 'torbido', l'East End, in cui la prostituzione è solo uno degli elementi, sia per tenere le donne 'rispettabili' sotto chiave¹⁷. 'Abitano' la città e la attraversano a tutte le ore a piedi, in carrozza o su mezzi pubblici, costituendo «a new urban vision, with woman struggling to become subject and observer rather than object and observed»¹⁸, a dispetto delle raffigurazioni manichee di 'preda' o 'predatrice' sessuale in cui le inchioda un immaginario collettivo deviato che non le contempla in giro 'non accompagnate'.

C'è un dato che, però, complica ulteriormente la presenza e il radicamento di Levy a Londra. Sebbene laica, e appartenente ad una famiglia non particolarmente osservante, Levy non può fare a meno di constatare, negli anni in cui l'immigrazione di ebrei in fuga dai pogrom dell'Europa orientale a Londra assume proporzioni e caratteristiche vistose, che esiste una 'questione ebraica' relativa allo spazio e che questa investe anche lei, malgrado sia nata e cresciuta in Inghilterra, dove i suoi antenati erano arrivati all'inizio del Settecento. La folgorazione finale – poiché il sentore della discriminazione è antico – avviene quando visita il ghetto di Firenze (1886), per Linda Hunt Beckman evento-spartiacque nel percorso artistico di Levy, la quale comprende che la propria profonda 'urbanità' si ascrive alla sua *Jewishness*, la cultura che ha reciso i rapporti con la campagna molto prima delle altre¹⁹. Nel *Wandering Jew* come soggetto inassimilabile, non appartenente a nessun luogo e perciò riconoscibile ovunque, portatore di un eccesso d'identità piuttosto che del contrario, Levy trova finalmente consonanza.

A pochi anni dalla morte, ella ritrae quindi Londra e se stessa in modo nuovo, ponendo come epigrafe della raccolta pochi versi di Austin Dobson che declinati al femminile producono un effetto straniante: «Mine is an urban muse / And bound / By some strange law to

paven ground»²⁰. La strada, il *paven ground* urbano opposto alla natura della lunga stagione poetica precedente (e per lo più maschile), è l'*humus* dell'ultima Levy e il suo camminare per la città è esperienza straordinaria, foriera di modernità e freschezza perché tutto è nuovo e speciale; tutt'altro che la *elementary form* esperienziale cittadina, descritta da Michel de Certeau²¹. Da questo punto di vista le novità apportate da Amy Levy nel testo poetico sono davvero rivoluzionarie e le posture del s/oggetto femminile inedite.

Nelle sue ultime poesie troviamo, infatti, l'io-poetante rincorrere nella massa anonima dei passanti la 'donna' amata (Vernon Lee ha solo confermato una latenza manifesta sin dai tempi del college):

What ails my senses thus to cheat?
What is it ails the place,
That all the people in the street
Should wear one woman's face?
[...]
And who cries out on crowd and mart?
Who prates of stream and sea?
The summer in the city's heart -
That is enough for me.
(*London in July*, 1-4, 13-16)

Qui la città, con gli alberi prosaicamente «dusty-brown» (5) e una mappa ingestibile espressa con allitterazioni speculari - «Various and intricate maze. / Wide waste of square and street» (9-10, corsivi miei) - in cui certamente ci si perde ma per fortuna, anche, «We twain at last may meet!» (12, corsivi miei), si configura come lo spazio del possibile incontro amoroso, strappato agli scenari romantici in cui sino ad allora veniva idealmente collocato e impiantato nella città d'estate, contesto quanto mai anomalo perché dai più disertata²².

Leggiamo le rime con cui descrive un'angosciosa camminata senza meta in pieno parossismo nervoso:

From end to end, with aimless feet,
All day long have I paced the street.
My limbs are weary, but in my breast
Stirs the goad of a mad unrest.
I would give anything to stay
The little wheel that turns in my brain;
The little wheel that turns all day,
That turns all night with might and main.
(*A March Day in London*, 7-14)

Anafore, allitterazioni, l'insistenza sul suono duro della dentale occlusiva di *turns* creano un contesto ossessivo e claustrofobico che non consente progressione. Eppure la 'marcia' termina tra i lampioni e la nebbia notturna della città, dove una donna non è bene stia da sola, ma dove 'questa' donna riguadagna invece, per il momento, la pace e la speranza cui ambiva: «The wind has fallen with the night, / And once again the town seems fair / Thwart the midst that hangs i' the air. / And o'er, at last, my spirit steals / A weary *peace*; *peace* that conceals / Within its inner depths the grain / Of *hopes* that yet shall flower again» (21-27; corsivi miei).

