

ELIZABETH SIDDAL. RITRATTO DELLA MUSA DA GIOVANE

Chiara Cretella

Università di Bologna

1. L'UTOPIA COME ARTE

A metà del'800, verso la fine del primo Romanticismo, un'utopia estetica come la *Confraternita dei Preraffaelliti* cercò di riportare l'Europa al culto del '400 italiano, dell'Umanesimo delle corti e del lavoro artigiano delle corporazioni medievali. Vivevano spesso in delle comuni (la più famosa fu la *Red House*), lavorando insieme uomini e donne, sviluppando un innovativo ma concreto anacronismo: traghettarono così il grande stile europeo nell'epoca industriale, sancendo la nascita del *design*. Ma applicando i nuovi medium tecnici all'arte antica, i risultati furono inaspettati: nello stesso periodo era infatti da poco nata la fotografia. La usarono come strumento estetico e come aiuto nelle sinopie dei quadri. Rinnovato l'amor cortese, anche loro cedettero al fascino dicotomico dell'angelo e della strega, che si ripresentò sotto le vesti della perturbante Jane Morris-Astarte, mentre l'efebica Elizabeth Siddal fu pronta a morire d'amore come Ofelia, e a ritornare dopo morta per reclamare la sua vendetta. In un connubio perturbante di amore e morte si dipana l'ultimo eros romantico, attratto dal soprannaturale e dall'ascesa mistica, velato di alchimia e iniziazione, con uno sguardo indietro, al neoplatonismo rinascimentale (Hilton, 1981; Falqui 1985, 1994, 1995; Smith, Beatrice, 2014).¹ Ma sono gli sgoccioli di un'epoca, la fine di un'utopia che incrocia la nascita del socialismo primitivo (di cui William Morris sarà uno dei massimi esponenti), dove la fotografia è l'immagine spettrale capace di catturare l'anima e dove la tecnica, è demoniaca e ben presto metterà in luce tutte le sue potenzialità distruttive nel Novecento.

In quest'aura post-romantica e pre-decadente si stagliano le movenze angelicate di Elizabeth Eleanor Siddall (1829-1862) chiamata dagli amici Lizzie, figlia di un modesto coltellinaio, passata alla storia come la musa dei preraffaelliti (Marsh, 1989; Hubbard,

¹ Sul movimento artistico cfr. Hilton, T., *I Preraffaelliti*, Mazzotta, Milano, 1981; Smith A.; Beatrice L. (a cura di), *Preraffaelliti. L'utopia della bellezza*, Milano, 24 ore cultura, 2014. Sulle simbologie preraffaellite cfr. i lavori di Falqui, L., *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'Ottocento: Nazareni, Preraffaelliti, Rosa + Croce, Nabis*, Firenze, Alinea, 1985; Ead. (a cura di), *La gemma. Estetismo ed esoterismo nei preraffaelliti*, Rimini, Il cerchio, 1994; Ead., *Aurea domus. Viaggio nel sogno preraffaellita*, Palermo, Novecento, 1995.

E., 2010; Hawksley, 2012,).² La giovane donna era anche una valida pittrice, tanto che John Ruskin, il teorico del gruppo, le comprò la maggior parte dei suoi schizzi e la dotò di una rendita, insistendo per farle esporre i suoi lavori nel 1857 all'interno del salone preraffaellita, dove però non incontrarono grossa fama. Ruskin adorava la grazia di Lizzie ed era convinto del talento assoluto della giovane, che sostenne in tutti modi durante gli anni della loro conoscenza, anche pagandole lunghe convalescenze in climi più caldi e cercando di convincere Rossetti a sposarla.

All'inizio la magmatica fanciulla dai capelli rossi iniziò a posare per molti dei pittori della *Confraternita*, come Walter Howell Deverell, William Holman Hunt e John Everett Millais: fu quest'ultimo a regalarle l'eternità ritraendola nelle vesti di Ofelia annegata nel fiume. Elizabeth era cagionevole di salute sin dall'infanzia, anche se non è ancora chiaro agli storici di quale natura fossero tali disturbi: le cronache parlano di una strisciante depressione, divenuta ben presto follia, dopo che la sventurata partorì un bambino morto, evento che la spinse al suicidio a soli 32 anni.

Elizabeth fu notata in un negozio dove faceva la modista di cappelli da uno degli artisti della *Confraternita*, il giovane Walter Deverell, che la presentò a Dante Gabriel Rossetti e la introdusse nel gruppo. Iniziò così tra la giovane e Rossetti una relazione che durò 9 anni (Camilletti, 2005; Rossetti, D. G., 2010),³ in cui lui la tormenterà con tradimenti e promesse sempre rimandate di matrimonio, a cui forse il pittore si sottraeva per la differenza di classe sociale ma anche per una imprecisata ritrosia a istituzionalizzare il rapporto. Infatti, anche se erano scandalosi bohémien, gli artisti della *Confraternita* rimanevano pur sempre dei socialisti fuoriusciti da famiglie agiate o comunque intellettuali che uscivano dalle migliori accademie; ma pur rivoluzionari, avevano comportamenti non paritetici, come si nota dalla divisione di genere del lavoro (di solito gli uomini si dedicavano alla pittura e le donne al ricamo e agli arazzi). Inoltre la mitologia della dama cortese, rinverdiva un cliché stilnovista tipicamente medievale-quattrocentesco, che poco aveva a che vedere con le condizioni reali delle donne

² Il cognome venne cambiato per volere di Rossetti nel più aristocratico Siddal con una "l" sola. Scarne le notizie sulla Siddal ma da poco è stata edita una biografia in italiano che colma un vuoto: Hawksley, L., *Lizzie Siddal. Il volto dei preraffaelliti*, trad. di Ciavarretti, M.; Scopano, A., Bologna, Odoya, 2012. In inglese invece vi sono diversi materiali: Marsh, J., *The Legend of Elizabeth Siddal*, London, Quartet Books, 1989; Hubbard, E., *Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Eleanor Siddall*, Whitefish, Kessinger, 2010.

