

AIO

Arianna Testa

Lizzie Siddal

L'artista dietro l'icona

Prefazione di
Elisabetta Marino





Aracne editrice

Copyright © MMXXII

ISBN 978-88-255-4154-0

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

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

I edizione: **Roma**, maggio 2022

*Alla bellezza dei diversi
Al saper cogliere la loro grandezza nascosta.
E a te Nonno, che hai sempre creduto in me*

Autumn leaves are falling
About her new-made grave
Where the tall grass bends to listen
To the murmur of the wave.

Elizabeth Siddal, *Fragment*

11 *Prefazione*
di Elisabetta Marino

13 *Introduzione*

21 *Capitolo I*
Una donna fuori dal comune

1.1. L'incontro, 21 – 1.2. Lizzie, 23 – 1.3. Vita da modella, 28 – 1.3.1. *L'antipatia per Hunt e la rivalità con Annie Miller: rapporti che si incrinano*, 31 – 1.4. *Ophelia*, 35 – 1.5. L'amore per Dante Gabriel Rossetti, 37 – 1.5.1. *Un amore sbagliato*, 37 – 1.5.2. *La misteriosa malattia di Lizzie*, 44 – 1.5.3. *Aspettando il matrimonio*, 48 – 1.5.4. *Tentativi di indipendenza*, 53 – 1.5.5. *Sposarsi sul letto di morte*, 55 – 1.6. La gravidanza, 57 – 1.7. La depressione e la morte, 62

67 *Capitolo II*
I dipinti

2.1. Dipingere Elizabeth Siddal, 67 – 2.1.1. *Elizabeth attraverso lo sguardo di Walter Howell Deverell*, 67 – 2.1.1.1. *Lizzie e A Pet. Critica e testimonianza della condizione della donna nella società vittoriana*, 68 – 2.1.1.2. *The Grey Parrot. Sulla profondità dei sentimenti per Lizzie*, 71 – 2.1.2. *Uno sguardo di sogno: la Beatrice idealizzata di Dante Gabriel Rossetti*, 74 – 2.1.2.1. *I disegni*, 75 – 2.1.2.2. *Doppelganger o How They Met Themselves: un presagio di morte*, 78 – 2.1.2.3. *Regina Cordium: promessa d'amore e nuovo stile artistico*, 80 – 2.1.2.4. *Beata Beatrix: tra simbologie bibliche e letture inquietanti*, 83 – 2.2. Elizabeth attraverso gli occhi di sé stessa: le sue opere, 86 – 2.2.1. *Self-portrait, 1853*, 86 – 2.2.1.1. *Eve of St. Agnes*, 88 – 2.2.1.2. *The Lady of Shalott*, 89 – 2.2.2. *L'incontro con Ruskin*, 92 – 2.2.3. *Lo stile*, 93 – 2.2.4. *Le opere in stile medievalista*, 93 – 2.2.5. *Clerk Saunders e la mostra Preraffaellita in Fitzroy Square*, 96 – 2.2.6. *La rinuncia alla collaborazione con Ruskin e la fine della sua arte*, 99

101 *Capitolo III*
“Where true love is not given”

3.1. Il problema della datazione, 101 – 3.2. Una storia editoriale difficile, 102 – 3.3. La critica, 103 – 3.4. Lo stile, 106 – 3.5. La forma, 107 – 3.6. L'originalità, 108 – 3.7. I temi, 108 – 3.8. Le poesie, 110 – 3.8.1. *The Lust of the Eyes*, 110 – 3.8.2. *Worn Out*, 112 – 3.8.3. *A Silent Wood*, 114 – 3.8.4. *True Love*, 115 – 3.8.5. *Speechless*, 116 – 3.8.6. *Love and Hate*, 118 – 3.8.7. *Dead Love*, 119 – 3.8.8. *A Year and a Day*, 121 – 3.8.9. *Lord, May I Come?*, 125 – 3.8.10. *At Last*, 127 – 3.9. Osservazioni sulla poesia di Elizabeth Siddal, 130

