

ARTYPE

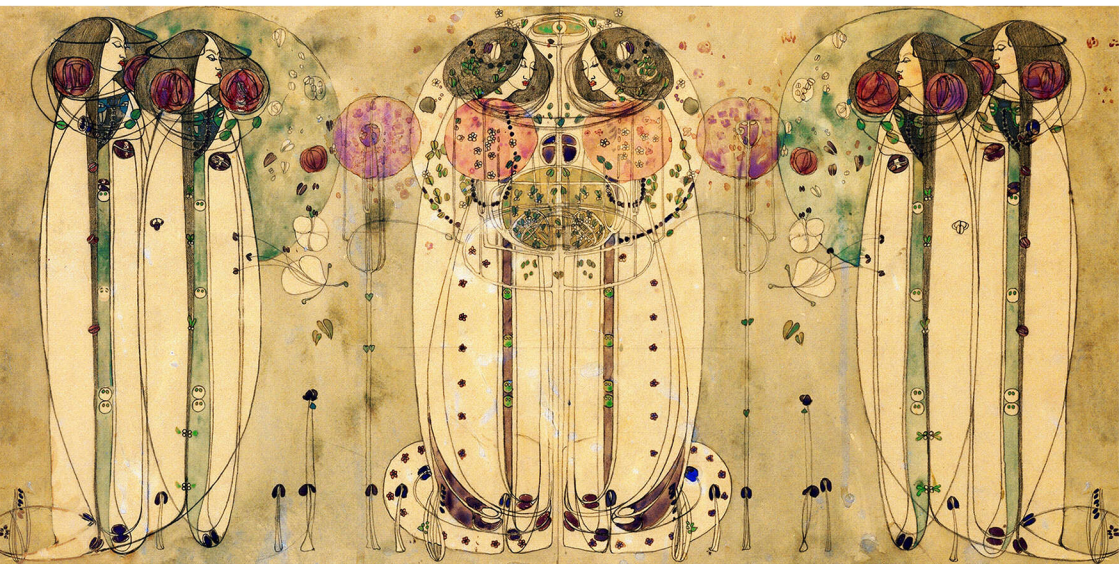
aperture sul contemporaneo



Giulia Galeotti

Lo stile Glasgow

Una sintesi dialettica tra linearità organica e geometria



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume diciannove

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
2025

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi
volume diciannove
2025
ISBN 9788854972124
ISSN 2465-2369

Lo stile Glasgow. Una sintesi dialettica tra linearità organica e geometria
Giulia Galeotti

Dipartimento delle Arti - visive, performative, medial
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Charles Rennie Mackintosh, *The Wassail*, 1900.

Indice

INTRODUZIONE	5
PREMESSE STORICHE DEL CONTESTO SOCIOCULTURALE DI GLASGOW	11
Arti applicate: il rapporto arte e industria nella compagine inglese del XIX secolo	13
Le ragioni dell'arte	14
L'età dell'industria	34
Glasgow come "officina del mondo"	43
Accenni storici	44
Un'identità industriale	49
LO STILE GLASGOW COME VARIANTE IDIOSINCRATICA DELL'ART NOUVEAU	81
Fonti e filosofia Art Nouveau	81
Radici inglesi: verso l'Art Nouveau	95
Art Nouveau d'oltremania: lo Stile Glasgow	106
FUCINA DI CREATIVITÀ: I PROTAGONISTI DELLO STILE GLASGOW	133
Piante e fantasmi, nascita e primo sviluppo dello stile Glasgow	133
I The Four prima di The Four	136
Il verbo comune dei Four Mac, "The Spook school"	156
Dagli spettri alle fate, prima virata dello stile Glasgow	210

Da 'The Four' alla partnership coniugale: maturità e declino della parabola evolutiva dello stile Glasgow	223
Spazi privati e scenari espositivi: Vienna 1900, Torino 1902	223
Frances Macdonald e Herbert McNair	257
Margaret Macdonald e Charles Rennie Mackintosh	266
 Compagni di stile, altri designer del Glasgow Style	292
Commistioni. Glasgow in dialogo con altri centri	293
Manipolazione del metallo. L'Officina del mondo tradotta in arte	310
Democratizzazione dello Stile Glasgow	319
 Bibliografia	353
 Sitografia	366