³ Sul loro rapporto si vedano anche le biografie di Rossetti e della sua famiglia, di seguito enumeriamo solo le principali in italiano sulla sua figura: Camilletti, F., *Beatrice nell'inferno di Londra. Saggio su Dante Gabriel Rossetti*, Lavis, La Finestra, 2005; Rossetti, D. G., *Scritti, poesie, lettere*, a cura di Alessandrini, M., Milano, Abscondita, 2010.

dell'Ottocento, alle prese con un processo di emancipazione dei costumi e dei diritti che le porterà proprio in Inghilterra a dare vita, negli stessi anni di questa storia, al movimento suffragista.⁴

Nonostante i primi anni siano stati dettati da un amore folle e totalizzante da parte di Rossetti, ben presto questi, giovane scapestrato, bello e geniale, corse in giro alla ricerca di nuove conquiste, lasciando Lizzie sullo sfondo, se non per tornare ogni volta da lei osannandola come una santa capace di perdonarlo. All'inizio Rossetti aveva creato su Lizzie una personale mitologia, che condivise con tutto il gruppo: Elizabeth era una *stunner* (qualcosa di assordante e meraviglioso, gergo usato dalla *Confraternita* per definire le modelle, oggi diremmo *top model*), incarnava infatti un ideale di bellezza non conforme alle iconografie del suo tempo: troppo magra e troppo alta, con lunghissimi capelli rossi che divennero il suo simbolo, insieme stregonesco e mariano; la sua bellezza altera, nonostante le origini modeste, era evidente dal portamento e dall'educazione, vestiva abiti senza corsetto, panneggiati in stile medievale, che la resero libertaria in un mondo dettato dalle costrizioni della moda femminile. Questa altezzosità quasi snob, coniugata ad un'aura sofferente, emaciata e quasi sognante derivata dall'eccessiva magrezza anoressica e dalle palpebre naturalmente gonfie, fece la sua fortuna come modella del gruppo, perché ben si accordava alle tematiche mistico-trascendenti-erotiche della *Confraternita*.

Questo modo garbato e delicato la caratterizzò solo nella prima parte della storia con Rossetti, una relazione che la tirò fuori da una vita modesta ma onesta, e la catapultò nell'ambiente promiscuo della *Red House*, dove Lizzie trovò sì stimoli intellettuali e vivacità artistica ed ebbe modo di esprimersi come poetessa e come pittrice, ma dove incappò anche nelle droghe, di cui il gruppo faceva uso. La sua dipendenza dal laudano cancellò la grazia estatica dei primi anni, portando il suo viso emaciato alla disperazione e all'anoressia, allora il suo unico conforto rimasero la poesia e la pittura. In un mondo

⁴ Nel 1869, il filosofo John Stuart Mill pubblicò *The subjection of women*, una delle pietre miliari del pensiero femminista, insieme a sua moglie, Harriet Taylor che fu musa e collaboratrice teorica del suo pensiero emancipazionista, da questa prima ondata teorica nacquero le battaglie delle suffragette. In Inghilterra c'era già stata la figura di Mary Wollstonecraft che nel 1792 aveva scritto il primo testo femminista della storia: *Vindication of the rights of woman*; sua figlia Mary Shelley, l'autrice di *Frankenstein*, scappò con il poeta Percy Bysshe Shelley, dando esempio di una vita libera ed emancipata. Frances, la sorella di John Polidori, il medico di Byron, inserito nella cerchia intima di Mary e di Shelley e famoso per avere scritto il primo racconto sul tema del vampiro, aveva sposato Gabriele Rossetti, padre del pittore preraffaellita. Appaiono dunque subito evidenti i legami teorici e familiari tra questa prima ondata di Romanticismo venato di misticismo, stilnovismo e idee socialisteggianti e il secondo Romanticismo della *Confraternita*. Inoltre la stessa Elizabeth era in amicizia con Barbara Leigh Smith, una nota femminista vittoriana.

dominato dagli uomini, la sua parabola fu usata come fiore all'occhiello di una poetica che legava strettamente eros e thanatos, e in cui il sacrificio della modella era necessario per la completa riuscita dell'opera d'arte. La sua morte la rese eterna, nella luce soffusa della beatitudine di un particolarissimo culto misterico che di dantesco conservava l'aura stilnovista e l'afflato verso le teorie delle sette eretiche medievali del *Liberio spirito* che esaltavano l'amore libero. Lizzie fu dunque trasfigurata dal sogno della poesia, perché capace di rendere quell'inquietante Medioevo fantastico a cui s'ispirò la *Confraternita dei Preraffaelliti*. La perturbante sensualità di queste composizioni riesce a riportarci in quell'aura pre-decadente che annuncia alcune esperienze delle avanguardie d'inizio secolo, tra cui il Surrealismo.

Dopo l'amore passionale e scandaloso dei primi anni – convivevano more uxorio in epoca vittoriana –, Rossetti cominciò una lunga serie di tradimenti, come la relazione con la domestica Fanny Cornforth, e quella con la modella Annie Miller, fidanzata con il suo amico pittore William Hunt, immortalata non a caso nelle vesti della traditrice Elena di Troia. Poi venne la volta della sua follia adorante per la diciassettenne Jane Burden, che diverrà la moglie del suo migliore amico, il genio del revival neo-medievale, William Morris, il quale cercò di chiudere un occhio su questa dolorosa vicenda che perdurò molti anni. Elizabeth doveva fare i conti con questi tradimenti, con l'umiliazione di donne di estrazione sociale ancora più inferiore della sua e per di più sane, prosperose, giovani e sensuali, lontane dalla sua bellezza sofferente da ormai trentenne malata e anoressica. Nonostante gli sbandierati proclami di libertà, emancipazione, libero amore, rimanevano i dolori reali di questi tradimenti, dolori che segnarono allontanamenti e naufragi del progetto apparentemente comunitario dei preraffaelliti. Rossetti in questo senso si dimostrò il peggiore di tutti, rubò costantemente le donne ai suoi amici, tradimenti che causarono, oltre al dolore di Lizzie, anche rotture amicali e lavorative. Nell'ambiente insieme promiscuo e casto della *Red House*, Jane incarnò la bellezza sensuale, la Persefone ammaliatrice ed oscura, mentre Elizabeth divenne l'emblema della spiritualità e della purezza mariana e ultraterrena. Jane, figlia di uno stalliere, aveva sposato per interesse il ricco Morris e viveva felice nella splendida *Red House*, costruita come dono di nozze, con tutto il contorno degli amici preraffaelliti che vi erano spesso stanziali. La stessa Lizzie vi soggiornò e dipinse affreschi sui muri, ma l'evidente trasporto che Rossetti provava per la moglie del suo amico rovinò i rapporti. Nello stesso periodo dell'aborto di Lizzie, la giovane Jane diede alla luce in sequenza una bambina e poi rimase incinta dopo solo 8 mesi di una seconda

bambina: a quel punto Elizabeth divenne pazza di gelosia e di depressione post-partum. Lizzie rimase incinta di nuovo, ma sapeva che sarebbe stato quasi impossibile per lei, minata nel fisico e nella mente, portare fino alla fine questa gravidanza. Si sentiva responsabile della morte della bambina, causata forse anche dalla sua dipendenza da laudano, ma non riusciva lo stesso a smettere ed inoltre era diventata paranoica, visionaria e stava lentamente scivolando verso la follia.