133 **Capitolo IV**

Dopo la morte

4.1. Oscuri fantasmi, 136 – 4.2. La riesumazione e l'inizio della leggenda, 137 – 4.3. La pace di Dante: gli ultimi anni e la morte, 140

141 **Capitolo V**

L'eredità

5.1. Un'immagine mutevole nel tempo, 141 – 5.2. Il dissidio interiore, 142 – 5.3. La fortuna gotica, 144 – 5.4. La riesumazione critica, 146

151 **Capitolo V**

Dalle ceneri

155 *Bibliografia*

159 *Sitografia*

Prefazione

di ELISABETTA MARINO¹

Nell'immaginario collettivo, la memoria di Elizabeth Siddal è inscindibilmente legata alla Confraternita dei Preraffaelliti, al suo ruolo di modella prediletta, al destino doloroso di amante solo in parte corrisposta da Dante Gabriel Rossetti. La figura che si delinea è quella di un'icona splendida ma tragica, che visse quasi all'ombra di colui che l'aveva resa immortale nei suoi capolavori. Lizzie è un riflesso, una chimera, un'attrice capace di vestire i panni di qualsiasi donna le si chiedesse di interpretare, quasi non avesse una personalità propria. Lizzie è il suo intrico di capelli rossi avviluppati a poesie d'amore, come le braccia di colui che, sopravvissuto a un abbandono, cerca di aggrapparsi al ricordo di un passato più felice. Nella memoria dei più, Lizzie è un corpo di cui godere nello sguardo, assaporandone i dettagli con un gusto quasi cannibalistico: labbra generose e vermiglie che si stagliano su un volto color dell'avorio; collo di giunco reclinato all'indietro; palpebre che stanno per schiudersi in un'estasi d'incanto.

Difficilmente si ricorda che Elizabeth Siddal era una poetessa di pregio, un'artista stimata, un satellite imprescindibile della Confraternita che, pure, le ha negato con pervicacia quella centralità che avrebbe meritato. L'ironia, quel senso dell'umorismo tagliente e a volte amaro che l'ha caratterizzata in vita sono evidenti nei suoi versi, che parlando di sfide, di difficoltà, di convenzioni e del modo di aggirarle, di desiderio, di ansia di emancipazione, di disprezzo verso chi nega alle donne persino la dignità. Ne emerge un quadro molto più vivido e vibrante di Elizabeth Siddal, un quadro al quale è sorprendente abituarsi poiché stride contro il ritratto privo di spessore nelle tele di Rossetti.

Con un lavoro caparbio e sensibile, Arianna Testa ci restituisce la vera Elizabeth Siddal, liberandola dalle ristrettezze in cui, per troppo

¹ Prof. associata di Letteratura inglese e angloamericana, Delegata del Rettore e Direttrice del Centro Linguistico d'Ateneo

tempo, è stata confinata. Con pazienza e acume critico, l'autrice di questo volume ci invita all'ascolto della sua voce, senza filtri né preconcetti, intrecciando in questo modo fili nuovi alla tessitura complessa della sua storia.

Pre-Raphaelite Brotherhood

Pre-Raphaelites they called themselves; not that they imitated the early Italian masters at all, but that in their work, as opposed to the facile abstractions of Raphael, they found a stronger realism of imagination, a more careful realism of technique, a vision at once more fervent and more vivid, an individuality more intimate and more intense¹.

La pittura preraffaellita, che ha dominato il contesto artistico e il dibattito che ne è seguito nell'Inghilterra della seconda metà del XIX secolo, nacque quando nel 1848 alcuni giovani artisti ribelli poco più che ventenni decisero di dare vita alla *Pre-Raphaelite Brotherhood*², che abbreviarono nei loro dipinti a mo' di firma con PRB.