Introduzione

Il presente volume si propone di esplorare e delineare lo stile Glasgow, fenomeno artistico emerso in Scozia negli anni '90 del XIX secolo, analizzando come questo movimento produca una variazione idiosincratica dell'Art Nouveau orientata verso la razionalizzazione formale. L'indagine adotta un approccio fenomenologico, il quale consente di evidenziare l'intreccio delle relazioni trasversali che legano ogni singolo aspetto del fenomeno a tutti gli altri, ancorando, in questo modo, l'analisi stilistica nel più ampio contesto della cultura *tout court*. Elementi quali la Rivoluzione industriale e il conseguente sviluppo delle arti applicate, le istanze independentiste scozzesi e il ruolo di Glasgow come 'Officina del mondo' nel tardo Ottocento risultano fondamentali per comprendere le scelte operative e creative dei protagonisti dello stile Glasgow. Questi fattori eteronomi alla sfera artistica si intrecciano, in un rapporto dialettico paritario, con dinamiche più specificamente proprie del settore artistico. Le esperienze dell'Arts and Crafts Movement, guidato da William Morris, e la riforma promossa a livello governativo, particolarmente da Henry Cole, entrambe animate dall'intento di rinnovare il settore britannico delle arti applicate, rappresentano, infatti, antecedenti storici cruciali per l'evoluzione dello stile successivo, sia in termini di continuità che di discontinuità rispetto a specifiche concezioni artistiche. Il primo capitolo esplora le dimensioni dell'eteronomia e dell'autonomia, ricercando le radici dello stile Glasgow attraverso una visione grandangolare delle istanze socioculturali della Gran Bretagna in generale e di Glasgow in particolare. Il capitolo esamina, inoltre, una terza dimensione che si configura come spazio intermedio di mediazione e sintesi: la Glasgow School of

Art nella sua veste istituzionale, plasmata dalla filosofia didattica del preside Francis Newbery. A differenza delle altre manifestazioni dell'Art Nouveau, il Glasgow Style non costituì mai un movimento con una struttura ideologica definita, e i suoi esponenti provenivano da una vasta gamma di contesti. Ciò che li accomunava, tuttavia, era il legame con la città e, in particolare, una qualche forma di connessione con la Glasgow School of Art. L'istituzione stessa era espressione delle istanze sociali, culturali e politiche del grande porto del Clyde ed era permeata dalla politica di South Kensington, dove erano confluite, da un lato, le visioni di matrice più romantica del movimento Arts and Crafts e, dall'altro, i principi governativi sulle arti applicate all'industria, ispirati a criteri più razionali e utilitaristici.

Il movimento di riforma delle arti applicate, sia nella sua dimensione istituzionale sia nell'ambito Arts and Crafts – entrambi plasmatis dalle trasformazioni scaturite dalla Rivoluzione Industriale – aveva reso il panorama artistico inglese estremamente avanzato a metà del XIX secolo. Tuttavia, negli anni '90 del medesimo secolo, nonostante ne avesse posto le basi, questo movimento non riuscì a fornire un apporto significativo alle sperimentazioni d'avanguardia dell'Art Nouveau. Tale limitazione non derivò da carenza d'inventiva, bensì da una scelta consapevole motivata dall'orgoglio per il patrimonio artistico consolidato e da specifiche ragioni politiche. La condizione di relativa autonomia scozzese, sia politica sia identitaria, permise a Glasgow di elaborare una declinazione dell'Art Nouveau che, pur assimilando elementi dai prossimi modelli artistici inglesi, fu permeabile anche alle influenze continentali. Nel 1902, il critico H. J. Jennings coniò con accezione negativa il termine "Scotto-Continental New Art" per definire lo stile Glasgow ormai affermato. La Gran Bretagna non abbracciò mai pienamente l'Art Nouveau, e questa resistenza, unitamente ai caratteri fon-

damentali del movimento e alla sua particolare evoluzione nel contesto inglese, costituiscono l'oggetto d'indagine del secondo capitolo.

Lo stile Glasgow, quale espressione dell'Art Nouveau, trova il suo apice nelle arti applicate, ambito in cui la dimensione materiale e quella ideativa della cultura operano in stretta sinergia, integrandosi soluzione di continuità. Il terzo capitolo esamina, pertanto, opere realizzate in diversi media delle arti applicate, includendo anche la pittura, poiché è proprio nella bidimensionalità che lo stile Glasgow trova la sua genesi. L'architettura, invece, viene trattata in modo più marginale, poiché rappresenta un campo espressivo peculiare di Charles Rennie Mackintosh e di pochi altri esponenti del movimento. L'obiettivo del capitolo è piuttosto quello di analizzare e correlare i principali artisti che contribuirono alla definizione dello stile Glasgow; processo in cui è attribuito un ruolo primario al gruppo noto come The Four, costituito da Charles Rennie Mackintosh, James Herbert McNair e le sorelle Margaret e Frances Macdonald, dai quali prende avvio l'analisi stilistica, fulcro del capitolo terzo. Questa si sviluppa inizialmente secondo un criterio cronologico, evidenziando le prime fasi caratterizzate da intenso sperimentalismo e rapide innovazioni, per poi evolversi secondo un approccio più tematico.