Poco tempo dopo Rossetti trovò Elizabeth morta nel letto, si era suicidata con un'overdose di laudano (tintura di oppio, nell'Ottocento molto in voga tra artisti e poeti maledetti). Rossetti distrusse l'ultima lettera di Lizzie e fece passare la morte come naturale, sarebbe infatti stato uno scandalo per l'epoca e forse egli voleva anche tacere al mondo le proprie responsabilità relativamente al gesto della moglie; ancora in quel periodo i suicidi potevano essere sepolti solo in terra sconsecrata; la stessa cosa succede anche a Ofelia, a cui viene negato il rito religioso, nella tragedia di Shakespeare: "Mettetela dunque sottoterra/e possano le violette spuntar dalla sua vaga/e immacolata carne!" (Shakespeare, 1988: 265).

La consonanza tra mito e vita appare qui costruita in una tensione quasi totalizzante: perché il suicidio era allora illegale, fu aperta un'inchiesta che però non portò a nulla. Ciononostante tutta Londra vociferò per anni che si fosse trattato di suicidio o addirittura di omicidio, questo contribuì a fare della figura di Lizzie l'incarnazione di un'Ofelia perfettamente inseribile nel melodramma vittoriano dell'amore contrastato e conturbante tra classi sociali diversi, in cui alla fine è sempre la donna a perire tristemente, come *Margherita*, la pura fanciulla disonorata nel *Faust* di Goethe (1831) o *Margherita* protagonista de *La signora delle camelie* (1848). I contorni c'erano tutti: amore, morte, tradimenti e arte: Elizabeth divenne così famosissima, la morte da eroina tragica la rese celebre e la consacrò a prima *top model* della storia.⁵

2. CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA

A Lizzie, Rossetti dedicò un canzoniere, ricordando anche la morte della figlia: «Nato con la sua vita, creatura di ardente sete/e di squisiti appetiti, lì, accanto al suo cuore/pulsava nelle tenebre – finché quel giorno una voce/chiamò per lui, e i lacci del

⁵ Anni dopo Oscar Wilde riprese i pettegolezzi insinuando che fosse stato Rossetti a costringere Lizzie a bere tutta la bottiglia di Laudano per potere uscire con un'altra donna.

nascere si sciolsero» (Rossetti, D. G., 2004: 39).⁶ Infatti, dopo la morte di Elizabeth, Rossetti che già n'era ossessionato in vita, divenne l'ombra di se stesso. Era ossessionato dal suo fantasma, la vedeva dappertutto, la chiamava organizzando sedute spiritiche e lentamente scivolava verso forme paranoiche. Fece seppellire nella tomba di Elizabeth il libro di versi che aveva composto per lei, nascondendolo tra i suoi folti capelli rossi, ma dopo sette anni decise di pubblicare queste poesie, forse alla ricerca di una tardiva notorietà letteraria e di qualche guadagno derivato dall'operazione (che non arrivò). Ordinò quindi di esumare il cadavere della moglie ma, vigliacco come al solito, non volle assistere a quella profanazione; in quel tempo aveva già una relazione con la moglie dell'amico, Jane Morris.

La riesumazione avvenne di notte, per evitare scandali, e perché l'autorizzazione era stata estorta ma la pratica era inconcepibile; la stessa famiglia di Rossetti non ne era al corrente e non avrebbe accettato. Fu così acceso un fuoco per illuminare il lavoro dei becchini, all'apertura della cassa apparve agli operai una donna perfettamente conservata, intatta nella sua bellezza, e un'inspiegabile massa lunghissima di capelli fulvi cresciuta post-mortem, che aveva l'avvolgeva come una divinità raggianti sotto i raggi del fuoco ardente.⁷ Da quel momento la languida ed infelice Elizabeth divenne parte di una mitografia che perdurerà per tutto l'Ottocento. Ofelia veniva a riprendersi la sua vendetta, risorgendo come strega al pari di Sylvia Plath: «Dalla cenere io rinvento/con le mie rosse chiome/e mangio uomini come aria di vento» (Plath, 1998: 31). Quell'atto blasfemo che interruppe il sonno di Lizzie fu l'ultima cattiveria di Rossetti, ma spiega molto della sua passione malata, capace di godere dell'impotenza della donna, in un fitto gioco di ricatti tra vittima e carnefice. Così Lizzie, gli manderà dalla tomba la sua ultima maledizione: «Non schiudere le labbra, stolto,/e non rivolgere verso di me il tuo viso;/le saette del Cielo ti abatteranno/prima che io ti conceda la grazia./Scosta la tua ombra dal mio cammino/e non rivolgere a me le tue preghiere» (Siddal, 2009: 89).

⁶ Rossetti, D. G., *Nascita nuziale*, in *La casa della vita. Gioventù e mutamento*, trad. di Bandinelli, A., Viterbo, Stampa Alternativa, 2004, p. 39. Non è un caso che il grande studioso Mario Praz, esperto rossettiano, abbia intitolato il suo libro di memorie *La casa della vita* (1958).

⁷ La circostanza è riportata dall'agente letterario di Rossetti, Charles Augustus Howell, uomo senza scrupoli che aveva suggerito tutta l'operazione e che fu presente all'esumazione. Si tratta forse di una leggenda, o di un racconto fatto a Rossetti volto a consolarlo del senso di colpa, ma anche questo aneddoto è passato alla storia ed è diventato parte del mito della santa Elizabeth. Ispirò forse il racconto di Bram Stoker *Il segreto dei capelli d'oro* (1892), in cui la chioma di una moglie uccisa e seppellita sotto il pavimento di casa, continua a crescere fino ad incriminare il marito omicida.

All'origine della mitografia vi è il celebre quadro di Ofelia per cui fece da modella: Elizabeth posò per John Everett Millais, che la fece immergere per mesi in una vasca di acqua riscaldata con delle lampade sottostanti, ma queste si fulminarono e la sua salute già cagionevole fu minata da tale evento. La tela apparve dopo la sua morte quasi come una preventiva, sacra rappresentazione della triste fine che la sventurata aveva scelto per sé.



John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2, olio su tela, Tate Gallery, Londra.



Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, c. 1864-70, olio su tela, Tate Gallery, Londra.

Elizabeth, la fata dagli splendidi capelli rossi e il volto quattrocentesco, venne ritratta nel quadro di *Ophelia* in uno stato di *trance* allucinogeno, dove la bella eroina crea un effetto perturbante, dovuto al fatto che non si riesce ad intendere se la dama sia viva o morta. Nel suo canzoniere Rossetti descrive la sua passione per Elizabeth in una forma trasfigurata, in cui la bellissima dama diviene la donna-angelo, la dea primordiale dell'amore: «Io, un fanciullo sotto il tocco di lei; un uomo/quando petto a petto ci stringevamo, io e lei;/uno spirito quando lo spirito di lei mi scrutò dentro;/un dio quando il nostro respiro vitale si unì, alitando/sul nostro sangue vitale, finché ardori d'amore emuli/corsero, fuoco entro fuoco, desiderio in deità» (Rossetti, 2004: 47).