La *Pre-Raphaelite Brotherhood* visse due importanti fasi dominate da stili e da personaggi assai diversi. Agli inizi del movimento, i dipinti perseguivano il rigore scientifico ed erano assai innovativi nello stile e radicali nella scelta dei soggetti. Gli artisti protagonisti della prima fase furono: John Everett Millais, William Holman Hunt e Dante Gabriel Rossetti. Inizialmente la loro missione era quella di ritrarre ogni aspetto della natura tramite una pittura caratterizzata da colori e dettagli sovrabbondanti.

La seconda fase, invece, fu dominata da Rossetti che in qualche modo, con la sua deviazione dalle istanze iniziali della PRB avvenuta intorno agli anni Cinquanta del secolo, influenzò notevolmente la Confraternita. Rossetti portò Edward Burne-Jones e William Morris (che andranno a comporre la "triade" dominante in questo secondo periodo) ad abbandonare il

¹ O. WILDE, *The English Renaissance of Art*, 1882. <http://www.online-literature.com/wilde/2310/> accesso effettuato il giorno 23 novembre 2016 alle ore 18.37.

² Nella sua autobiografia del 1905, Hunt affermò di aver utilizzato questa parola contrapponendola a "cristiani primitivi", suggerita da Rossetti e Millais. Hunt poi fa riferimento ad un episodio avvenuto nel 1847 quando, mentre stava discutendo con Millais alla Royal Academy, Hunt aveva espresso alcune critiche sulla Trasfigurazione di Raffaello, conservata alla Pinacoteca Vaticana. All'Academy, come già detto, veniva insegnato a venerare le opere del maestro Sanzio, e uno studente intervenne affermando che, date le loro asserzioni, erano "preraffaelliti". L'aggiunta della parola "Brotherhood" si deve a Rossetti che volle sottolineare l'esclusività del gruppo e il rapporto profondo che intercorreva tra i membri. (H. BIRCHALL, *I preraffaelliti*, a cura di N. Wolf, Taschen, 2016. p. 10).

perseguimento del naturalismo in favore di un'estetica diversa, più medievaleggiante e a adottare un'iconografia femminile che è diventata nel tempo il modello e il vessillo dell'intero movimento.

Gli ultimi anni di questa corrente videro gli artisti esplorare nuove frontiere ben diverse dall'arte pittorica: le arti applicate. In questo periodo inoltre, cambiò anche il ruolo dominante della *Royal Academy*; ancora, le commissioni per le opere d'arte non provenivano più esclusivamente dall'aristocrazia, ma soprattutto da industriali e commercianti della nuova classe media, interessati profondamente all'arte preraffaellita.

La Confraternita si poneva l'obiettivo di rinnovare la pittura inglese, che aveva subito un declino rovinoso e inarrestabile a causa delle convenzioni e delle severe norme imposte dalla *Royal Academy*, la quale costituiva la prima autorità in fatto d'arte. L'*Academy* inoltre, aveva potere decisionale su quali opere, artisti e generi meritassero la diffusione e la consacrazione, accogliendo nelle proprie sale espositive solo quelle opere che rispondevano ad un determinato canone. Esaltava, infatti, i dipinti che imitavano i modelli della grande pittura italiana e provava una vera e propria venerazione per quello che veniva considerato allora il più grande maestro del Rinascimento: Raffaello Sanzio.

I preraffaelliti, invece, disdegnavano la *Royal Academy* e ne definivano le tecniche *slosh*³; inoltre soffrivano per il modo in cui le convenzioni che questa imponeva stavano soffocando il progresso della pittura. L'arte, secondo loro, veniva insegnata in maniera troppo schematizzata ed ogni espressione individuale o idea originale erano rifiutate. Ciò era motivato dal fatto che per l'*Academy* non esistevano ragioni valide per usare temi diversi da quelli istituzionalizzati, i quali in ogni caso erano di numero assai esiguo.