L'evoluzione dello stile Glasgow si sviluppa parallelamente a quella del gruppo The Four: il loro incontro nei primi anni '90 del XIX secolo coincide con la definizione dei tratti basilari e distintivi dello stile. Operando in sinergia e con reciproche influenze, i The Four elaborarono un nuovo linguaggio espressivo, ironicamente denominato Spook School (Scuola degli spettri), riflettendo il loro stile lineare, sinuoso, decorativo e bidimensionale che deformava la figura umana conferendole, secondo i canoni dell'epoca, caratteri macabri, spettrali e vagamente demoniaci. Questa fase iniziale, marcatamente sperimentale,

è intrinsecamente legata all'ambiente formativo in cui erano immersi, che forniva ai giovani artisti libertà e mezzi per esplorare nuove soluzioni stilistiche. Con l'avvio dei propri studi cittadini e l'ingresso nel mercato artistico, dal 1896, gli artisti intrapresero un percorso verso uno stile più narrativo e accessibile al grande pubblico, trasformando i loro spettri in fate. La seconda fase dello stile si conclude con la separazione del gruppo The Four in due coppie di artisti, segnata in particolare dal trasferimento dei coniugi McNair a Liverpool sul finire degli anni '90 dell'Ottocento. La terza fase, avviata nei primissimi anni '10 del XX secolo, coincide con l'affermazione e il riconoscimento internazionale di The Four. In questo periodo, ogni membro sviluppa una voce più individuale, intessendo un ultimo profondo dialogo all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Torino del 1902. Sebbene questo evento rappresenti l'apice della visibilità dello stile, segna anche l'inizio del suo graduale assestamento e della perdita di carica avanguardistica rispetto alle coeve soluzioni artistiche orientate verso le Avanguardie storiche.

Con l'epilogo della traiettoria evolutiva di The Four, l'analisi si estende ad altri designer, evidenziandone analogie e divergenze. Vengono esaminati i casi di interazione e dialogo stilistico con altri centri inglesi, quelli di adesione all'identità di Glasgow attraverso la lavorazione del metallo, e infine, quelli di esplorazione di *medium* come la rilegatura e il ricamo, che hanno consentito una democratizzazione dello stile.

La razionalizzazione delle forme dell'Art Nouveau perseguita da questa *coté* culturale trova la spiegazione in due principali direttrici. Da un lato, il fitomorfismo caratteristico dell'Art Nouveau si mescola con le logiche tecnologiche della città più industrializzata del mondo dell'epoca, la cui estetica distintiva rendeva manifeste, attraverso forme visive, plastiche e spaziali omologhe, tanto la logica sottesa alla generale tecnologia

elettromagnetica del tardo Ottocento, quanto quella ingegneristica, rigida e pesante, propria dell'Officina del mondo. Dall'altro lato, il retaggio del movimento di riforma delle arti applicate – nel suo duplice canale Arts and Crafts e istituzionale – fa sì che, pur nel superamento di quest'ultimi, permangano negli artisti scozzesi alimentati dalla Glasgow School of Art alcune fondamenta essenziali, come il pensare in termini di geometria e simmetria, spesso abbandonata dall'Art Nouveau continentale, e l'adattamento del progetto alle sue finalità specifiche. Pur raggiungendo elevati livelli di razionalizzazione formale, gli artisti dello stile Glasgow, mantenendo una costante coesistenza tra apollineo e dionisiaco, non approdano mai in un funzionalismo asfittico. Sebbene Mackintosh sia stato considerato un precursore del Movimento Moderno, anticipandone alcune invenzioni formali, gli artisti dello stile Glasgow rimangono comunque legati al loro tempo, mantenendo costante fedeltà alla stilizzazione della forma naturale. Parimenti, pur anticipando, specialmente nel caso dei coniugi Mackintosh, alcune soluzioni caratteristiche dell'Art Déco, il verticalismo, il senso di crescita lineare generata da un seme, e sottili elementi curvilinei che interrompono l'ortogonalità dell'impianto generale, permangono elementi distintivi del loro linguaggio.