Dopo la morte di Elizabeth, Rossetti le dedicò una tela di grandi dimensioni e forte impatto scenico, in cui il pittore la colse nel momento del suicidio, evidente dal fiore di papavero portato dalla colomba (nomignolo con cui amava chiamarla), fiore da cui era estratto il laudano. Elizabeth è qui santificata nell'attimo della trasfigurazione del martirio nelle vesti di Beatrice, protagonista della *Vita Nova* di Dante; infatti il padre di Rossetti era un celebre dantista e lui stesso aveva tradotto la *Vita nuova* in inglese. In questa apoteosi di beatificazione, il poeta fiorentino, novello Orfeo, alter ego di

Rossetti, si affaccia alle spalle dell'amata cercando di trattenerla nel suo viaggio verso la morte. Nonostante questa passione estetizzata, la vita di Rossetti fu immersa in una torbida girandola di droghe, adulteri ed esperienze estreme fino alla morte, avvenuta in solitudine e povertà, ormai vicino alla follia anche lui, a 54 anni.

Successivamente alla passione per la moglie, altri sonetti furono ispirati dal suo amore per Jane Burden e per altre donne. Si dice anche che, sapendo che Elizabeth era malata e prossima alla morte, la sposò solo per quello, visto che per molto tempo l'aveva tenuta come convivente *more uxorio*. L'adulterio con la rozza popolana Fanny Cornforth, domestica di casa, perdurò sia durante la relazione con Elizabeth, sia dopo la morte di lei, quando Fanny si trasferì a casa di Rossetti, divenendone ufficialmente la governante, ma ufficiosamente la convivente.

È certo comunque che la morte di Lizzie gettò Rossetti nel senso di colpa che lo porterà all'autodistruzione e alle dipendenze. Tutte le altre passavano, ma solo Lizzie era la sua anima gemella, e continuerà ad esserlo anche dopo morta. Le poesie che Rossetti aveva riesumato passarono inosservate al grande pubblico e non risollevarono le finanze dell'autore, che esattamente dieci anni dopo, colto forse dai rimorsi, tentò il suicidio con lo stesso rito che aveva officiato sua moglie, ma fu fermato dagli amici. Finirà i suoi giorni povero e solo, in preda alla depressione e alla follia, chiedendo assolutamente di non essere seppellito nella tomba di famiglia, dove invece aveva inumato Lizzie, proprio lei, che dalla famiglia Rossetti non era mai stata accettata. Temeva forse che quel corpo che aveva profanato in vita e in morte, potesse ancora tormentarlo: Lizzie, dall'oltretomba, aveva visto avverarsi la sua ultima rivincita.

3. A CERCAR LA BELLA MORTE: IL SUICIDIO COME SEGNO LETTERARIO

Di Elizabeth ci restano una manciata di brevi componimenti dotati di una grazia e di una levigatezza gotico-romantica, in cui si presagisce tutta la consapevolezza della morte vicina, da pochi anni editi anche in italiano (Siddal, 2006; 2009; 2013),⁸ che seppur in numero così poco consistente, servono a ricostruire la sua figura, in un gioco

⁸ Dopo la morte di Lizzie la sorella di Dante Gabriel, Christina, sollecitò il fratello a editarne i testi, ma questo non avvenne, in un'altra lettera Christina li giudicò troppo disperati per essere editi. Le quindici poesie di Elizabeth vennero infine editate per la prima volta da William Michael Rossetti, fratello di Dante Gabriel Rossetti, tra il 1895 e il 1906, tre anni prima aveva pubblicato un saggio sulla Elizabeth sulla rivista «Burlington Magazine». Nonostante la freddezza che le avevano dimostrato in vita, Christina e William Michael seppero capire il suo valore e la ricordarono post-mortem.

di specchi tra realtà e rappresentazione, poiché ella divenne l'icona più oscura e insieme più brillante di tutto il movimento preraffaellita.

Questi testi, che rieccheggiano la poesia di Alfred Tennyson, poeta celebre per l'aura malinconica, girano tutti attorno al tema dell'amore celeste e dell'aspirazione alla morte come purificazione spirituale. La bella morte in età giovane, leitmotiv dell'epoca vittoriana, viene declinata da Elizabeth in versi leggeri, carichi di un sentimento di irrimediabile finitezza dell'amore. Il corpo che si avvia alla distruzione vede una speranza nel risorgere dello spirito, nell'unione mistica degli amanti sul sepolcro, nel letto di erba che diviene una culla per l'anima, nel "fiume che sempre scorre" (Siddal, 2009: 63), come quello in cui si adagia la triste Ofelia.

L'amore si alterna all'odio per l'uomo bugiardo e vile che ha osato ingannare un'anima bella, rinverdendo un mito, quella della morte della giovane donna per consunzione, caro alla tradizione romantica, si pensi a Didone, Ermengarda e a tante altre sorelle di sventura. Nei versi di Elizabeth la sensualità dirompente si rasserena tutta in una visione narcisistica e glaciale, in cui lo specchio d'acqua accompagna la danza macabra della morte. È la morte come *nostos*, come ritorno della donna alla Grande Madre: "e io dovrei conoscere il palmo di terra/dove un giorno potrò dormire" (Siddal, 2009: 69), che rispecchia un'iconografia personale che vede nella "sacra morte" (Siddal, 2009: 93) un congiungimento fecondo e risolutivo della propria funzione: "niente tranne il riposo sembra buono per me" (Siddal, 2006: 45).⁹

Versi carichi di una lucidità feconda, tali da convincermi, dopo la loro lettura, ad intraprendere una piccola ricerca, poiché davvero troppo simili a quella di un'altra giovane suicida entrata nel mito, Sylvia Plath: «e sarò utile il giorno che resto sdraiata per sempre:/finalmente gli alberi mi toccheranno, i fiori avranno tempo per me» (Plath, 1998: 117), tema caro anche a Lizzie: «Le foglie d'autunno cadono/sulla tomba recente di lei/dove l'erba alta s'inchina ad ascoltare/il mormorio dell'onda» (Siddal, 2009: 97). Scopro tra le due autrici, così apparentemente distanti, alcune consonanze: Sylvia è morta esattamente 101 anni dopo Lizzie (nel 1963, con la testa nel forno), quasi alla stessa età (Sylvia 31 e Lizzie 32 anni), ed ha scelto per il suo suicidio esattamente lo stesso giorno della sua sfortunata antenata: l'11 febbraio. Elizabeth cerca un rimedio ai suoi problemi psichici nell'oppio, così come Sylvia abusa di antidepressivi e subisce

⁹ Questi versi, espunti dall'edizione condotta sui manoscritti originali del 1978, sono però presenti in quella editata tra fine '800 e primi '900 dal fratello di Rossetti, l'unica a cui avrebbe potuto avere accesso Sylvia Plath, morta nel 1963.

una difficile psichiatrizzazione; non c'è dunque da stupirsi se l'11 febbraio sia anche lo stesso giorno scelto per suicidarsi dalla sofferente poetessa Amelia Rosselli, nel 1996.