La Confraternita, opponendosi all'uso di una gamma di colori cupa e standardizzata imposta dall'*Academy*, mirava a realizzare lavori vibranti dal punto di vista cromatico e che avessero un significato per lo spettatore; inoltre, i soggetti rappresentati dovevano stimolare l'immaginazione e provocare discussioni tra coloro che ammiravano le opere. Configurandosi come una scuola d'avanguardia (anche se questa definizione è, come vedremo, paradossale), i preraffaelliti volevano sperimentare nuove tecniche e creare

³ Sciatte.

tinte vigorose mai utilizzate o viste prima. Per operare una vera rivoluzione artistica, bisognava demolire gli schemi da troppo tempo consolidati e tornare indietro, ad un tempo in cui lo spirito indomito e creativo dell'arte ancora non era stato viziato dal perfezionismo delle scuole e delle botteghe.

Pertanto, i preraffaelliti scelsero di prendere ispirazione dall'arte medievale, ben prima della venuta di Raffaello, e fu da questo intento che prese il nome la Confraternita.

I loro ideali costituivano un segreto conosciuto solo dai preraffaelliti, e il significato dello stesso acronimo PRB che gli artisti apponevano alle loro opere era un mistero su cui tutti in quel periodo si interrogavano. A causa dell'autorevolezza delle regole poste dall'*Academy*, quando nel 1850 il segreto fu tradito in concomitanza con l'esposizione di *Twelfth Night* di Walter Howell Deverell, la Confraternita divenne obiettivo di feroce biasimo e accusata di arroganza.

Tra i membri della Confraternita figuravano tre importanti personalità che con la loro arte daranno un importante contributo all'intero movimento: John Everett Millais, William Holman Hunt e Dante Gabriel Rossetti.

Tutti i membri della PRB, tranne Rossetti, avevano studiato nelle migliori scuole d'arte di Londra, tra cui la stessa *Academy* e per questo motivo conoscevano molto bene l'eccessivo rigore del linguaggio artistico coevo. In seguito, avevano poi deciso di distaccarsene, maturando gli ideali che avrebbero costituito la base del Preraffaellismo.

I tre giovani artisti erano inseparabili ed erano soliti ritrovarsi nello studio di Hunt e Rossetti in Cleveland Street o nella casa di Millais di Gower Street, dove passavano il tempo a discutere animatamente.

A questi anni risale la loro compilazione di una "lista degli immortali": tra le figure fondamentali vi era Cristo, mentre William Shakespeare occupava una posizione inferiore; il Beato Angelico e Raffaello erano invece del tutto trascurabili.

In questo periodo molto fervente di idee artistiche, Hunt fece conoscere a Rossetti, Millais e ad altri artisti il saggio *Modern Painters* di John Ruskin, di cui il primo tomo in cinque volumi era stato pubblicato nel 1843. In quest'opera, Ruskin riconosceva la grandezza di tutti i pittori moderni, riservando particolare attenzione a William Turner. I preraffaelliti, leggendo il saggio, si sentirono ispirati dall'esortazione di Ruskin di andare verso la na-

tura con onestà del cuore, senza scegliere, rifiutare o disdegnare alcunché, precetto che applicarono con costanza nella loro arte.

Una sera di settembre del 1848 alcuni artisti si riunirono nella residenza familiare di Millais a Bloomsbury, Londra; durante questo importantissimo incontro, si decise di sfidare i principi dell'arte vittoriana facendo affidamento all'energia e all'entusiasmo degli artisti. Per raggiungere tale obiettivo, era necessario: «1. avere idee genuine da esprimere; 2. studiare attentamente la Natura per sapere come esprimerle; 3. far proprio ciò che è diretto, serio e sincero nell'arte precedente, escludendo le convenzioni e i dettami seguiti meccanicamente; 4. e, soprattutto, realizzare quadri e statue di gran valore⁴».