Dal «topmost summit» (*Ballade of an Omnibus*, 14) di un omnibus, dove non è scontato che una donna sieda per conto proprio, Levy trasforma lo sguardo peripatetico sulla città in 'esperienza' veloce, spettacolo già modernista:

The scene whereof I cannot tire,
The human tale of love and hate,
The city pageant, early and late
Unfolds itself, rolls by, to be
A pleasure deep and delicate.
An omnibus suffices me. (19-24)²³

Dedica anche una ballata agli strilloni, nuove figure della modernità urbana; coloro che hanno inventato il sensazionalismo macabro rimodulando per i tempi a venire il rapporto tra informazione e media: «double murder in Mile End!» (*Ballade of a Special Edition*, 8, 16, 24, 28) è il grido che chiude tutte e quattro le stanze della poesia. Questi *hawkers* che percorrono in lungo e largo Londra, urlando una versione della Storia maschile e sommaria in cui la donna, se figura, è vittima, sono infatti espressione dell'aspetto pubblico che investe in Gran Bretagna il legame città/violenza e che si concretizza nel voyeurismo cinico e misogino dei tabloid locali.

Vediamo Levy raccontarsi mentre tra uno scroscio di pioggia e l'altro cammina osservando la città (*Between the Showers*), così come apparentarsi con i poeti del passato grazie alla condivisione dello spazio, cioè seguendo le loro orme, che significa, anche, inserirsi metaforicamente in una tradizione: «They trod the streets and squares where now I tread, / With weary hearts, a little while ago;» (*London Poets*, 1-2) e immaginare quella tradizione, però, superata: «they are dead» (8).

Ma è *A London Plane-Tree*, che qui riportiamo per intero, la poesia più esemplificativa della prospettiva di Levy nella/sulla sua città:

Green is the plane tree in the square,
The other trees are brown;
The droop and pine for country air;
The plane-tree loves the town.

Here from my garret-pane, I mark
The plane-tree bud and blow,
Shed her recuperative bark,
And spread her shade below.

Among her branches, in and out,
The city breezes play;
The dun fog wraps her round about;
Above, the smoke curls grey.

Others the country take for choice,
And hold the town in scorn;
But she has listened to the voice
On city breezes borne.
(*A London Plane-Tree*)

Sebbene siamo davanti all'albero più comune a Londra²⁴, il platano di Levy si distingue per la sua eccezionalità. Declinato 'impropriamente' al femminile – *she, her* – suggerisce un immediato senso di identificazione con l'io-poetante, che compare al quinto verso nella posizione di chi osserva dietro una finestrella, troppo frequente in Levy e metafora di esclusione²⁵. Due polarità – natura (*green*) e cultura (*square*) – sono schierate in apertura e chiusura del primo verso, che presenta anche un'eloquente inversione sintattica, riproposta nella struttura del verso 13, a suggerire la possibilità di mischiare le carte in tavola complicando la comprensione immediata, senza che per questo, però, si sconvolga il senso della realtà. Alle inversioni si uniscono delle opposizioni: il platano è verde, gli altri alberi marroni; il platano ama la città, gli altri anelano l'aria campestre; il platano è a suo agio nella metropoli, gli altri in campagna. Il platano è un albero *sui generis*; è metamorfico e si rinnova cambiando continuamente la sua coriacea corteccia per sopravvivere; gioca in modo sensuale ed erotico con la brezza e la nebbia cittadine che si insinuano tra i suoi rami avvolgendolo in maniera obliqua. Persino nella *dun fog* e nel fumo grigio che sale nel cielo, questa creatura ibrida sembra

respirare e sentirsi a casa: a suo agio in ciò che normalmente rappresenta un disagio. Con il suo anomalo radicamento nelle strade della conurbazione allora più moderna ed estesa d'Europa, il platano, dapprima os-

servato a distanza e forse anche invidiato, finisce per essere lo specchio di Amy Levy; la raffigurazione della sua differenza di donna, di *queer*, di anglo-ebraica. Una 'novità', ma solo per chi si ostina a non guardare.