Nel 1861 Elizabeth abortisce, esattamente cento anni dopo, nel 1961, anche Sylvia Plath perde un bambino e lascia traccia di questo dolore in molte poesie. Se l'ossessione per l'acqua e per lo scorrere si rivela in molti componimenti di Elizabeth – che fa sua l'immagine che Millais le ha dipinto addosso come un sudario di morte: «La mia esistenza è triste e immota/come gigli in un rivo gelato» (Siddal, 2009: 93) – la poesia di Sylvia *Io sono verticale* fa parte di una raccolta chiamata *Attraversando l'acqua* (1971), che prende il nome dall'omonima poesia in cui si riaffaccia lo specchio come simbolo della morte, come in questa di Elizabeth: «Sto distesa tra l'alta erba verde/che si piega sul mio capo/e copre il mio viso spento,/e mi avvolge nel suo letto,/tenera e amorevole/come erba sopra i morti» (Siddal, 2009: 61). E ancora, il tema dello specchio si affaccia anche in Sylvia: «Adesso io sono un lago. Su me si china una donna/cercando in me di scoprire quella che lei è realmente./Poi a quelle bugiarde si volta: alle candele o alla luna./Io vedo la sua schiena e la rifletto fedelmente./Me ne ripaga con lacrime e un agitare di mani./Sono importante per lei. Anche lei viene e va./Ogni mattina il suo viso si alterna all'oscurità./In me lei ha annegato una ragazza, da me gli sorge incontro/giorno dopo giorno una vecchia, pesce mostruoso» (Plath, 1998: 123). Così come è onnipresente in Lizzie il tema di Ofelia e della purezza mariana: «Il fiume che sempre scorre/lungo il suo letto erboso,/le voci di mille uccelli/che risuonano sul mio capo/mi porteranno un sogno più triste/quando questo triste sogno sarà morto» (Siddal, 2009: 63). Questa morte sacrale e acquosa ricompare anche tra le pieghe di Sylvia: «Ho gettato cose a mare, io cargo di trent'anni/(...)/Sparire affondando e l'acqua si è chiusa sul mio capo. Sono una monaca adesso, non sono mai stata così pura» (Plath, 1998: 33). È possibile che Sylvia abbia scoperto le poesie di Elizabeth durante la sua permanenza a Cambridge – i cui manoscritti originali si trovano a Oxford (Lewis, 1978) –, ¹⁰ dove vinse una borsa di studio per studiare letteratura inglese, o a Londra, dove visse per un certo periodo? Io credo di sì perché Sylvia era interessata alla storia della poesia e alle immagini del passato che rileggeva nei suoi testi in chiave di genere, e in particolare modo si rifletteva in Ofelia, che per il meccanismo tragico e

¹⁰ I manoscritti si trovano presso l'Ashmolean Museum di Oxford. In questo fondo sono presenti anche delle trascrizioni fatte da Dante Gabriel Rossetti delle poesie di Lizzie, su cui si è basata la prima pubblicazione di William Michael. La prima edizione inglese sui manoscritti autografi è cura di Lewis, R. C.; Samuels Lasner, M., *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*, Wolfville, Wombat Press, 1978.

evocativo del suo amore incompreso, coniugava sia il sacrificio femminile sia la rivincita post-mortem della rossa strega di Lady Lazarus.

Christina Rossetti, sorella di Dante Gabriel, poetessa dalla fama devozionale, aveva anche lei elaborato il tema dell'*esclusa* dalla felicità e della morte come consacrazione postuma. Nei riguardi di Lizzie aveva una competizione evidente, e come il resto della famiglia aveva criticato la scelta del fratello di accompagnarsi ad una donna di modeste estrazioni sociali. Ciononostante anch'ella rimase affascinata dall'immagine che i preraffaelliti seppero cogliere della sua depressione malinconica, malattia che le accomunava. Nel 1856, dopo aver fatto visita al fratello, rimase colpita di vedere la casa che divideva con Lizzie, completamente addobbata con gli schizzi che ritraevano l'amata, quasi fossero una sorta di carta da parati, la scenografia della sua vita. Scrisse così una poesia in cui descrisse questa passione come una sorta di patologia, in cui il fratello era innamorato di un'immagine idealizzata, che non corrispondeva alla vera Elizabeth: «Un volto si affaccia da tutte le sue tele,/un'identica figura siede o cammina o si china:/l'abbiamo trovata nascosta dietro quegli schermi,/quello specchio ha restituito tutta la sua bellezza./Una regina in opale o in abito rubino,/una ragazza senza nome nei più freschi prati estivi,/un santo, un angelo – ogni tela significa/lo stesso unico significato, né più né meno./Si nutre del suo viso dal giorno alla notte,/e lei con occhi gentili lo guarda a sua volta,/bella come la luna e gioiosa come la luce:/non consumata dall'attesa, non offuscata dal dolore;/non come è, ma com'era quando la speranza splendeva;/non come è, ma come ora nutre il suo sogno» (Rossetti, C.: 36-37).¹¹

Nel suo canzoniere seppellito nella bara di Lizzie, Rossetti scrisse una poesia premonitrice, forse in uno dei momenti in cui pensava che lei stesse per morire, in cui metteva in luce questo manipolatorio gioco di sguardi, senza rendersi conto del fatto che aveva sacrificato la felicità di lei al suo ideale di sofferenza romantica: «Questa è l'immagine di lei così com'era:/sembra un prodigio da ammirare,/come se la mia immagine riflessa/indugiassero nello specchio quando son lontano./La osservo, finché pare che si muova, –/(...)/Eppure la terra la ricopre.../Dipingendola ho fatto reliquia del suo viso» (Rossetti, D. G.: 175).¹²

Le assonanze tra queste tematiche e quelle di Sylvia sono evidenti, entrambe giocano sul tema del doppio: l'*altra* nello specchio che non si conosce mai per quella che è

¹¹ Rossetti, C., *In uno studio d'artista*, in Hawksley, L., *Lizzie Siddal. Il volto dei preraffaelliti*, cit., pp. 36-37.