Sulla PRB forte fu l'influenza dell'arte italiana prerinascimentale; inoltre, durante l'Ottocento, la rivalutazione del Medioevo acquisì maggior valore quando, per la costruzione della nuova sede del Parlamento, venne scelto il progetto di Charles Barry che prevedeva la costruzione del nuovo edificio in stile gotico. Nonostante questo e il fatto che i collezionisti avessero cominciato ad acquistare opere di Duccio di Buoninsegna (pittore senese, a capo dell'eponima scuola, attivo tra il 1278 e il 1319), e dei quattrocenteschi Jan Van Eyck e Beato Angelico, alla National Gallery non erano ancora presenti opere di arte italiana prerinascimentale, ma solo la collezione del Principe Albert che comprendeva per lo più opere in stile gotico o teutonico. Di conseguenza, quando cominciarono ad operare, i preraffaelliti non avevano la possibilità di osservare direttamente gli artisti che intendevano prendere a modello; l'unico modo era di conoscerli tramite le riproduzioni, come le incisioni che Carlo Lasinio aveva fatto degli affreschi quattrocenteschi di Benozzo Gozzoli (1421–1497) nel Camposanto di Pisa.

L'unico artista ad aver avuto una conoscenza diretta delle opere italiane prerinascimentali era Ford Madox Brown, che tuttavia non faceva parte della PRB. Egli si era formato ad Anversa e aveva compiuto un viaggio a Roma dove aveva potuto osservare l'opera e la tecnica dei Nazareni⁵ e per questo motivo si rivelò un prezioso tramite tra i preraffaelliti e l'arte italiana prerinascimentale.

⁴ Cfr. H. BIRCHALL, *op. cit.*

⁵ I Nazareni erano un gruppo di pittori romantici tedeschi attivi a Roma all'inizio dell'Ottocento. Questi si ribellarono al classicismo accademico per perseguire un'arte rinnovata su basi religiose e patriottiche. Il loro tipo di arte era caratterizzata da un gusto fortemente arcaico, a causa di linee ben marcate, l'utilizzo di colore crudo e steso con pennellate uniformi. Il loro stile richiamava quello degli artisti quattrocenteschi italiani: Beato Angelico, Filippo Lippi, Luca Signorelli, Perugino, e soprattutto il primo Raffaello. Altri artisti del gruppo si rifecero anche a Dürer e all'antica pittura tedesca. [N.d.A.]

Nel 1849 i preraffaelliti esposero le loro tele alla mostra della *Royal Academy* presentandole con la sigla PRB. Queste furono accolte con grande assenso e giudizi positivi e i membri della Confraternita si sentirono incoraggiati e rassicurati. Decisero così di dare vita a una rivista in cui esporre le proprie idee sull'arte e sulla letteratura: «The Germ: Thoughts Toward Nature in Poetry, Literature and Art». Questa accoglieva contributi sia dei membri della PRB che di scrittori e poeti affiliati, come Coventry Patmore e Christina Rossetti, sorella di Dante Gabriel. Sebbene la rivista chiuse presto per via delle scarse vendite, apportò un contributo significativo nel far conoscere il movimento ad un pubblico più ampio. Non si accennò mai, tuttavia, al significato della sigla PRB, e il pubblico avanzava le ipotesi più fantasiose finché, nel 1850, «The Illustrated London News» riuscì ad indovinare cosa volesse dire: *Pre-Raphaelite Brotherhood*.

I preraffaelliti furono aspramente criticati per il loro stile, caratterizzato da personaggi dai lineamenti irregolari ed un mancato rispetto della prospettiva classica; ciò veniva considerato un'aperta sfida ai principi su cui l'arte si fondava. Inoltre, il *Times* si espresse in maniera feroce contro di loro, accusandoli di negare i principi di luce e di ombra, di rifiutare il canone della bellezza in qualsiasi forma e di possedere una singolare ed esagerata attenzione al dettaglio. Quello che tuttavia il *Times* — e i principali accusatori — non capivano, è che i preraffaelliti perseguivano semplicemente un'idea di bellezza differente da quella più classicista imposta dall'*Academy*.