Note

- Sul rapporto tra Wordsworth e Londra, in particolare sul ruolo della città nel «Book VII» del *Prelude*, si vedano in particolare James A. W. Heffernan, *Wordsworth's London: The Imperial Monster*, «Studies in Romanticism», 37:3 (Fall 1998), pp. 421-43 e Vito Cavone, «London's 'hubhub': la città come opposizione all'ordine naturale nel 'Prelude' di William Wordsworth», in *Londra tra memoria letteraria e modernità. Dal Seicento ai nostri giorni*, a cura di Maristella Trulli e Luisa Pontrandolfo, Venezia, Marsilio 2006, pp. 117-32.
- Tutti i riferimenti alle poesie sono inseriti tra parentesi dopo la citazione: il titolo è indicato con una sigla seguita dal numero dei versi citati. Laddove non compare sigla ma solo il numero dei versi, ci si riferisce all'ultima poesia citata.
- Cfr. John Mullan: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/composed-upon-westminster-bridge> [ultimo accesso 28/9/2020].
- La stessa città di Londra, così come il Tamigi, sarebbero 'maschili', in deroga alla consuetudine per cui città e fiumi si ascrivono sin dall'antichità a divinità femminili (cfr. Peter Ackroyd, *Londra. Una biografia*, Vicenza, Neri Pozza 2013, p. 525).
- Cfr. Vito Cavone, «London's 'hubhub'», cit., p. 118.
- Il riferimento alla qualità pittorica dei versi di Wilde non è casuale: si vedano i tre notturni realizzati nella prima metà degli anni Settanta da James McNeill Whistler - *Nocturne: Blue and Silver - Chelsea*, *Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge* e *Nocturne in Black and Gold - The Falling Rocket* - di cui i versi di Wilde, noto estimatore del pittore americano (i due si erano conosciuti nel 1878), qui come anche nella coeva poesia *Symphony in Yellow*, sembrano costituire la resa verbale.
- Non è possibile ricostruire una stima coerente del numero delle prostitute a Londra, non solo per il carattere informale dell'attività, ma anche per la fluidità dei significati associati al termine *prostitute*. Per una sommaria contestualizzazione della questione in epoca vittoriana si veda comunque Judith Flanders: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/prostitution> [ultimo accesso 28/9/2020]; una sintetica ma verosimile e documentata ricostruzione dell'attività legata al sesso a pagamento dall'epoca dei romani alla contemporaneità occupa invece il trentatreesimo capitolo di Peter Ackroyd, *Londra. Una biografia*, cit., pp. 301-8.
- Lo stesso Wilde dedica il capitolo XVI di *The Picture of Dorian Gray* (1890) al tragitto del protagonista verso le opperie dell'East End: immancabile lo sgraziato urlo femminile mentre la carrozza corre schivando varie forme di umanità reietta che le si parano davanti. Si veda anche, sempre di Wilde, la lunga poesia *The Harlot's House* (1885).
- Oscar Wilde citato in Linda Hunt Beckman, *Amy Levy: Her Life and Letters*, Athens, Ohio UP 2000, p. 211.
- Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, London, Virago 1999 [1 ed. 1978], p. 194.
- La fonte più dettagliata e documentata sulla vita di Levy è costituita dal già citato volume di Linda Hunt Beckman, che riporta in appendice gran parte dell'epistolario della scrittrice.
- A Clementina Black, l'amica che eredita tutti i manoscritti di Levy, è dedicata la stessa raccolta.
- Cfr. Carolyn Lake, «'All the world is blind': Unveiling Same-Sex Desire in the Poetry of Amy Levy», in *Changing the Victorian Subject*, edited by Maggie Tonkin et al., Adelaide, University of Adelaide Press 2014, p. 243.
- Alex Goody, *Murder in Mile End: Amy Levy, Jewishness, and the City*, «Victorian Literature and Culture», 34:2 (2006), p. 462.
- I due dati in realtà procedono assieme: le donne studiano e lavorano 'quindi' si sposano più tardi, ma anche si sposano più tardi 'quindi' hanno modo di studiare e di lavorare (cfr. Deborah L. Parsons, *Streetwalking The Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford, Oxford UP 2000, p. 82).
- Cfr. Linda Hunt Beckman, *Amy Levy*, cit., p. 140 e Alex Goody, *Murder in Mile End*, cit., pp. 463, 466.
- Cfr. Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago, University of Chicago Press 1992, pp. 3 e 46-8.
- Deborah Epstein Nord, «Neither Pairs nor Odd': Female Community in Late Nineteenth-Century London», «Signs», 15:4 (Summer 1990), p. 736.
- Cfr. Linda Hunt Beckman, *Amy Levy*, cit., pp. 118 e 122-5.
- L'epigrafe di Dobson non compare nella versione di *A London Plane-Tree and Other Verse* disponibile online a: <http://webapp1.dlib.indiana.edu/www/view?docId=VAB7098> [ultimo accesso 28/09/2020].
- Cfr. Michel de Certeau, «Walking in the City» in *The Cultural Studies Reader*, edited by Simon During, London and New York, Routledge 1993, p. 128.
- Si registra una certa resistenza critica davanti alla possibilità di considerare femminile l'io-poetante di *London in July* (cfr. Deborah Epstein Nord, cit., p. 748), sconfessata da C. Lake («'All the world is blind'», cit.) e A. Goody (*Murder in Mile End*, cit., p. 470).
- Questa poesia ha un'epigrafe tratta dal poeta scozzese Andrew Lang (1844-1912): «To see my love suffices me» su cui è evidentemente modulato, in chiave ironica, il verso finale delle quattro ottave e della quartina conclusiva che compongono la ballata di Amy Levy.
- Il *London plane-tree* è il nome comune del *Platanus acerifolia*, una variante del platano molto diffusa nelle strade e piazze londinesi.
- Cfr. Elizabeth F. Evans, «'We Are Photographers, Not Mountebanks!': Spectacle, Commercial Space, and the New Public Woman», in *Amy Levy. Critical Essays*, edited by Naomi Hetherington and Nadia Valman, Athens, Ohio UP 2010, p. 34.