¹² Rossetti, D. G., *Il ritratto*, *ivi*, p. 175.

realmente, e l'*altra* nel quadro, in una sorte di *mise en abyme* tra l'amata ritratta e il pittore amante che la ritrae come la statua accondiscendente di Pigmalione. Anche Sylvia, come Lizzie, aveva i capelli rossi e immortalava se stessa come una strega rediviva, condannata a vagare su una terra che non sentiva completamente sua, una sorta di anima in pena divisa tra follia e poesia, che torna a vendicarsi degli uomini nelle vesti di una Lady Lazarus, paradossale rovesciamento biblico che mette in crisi, dopo secoli di sacralità, tutta la *mistica della femminilità* presente nella cultura americana degli anni Sessanta (Friedan, 1963).¹³ Entrambe in perenne lotta intestina tra aspirazione personale e dovere coniugale, tra arte e casalinghitudine, tra società e domesticità, hanno ambedue condiviso la medesima passione dei loro mariti, ma il loro talento ha generato gli stessi conflitti e la stessa tragica fine. Così la *Beata Beatrix* Lizzie viene ritratta come una musa morta giovane che assomma su di sé la purezza della giovinezza e l'incorruttibilità dell'eternità poetica. Allo stesso modo Ted Huges, marito di Sylvia, distruggerà l'ultimo diario della moglie dove descriveva i tormenti derivati dalle infedeltà del celebre marito poeta, che per tutta la vita la lascerà nell'ombra della sua fama: ma la morte le renderà quel posto che la vita non le aveva dato, come eroina della letteratura mondiale. Ugualmente Rossetti distruggerà la lettera lasciata da Lizzie prima di morire, per evitare lo scandalo e minimizzare le proprie responsabilità su quel gesto.

Assistiamo qui alla nascita di un personalissimo mito dai contorni agiografico-vittimisti, che è stato caro al femminismo seguente che l'ha santificato in una sorta di martirio annunciato: una musa delusa, che infrange lo specchio della rappresentazione maschile attraverso una propria partenogenetica mitopoiesi. Una sorta di santificazione che ha accomunato altre poetesse di epoche lontane e vicine, si pensi solo ad Anne Sexton (amica e rivale di Sylvia, anche lei morta suicida e con sofferenze psichiatriche), il cui problema centrale rimane l'immagine in scena: donne che amano troppo, impossibilitate a mettere il proprio talento davanti a quello dell'uomo, donne che i loro uomini hanno amato e tradito, innalzato e abbandonato con la stessa intensità, donne che agli uomini hanno rubato la scena nell'unica accezione a loro accessibile, nella fuga introiettiva dell'alterità e dell'alienazione. L'aura della morte ha reso loro il posto di belle addormentate in un bosco di ricordi, perfettamente conchiuse nell'estrema scelta di sottrarsi all'impari lotta con la vita. Rossetti cercherà l'emulazione della morte ed il rito

¹³ Nello stesso anno della morte di Sylvia Plath uscì *Mistica della femminilità*, un libro divenuto celebre per il movimento femminista, che denunciava il ruolo di madre e di sposa in cui la donna era relegata nella cultura americana (Friedan, B., *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton and Co., 1963).

della profanazione del sepolcro come riappropriazione della scena, Ted Hughes distruggerà l'ultimo diario di Sylvia. Le analogie tra Lizzie e Sylvia sono molteplici e non fanno pensare ad una semplice casualità: così Elizabeth e Sylvia si tendono la mano della sorellanza con altre poetesse suicide per amore, da Saffo in avanti, e loro parole, costantemente dissepolte da altre schiere di donne, continuano a scorrere eterne, come Ofelia, nel fiume della poesia.

Molte donne artiste e poetesse sono state psichiatrizzate o hanno scelto il suicidio e nel corso dei secoli il loro corpo è stato rappresentato come il banchetto di una costante orgia di morte; in esse la dipendenza amorosa, l'aborto e la malattia mentale alcune volte si incrociano, si pensi anche a figure come Antonia Pozzi o Alda Merini.

L'iconografia della vittima delle convenzioni sociali parte da questi anni, e incrocia i destini di personaggi femminili celebri come Anna Karenina, Effie Briest e Madame Bovary; ma qui l'iconografia martirica si spinge fino al suicidio come segno della follia della vita, inaugurato dalla triade delle morti coincidenti di Elizabeth Siddal-Sylvia Plath-Amelia Rosselli, tre marginali della poesia femminile dedite alla religione dell'amore, che hanno forse praticato il rito della morte come "citazione".

4. NON SONO COME TU MI VUOI: L'EFFETTO PIGMALIONE E LA SINDROME DI OFELIA

Elizabeth incarna propriamente l'angelo della morte, la *Belle dame sans merci* di Keats tanto amata da Rossetti, estetizzazione della morte orrorifica, sarà il diavolo-donna che si nasconde dietro la sua maschera seducente e vampiresca in un alone di conturbante misticismo: "Io so solo che mi sono chinato giù e ho bevuto/un lungo sorso dell'acqua in cui lei era scomparsa:/col suo respiro, le sue lacrime e l'anima -/e nel chinarmi, so che sentii il volto di Amore/premermi il collo con un gemito di pietà e di grazia,/finché le nostre teste si fusero nella sua aureola" (Rossetti, D. G., 2004: 141).

Elizabeth non sarà un soggetto passivo ma estremamente attivo di questa vicenda. Dopo aver capito che Rossetti non voleva sposarla, scivolò in una depressione in cui alternava stadi di anoressia ad altri di esaurimento nervoso. Negli ultimi anni manipolava la vita di Rossetti, rifiutandosi di mangiare ogni qualvolta lui si allontanava da lei. Con questa relazione piena di rimorsi e sensi di colpa, di tradimenti e di abbandoni, di riprese e di passioni fortissime, i due andarono avanti fino al 1860, anno in cui Lizzie andò in overdose di laudano, Rossetti la sposò solo perché lo promise

accorrendo al suo capezzale, credendola moribonda.¹⁴ Ma come altre volte, anche allora Elizabeth ebbe il tempo di riprendersi, e visse ancora 2 anni, il tempo di rimanere incinta, perdere la bambina e togliersi la vita, stremata dagli adulteri di Rossetti: era oramai sfinita, dipendente dalla droga e la sua nevrosi stava scivolando verso la follia. L'umiliazione subita per troppo tempo l'aveva sfiancata: perché Rossetti, che pure non aveva che scarse risorse familiari anche se proveniva da una famiglia di intellettuali, si rifiutava di sposarla? In fin dei conti lei, che aveva la rendita messa a sua disposizione da Ruskin, era in quel momento in meno ristrettezze di lui. Altri pittori della *Confraternita* ben più altolocati di lui erano convolati a nozze con modelle grossolane e popolane. Lizzie era differente, aveva un portamento altero e snob, con un innato gusto per l'arte e talento per il disegno, imparato anche dal suo lavoro di modista che l'aveva resa esperta nello scegliere i giusti accostamenti e colori dei tessuti. Per lei essere trattata peggio delle altre modelle di dubbia fama che circondavano il gruppo fu una vera malattia che la portò verso il risentimento; era inconcepibile che queste donne erano riuscite a farsi sposare e lei, che invece era affascinate, elegante, studiava ed era accettata come pittrice di talento, aveva amici che la trattavano da pari come Ruskin e Swinburne, fosse alla fine ridotta a una mera concubina. Era in un vicolo cieco, sapeva infatti che per le rigide usanze del tempo, se avesse lasciato Rossetti nessuno l'avrebbe sposata perché era stata compromessa non solo dalla sua relazione con lui, ma anche dall'aver fatto la modella, cosa che equivaleva per la società dell'epoca ad essere considerata alla stregua della prostituta (cosa che non poteva negare perché il quadro di Ofelia era divenuto in pochi anni celebre anche all'estero).