In difesa della PRB si levò la voce del critico d'arte John Ruskin, che sebbene non approvasse tutti gli ideali del movimento, ne apprezzava il culto del naturalismo e il rifiuto delle convenzioni accademiche. Inoltre, difendeva il loro uso della prospettiva e riteneva le loro opere «più oneste e complete nelle loro aspirazioni di qualunque dipinto successivo all'epoca di Dürer»⁶. Nella prima fase della Confraternita, i preraffaelliti risentirono dei forti cambiamenti sociali che l'Inghilterra stava vivendo intorno agli anni Quaranta del secolo: la città era difatti in continua espansione urbanistica, i censimenti riportavano che la popolazione si stava riversando maggiormente nella parte metropolitana dalle periferie e che queste stavano per essere totalmente inglobate dalla città; inoltre stavano nascendo fabbriche e laboratori. In questo clima, i preraffaelliti produssero opere che ritraevano i cambiamenti in corso in quel periodo, opere dove veniva esaltato il lavoro dell'uomo, oppure la

⁶ J. SAMBROOK, *Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays*, Chicago, 1974 cit. in H. BIRCHALL, *op. cit.*, p. 14.

storia della costruzione della contea di Northumberland, ritratta da William Bell Scott in *Iron and Coal*.

I preraffaelliti operarono una rivoluzione anche nella tecnica artistica. I colori che usavano erano puri, non miscelati, brillanti, apposti su fondo bianco ancora umido e per questo molto più intensi. Approfittando dei progressi dell'industria chimica, questi artisti predilessero tonalità nuove, come il verde smeraldo, il giallo di cadmio e una nuova gamma di viola.

Grazie all'invenzione dei tubetti di colore in metallo, fu possibile per loro iniziare a dipingere *en plein air*, schizzando il dipinto per cogliere maggiormente i dettagli e una luce più naturalistica, per poi completare il lavoro in studio.

La luce uniforme causò diverso scetticismo e perplessità negli spettatori e alcuni, a causa della minuziosa cura per i dettagli, li accusarono di aver creato fotografie. In ogni caso, l'opera d'avanguardia dei preraffaelliti rivoluzionò il genere della pittura di paesaggio, considerato inferiore all'interno dell'*Academy*.

Grazie alla loro attenzione per i contrasti cromatici, inoltre, influenzarono in seguito gli Impressionisti francesi, che iniziarono ad esporre le loro opere intorno al 1870.

Negli anni Cinquanta del secolo, Rossetti si allontanò dal principio di “fedeltà alla natura” per sviluppare un suo più personale simbolismo, tutto improntato su temi cavallereschi e sulla poesia medievale. In particolare, forte suggestione aveva su di lui il misticismo di William Blake, poeta ed artista visionario. Nel 1854, Hunt fece un viaggio in Egitto e Palestina per trarre l'ispirazione per dipingere soggetti biblici. Per questo tipo di opere, l'artista fece ricorso a modelli israeliti per i personaggi e studiò costumi e riti giudaici antichi per raffigurare il più realisticamente possibile eventi accaduti due-mila anni prima, rendendoli più vicini alla società vittoriana.

La seconda fase del Preraffaellismo vide molte defezioni, ma la Confraternita fu ricostruita velocemente. Come dicevamo all'inizio, gli esponenti dominanti di questa seconda fase furono Rossetti, Edward Burne-Jones e William Morris. Fu grazie all'impegno di questi ultimi se la PRB si aprì alla scoperta di nuovi modi di espressione, investendo l'arredamento, l'arte tipografica, la decorazione d'interni, le ceramiche e le vetrate.

La prima impresa dei preraffaelliti di seconda generazione fu la decorazione della *Union Debating Hall* a Oxford. L'idea era stata di Rossetti e, poiché era molto influente nella cerchia dei preraffaelliti, tutti gli artisti risposero

alla sua chiamata, accettando vitto e alloggio come compenso, invece che denaro.

Nel 1860, William Morris e sua moglie Janey si trasferirono nel Kent, nella *Red House* di Upton. La casa, descritta da Burne-Jones come «il posto più bello del mondo», era frequentata abitualmente da Edward e sua moglie Georgiana Burne-Jones, Brown, Rossetti, i quali contribuirono ad arredare e decorare gli interni. Altro ospite abituale era il poeta Charles Algernon Swinburne che aveva conosciuto Morris e Rossetti mentre questi erano impegnati nella decorazione della *Debating Hall*. Morris desiderava che la Red House divenisse sede di un cenacolo artistico medievaleggiante e proprio da lì diresse quella che divenne nota come “Morris, Marshall, Faulkner & Co”, ossia *The Firm*.

Questa società, fondata nel 1861, mirava a realizzare una delle aspirazioni di Morris, ossia «...non tenere niente nella propria casa che non si ritenga utile o non si consideri bello⁷».

Rossetti, Burne-Jones e Brown acquistarono un'azione ciascuno e ne divennero soci. *The Firm* si riproponeva di rivoluzionare la società tramite le arti applicate e si vantava di saper utilizzare qualsiasi tipo di materiale o decorazione o tecnica decorativa: vetrate, decorazioni murali, lavorazione del metallo, disegni su stoffa.

I loro progetti erano lineari e gli artisti avevano l'obiettivo di riscoprire tecniche artigianali che erano minacciate e rischiavano di morire a causa della crescente produzione industriale.

The Firm esercitò una grande influenza sull'arredamento in Inghilterra, Europa ed America, tanto che oggi i modelli ideati da Morris sono ancora molto apprezzati e diffusi, nonostante la società sia stata liquidata durante la Seconda guerra mondiale.

Sebbene i tre artisti della Confraternita di seconda generazione finirono per intraprendere percorsi diversi dalla metà degli anni Cinquanta, i loro ideali estetici influenzarono moltissimi artisti negli ultimi anni del XIX secolo.

Il Preraffaellismo di seconda generazione è stato la corrente dominante in Inghilterra per molto tempo, assieme all'Estetismo e al Neoclassicismo.

⁷ L. PARRY (a cura di), *William Morris*, Victoria and Albert Museum, Londra, 1996 cit. in H. BIRCHALL, *op. cit.*, p. 22.

Gli anni Ottanta dell'Ottocento invece hanno visto un rinnovato interesse, grazie anche alle retrospettive di Millais e Hunt tenute a Londra nel 1886. Di questi artisti furono apprezzate soprattutto le opere successive al 1850, con i loro colori brillanti e l'attenzione al dettaglio naturalistico, tanto che molti artisti cercarono di imitarli. Alcuni riuscirono a fondere il romanticismo di Rossetti con la scrupolosa fedeltà alla natura di Millais e Hunt. John William Waterhouse (1849–1917), invece, riuscì a fondere il Classicismo con l'Estetismo dei preraffaelliti, come si vede in *The Lady of Shalott*.

Il Preraffaellismo, con le sue istanze, arrivò anche in America in seguito ad una mostra tenutasi nel 1857 a New York, Boston e Philadelphia. I preraffaelliti americani erano capeggiati da Thomas Charles Farrer che, con un piccolo gruppo di artisti, creò nel 1863 l'*Association for the Advancement of Truth in Art*. Nel loro periodico, il «The New Path», venivano esaltati i principi espressi da Ruskin per promuovere la nascita di una nuova pittura di paesaggio⁸.

In Europa si visse l'influenza preraffaellita in maniera più profonda, poiché quando le opere di Hunt e Millais furono esposte nel 1855 all'*Exposition Universelle* di Parigi, suscitavano l'ammirazione del pittore romantico Eugène Delacroix e quella del critico Théophile Gautier.

Burne-Jones e Rossetti, invece, influenzarono enormemente il Simbolismo europeo alla fine dell'Ottocento.

⁸ H. BIRCHALL, *op. cit.*, p. 29.