Rossetti l'aveva sempre dipinta come una "mite colomba", soprannome con cui amava chiamarla, ma questa dolce remissività era il segno di una rassegnazione imposta che lui le aveva cucito addosso, non la sua vera natura che era fiera e caparbia, capace di distinguere le belle parole sbandierate dalla concretezza dei patti mai avverati: «Se il

¹⁴ Dopo il matrimonio Lizzie dipinse una tela che rappresentava una scena di battaglia medievale, dall'evocativo titolo *Misera vittoria*, quasi un presentimento del fatto che quel matrimonio, oramai imposto, era stato dettato in fondo dal ricatto e lei stessa in quella maniera non lo desiderava affatto. Altri disegni di quel periodo sono *La strega* e *La belle dame sans merci*, due immagini archetipiche della sua iconografia di donna che si immedesima nella morte: il suo protettore Ruskin le diceva di astenersi dal dipingere immagini così turbanti e forti perché la sua malattia ne avrebbe risentito: tutti volevano fare di lei la tenera colomba malata dall'ala spezzata bisognosa di protezione virile, ma in questo modo manipolarono la sua vita cucendole addosso un sudario da vittima predestinata. In realtà Lizzie viaggiò spesso, anche all'estero, cercando climi e posti termali per la sua salute, ed anche per allontanarsi da Rossetti prese spesso dimora con le sorelle per allontanarsi da lui. Ma il gioco al massacro continuava, lui dopo un po' la raggiungeva, perché non poteva stare senza lei, oppure se lui tardava lei ricadeva in condizioni critiche di malattia, e lo richiamava al suo capezzale.

minimo sogno d'amore fosse vero/allora, tesoro, saremmo in paradiso,/e questa è solo la terra, mia cara,/dove l'amore vero non è concesso» (Siddal, 2009: 67).¹⁵ Così questo amore era divenuto odio, alla fine di una vita di sofferenze e di promesse mai mantenute: «Volgi altrove i tuoi falsi occhi neri,/e non fissare il mio viso;/ti portavo grande amore: un grande odio/cupo al suo posto è ora assiso./tutto cambia e mi sfiora come in sogno,/non canto né prego;/tu sei come l'albero velenoso/che mi ha rubato la vita» (Siddal, 2009: 89).

La passione di Rossetti era certamente forte, quasi un'ossessione in cui Lizzie stessa incarnava il motto estetista dell'"arte per l'arte": dipingeva Lizzie dappertutto e non riuscì mai a staccarsi da lei, ciononostante non fece nulla per istituzionalizzare quell'unione, forse non solo per l'opposizione familiare, visto che era in fondo uno scapestrato artista socialista, ma piuttosto per preservare quell'idealizzazione che nutriva la sua follia amorosa, in un gioco di rimandi tra Dante e Beatrice. Se il loro amore non fosse stato contrastato, violento, impossibile, tutta la magia della sofferenza non avrebbe sgocciolato così estatica nelle sue tele e nelle sue poesie: sacrificò dunque Lizzie al suo estro, facendo di lei un'opera d'arte, "mortificandola". La elevò con letture e libri, cercando di migliorare la sua educazione, le fu insegnante di pittura (Ruskin disse che in poco tempo l'allieva aveva superato il maestro), ma fu anche quello che la distrusse di tradimenti, che la umiliò agli occhi del mondo e della famiglia d'origine, trattandola in fondo come una donna di facili costumi, rendendo il suo mito fragile come la sua apparenza anoressica e fantasmatica, in un perverso gioco di riflessi in cui lei rispondeva con una sindrome da Ofelia alla sua manipolazione da Pigmalione (Dijkstra, 1988; Bettini, 1992; Stoichita, 2006).¹⁶ Quello che in fondo lo nutriva era l'ansia di possesso e allontanamento tra l'artista e la sua opera, era consapevole che la sua arte non potesse essere grande senza l'apporto di lei, quella musa delusa che osava solo reclamare il suo posto nel mondo reale (Pollock; Cherry, 1984).¹⁷ Così annotava Ruskin, scrivendo a Rossetti: «quanto siano meravigliosi, perfetti e teneri i

¹⁵ Siddal, E., *L'Amore finito*, in *Di rivi e gigli: poesie e lettere*, cit., p. 67.

¹⁶ Sull'ampio tema del rapporto tra l'artista e la musa Cfr. Dijkstra, B., *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti, 1988; Bettini, M., *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992; Stoichita, V., *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, edizione a cura di Aurelio Pino, Milano, Il saggiatore, 2006.

¹⁷ Sull'argomento cfr. Pollock, G.; Cherry, D.; *Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: the Representation of Elizabeth Siddall*, in «Art History», vol. II, June 1984, pp. 206-227.

tuoi disegni quando rappresenti lei, più che quando disegni qualcun altro. Lei ti guarisce da tutti i tuoi peggiori difetti semplicemente guardandola» (Ruskin, 2012: 146).¹⁸

Di lei, che divenne la sua monomania, il suo sogno si predestinazione e reincarnazione dantesco, sappiamo poco, nonostante egli la scrutasse in ogni angolo alla ricerca del segreto della sua bellezza, come se continuando a ritrarla, in fondo non fosse mai stato capace di vederla veramente, proprio lui che temeva di divenire ceco come suo padre. Lui che credeva alla reincarnazione, elevò la religione dell'amore a spiritualismo romantico, fuori dalla bigotta morale vittoriana, ma per fare questo, sacrificò la vita in nome dell'arte: «Sono già stato qui,/ma quando o come non saprei dire/il dolce odore pungente/un suono, come un singhiozzo, le luci attorno alla baia./Sei stata mia prima/quanto tempo fa non saprei dire/ma proprio quando al volo della rondine/il tuo collo si è girato in quel modo/un velo è caduto – e ho saputo tutto di te/è stato così anche prima?/e non fa così anche il tempo con il suo turbinio incessante/che ancora una volta d'amore colma le nostre vite/a dispetto della morte,/e giorno e notte istilla una delizia ancora?» (Rossetti, D. G., 2004: 25).¹⁹

Il tema del déjà-vu, caro all'estetica vittoriana come quello dell'estetizzazione della morte giovane, torna anche nel doppio autoritratto che Rossetti dipinse durante la prima fase dell'innamoramento per Lizzie: *Come s'incontrarono*, che vede la coppia di amanti incontrare “in una selva oscura” il loro doppio speculare, allusione alla loro reincarnazione nelle vesti di Dante e Beatrice (conservato proprio a Cambridge). Rossetti faceva continuamente riferimento al fatto che lui e Lizzie fossero predestinati e che il loro amore fosse contrastato, come personaggi celebri al pari di Tristano e Isotta.

¹⁸ Lettera di John Ruskin a Dante Gabriel Rossetti, in Hawksley, L., *Lizzie Siddal. Il volto dei preraffaelliti*, cit., p. 146. La perfezione di Lizzie, approvata da tutti i grandi amici altolocati e di genio della sua cerchia, strideva con la riluttanza della sua famiglia ad accettarla e con le promesse di matrimonio sempre rimandate.

¹⁹ Rossetti, D. G., *Luce improvvisa*, in Bodei, R., *Piramidi di tempo: storie e teoria del déjà vu*, Bologna, Il mulino, 2006, p. 25. Il tema della reincarnazione degli amanti, dello spiritualismo e della metempsicosi era di moda in epoca vittoriana e rimane una costante nell'opera rossettiana, presente anche nel racconto *Sant'Agnes dell'intercessione* (1848-60).



Dante Gabriel Rossetti, *Come si incontrarono*, 1864, Fitzwilliam



Elizabeth Siddal, *Autoritratto*, 1853-54,

Così Elizabeth concorrerà a creare un ideale estetico che sarà di gran voga in epoca simbolista e decadente: ci troviamo in fondo nel secolo delle tifiche, dei sanatori e della scoperta dell'isteria come malattia specifica del femminile nella sua alienazione dal corpo sociale. La sua morte sarà anch'essa una sacra rappresentazione, cioè il suo vero statuto d'esistenza, come lo sarà cento anni dopo per Sylvia Plath: "Morire/è un'arte, come ogni altra cosa./Io lo faccio in modo eccezionale./(..)/Io lo faccio che sembra reale./Ametterete che ho la vocazione» (Plath, 1998: 27-29).

La scrittura dell'alterità aprirà in questo caso le porte a una *poetry confessional* al femminile, in cui far convergere da un lato l'immagine virginale della confessione mariana, dall'altro la tradizione delle grandi mistiche, già ampiamente saccheggiate dalla pittura preraffaellita, accolta come scandalosa proprio perché capace di evocare un blasfemo erotismo spiritualizzato, in contrasto con il moralismo vittoriano.

Ma chi vinse in questo gioco al massacro, eros o thanatos? Probabilmente perirono entrambi, avvinghiati in un'ultima reciproca sfida che li lasciò ambedue sfiniti. Lizzie, se non poteva essere per lui tutto in terra, dove il vero amore non è concesso, decise di divenire tutto per lui nell'iperuranio dell'arte, trasmigrando così nell'*altra* nel quadro: in questo sacrificio fu la sua ultima richiesta di protezione ma anche la sua oscura vittoria: "Non sono altro che una creatura spaventata/né potrò essere mai nulla/se non un uccello con l'ala spezzata/che deve volare via da te./Non posso darti l'amore/che ti davvo tanto tempo fa./(..)/Non posso darti che un cuore esausto/e occhi stanchi di dolore,/una bocca sfiorita che non può sorridere/e che forse non riderà più./Però tieni le braccia attorno a me, amore,/fino a che non mi addormenti;/poi lasciami, senza salutarmi/per evitare che io mi svegli, e pianga" (Siddal, 2009: 77).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bettini, M., *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino, 1992.
- Bodei, R., *Piramidi di tempo: storie e teoria del déjà vu*, Bologna, Il mulino, 2006.
- Camilletti, F., *Beatrice nell'inferno di Londra. Saggio su Dante Gabriel Rossetti*, Lavis, La Finestra, 2005.
- Dijkstra, B., *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti, 1988.
- Falqui, L. (a cura di), *La gemma. Estetismo ed esoterismo nei preraffaelliti*, Rimini, Il cerchio, 1994;
- Falqui, L., *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'Ottocento: Nazareni, Preraphaeliti, Rosa + Croce, Nabis*, Firenze, Alinea, 1985.
- Falqui, L., *Aurea domus. Viaggio nel sogno preraphaelita*, Palermo, Novecento, 1995.
- Friedan, B., *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton and Co., 1963.
- Hawksley, L., *Lizzie Siddal. Il volto dei preraphaeliti*, trad. di Ciavarretti, M.; Scapano, A., Bologna, Odoia, 2012.
- Hilton, T., *I Preraphaeliti*, Mazzotta, Milano, 1981.
- Hubbard, E., *Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Eleanor Siddall*, Whitefish, Kessinger, 2010.
- Lewis, R. C.; Samuels Lasner, M., *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*, Wolfville, Wombat Press, 1978.
- Marsh, J., *The Legend of Elizabeth Siddal*, London, Quartet Books, 1989.
- Plath, S., *Lady Lazarus*, in *Lady Lazarus e altre poesie*, a cura di Giudici, G., Milano, Mondadori, 1998.
- Pollock, G.; Cherry, D.; *Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: the Representation of Elizabeth Siddall*, in «Art History», vol. II, June 1984, pp. 206-227.
- Rossetti, D. G., *La casa della vita. Gioventù e mutamento*, trad. di Bandinelli, A., Viterbo, Stampa Alternativa, 2004.
- Rossetti, D. G., *Scritti, poesie, lettere*, a cura di Alessandrini, M., Milano, Abscondita, 2010.
- Shakespeare, W., *Amleto*, trad. di Montale, E., Milano, Mondadori, 1988.

Siddal, E., *Il vero amore non ci è concesso. Le poesie di Elizabeth Eleanor Siddal*, a cura di Stockhausen, C., Padova, Panda Edizioni, 2006.

Siddal, E., *Di rivi e gigli: poesie e lettere*, a cura e con trad. di Arcara S., Bari, Palomar, 2009.

Siddal, E., *Poems-Poesie. La musa ispiratrice dei preraffaelliti*, Venezia, Damocle, 2013.

Smith A.; Beatrice L. (a cura di), *Preraffaelliti. L'utopia della bellezza*, Milano, 24 ore cultura, 2014.

Stoichita, V., *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, edizione a cura di Aurelio Pino, Milano, Il saggiatore, 2006.