Prendendo in prestito la metafora botanica di Rossana Bossaglia per descriverne l'essenza di uno stile, il fenomeno Glasgow non può essere pienamente assimilato a un iris per il suo carattere più geometrico e meno esonerativo rispetto all'Art Nouveau continentale; né può essere identificato completamente con una rosa – fiore piccolo e carnoso con petali arrotondati e regolari – per il suo intrinseco verticalismo. Per le sue caratteristiche formali che coniugano rigore geometrico manifestato dalla verticalità dello stelo che si innalza verso l'alto e dalla simmetria del fiore nella vista frontale) ed elementi curvilinei

misurati ma significativi (quali i petali, anch'essi sviluppati verticalmente) che mitigano e vivificano la rigorosa struttura verticale di base, senza tuttavia comprometterne l'impianto geometrico fondamentale; il fiore che incarna questa medesima sintesi dialettica tra linearità organica e geometrica distintiva dello stile Glasgow è il tulipano, come appare in uno degli acquerelli dell'ultimo periodo artistico di Mackintosh.



C.R. Mackintosh, *White Tulips*, 1920

Premesse storiche del contesto socioculturale di Glasgow

Were we required to characterise this age of ours by any single epithet, we should be tempted to call it, not an Heroical, Devotional, Philosophical, or Moral Age, but, above all others, the Mechanical Age. It is the Age of Machinery, in every outward and inward sense of that word; the age which, with its whole undivided might, forwards, teaches and practises the great art of adapting means to ends¹.

A partire dall'ultimo decennio del XIX secolo si forma a Glasgow un gruppo di artisti e proto-designer che, iniziando a condividere certe modalità nelle scelte espressive, resero possibile l'identificazione della loro produzione, incentrata principalmente nelle arti applicate, all'interno di uno 'stile' che li unì sotto il nome di Glasgow o Modern Style. Questi artisti erano accomunati, da un lato, dalla comune frequentazione della School of Art della città, e, dall'altro, essendo nati tutti negli anni '60 e '70 dell'Ottocento, da una coesione generazionale che li sottoponeva ai medesimi influssi culturali. La loro produzione, pur inserendosi a pieno titolo nel clima artistico di fine Ottocento, diffuso, seppur con specificità regionali, in tutta Europa con il nome di Simbolismo o, nella declinazione dei suoi principi nelle arti applicate, di Art Nouveau, si distinse da esso per l'adozione di forme più rigide e razionali che esulavano dal florealismo tipico di quel clima. Indagare questa peculiarità significa indagare le peculiarità del contesto socioculturale in cui si trovarono a operare gli esponenti del Modern Style, i quali erano, inoltre, ben consapevoli della sua incisività: "[Mackintosh] always contended very strongly that every age has its own spirit to express, its own truth to tell"².

Pertanto, per accostarsi alla comprensione del loro stile e delle loro scelte operative, occorre contestualizzare l'indagine nella

situazione socioculturale dell'epoca, andando a ricercare i grandi movimenti e i cambiamenti – intercorsi nella Gran Bretagna in generale e in Scozia in particolare³ – che l'hanno plasmata, e le cui radici affondano nel momento che vede la nascita della prima società tecnologica del mondo tra Sette e Ottocento. Il mutamento più significativo è infatti la Rivoluzione industriale che, manifestandosi in prima battuta proprio in Gran Bretagna, vede qui il compiersi con maggior veemenza delle sue implicazioni rispetto ad altri luoghi. Inoltre, in generale, lo *zeitgeist* che permea la cultura di una data epoca storica si riversa sempre sia nella sfera delle pratiche tecniche – definibile come cultura basso-materiale – sia in quella ideale e di pensiero, spesso designata come 'cultura alta' nell'accezione corrente, in cui rientra anche l'arte. Questa dinamica genera, ad ogni epoca, un rapporto omologico – ovvero un'identità funzionale – tra questi due 'strati' culturali. Lo studio combinato di tali omologie consente di ampliare la comprensione dei singoli fenomeni, grazie alla distanza storica che offre un'osservazione privilegiata, utile per delineare collegamenti e convergenze, senza che essi siano stati obbligatoriamente evidenti agli operatori di quel tempo.

Pertanto, da un lato è importante analizzare gli effetti pratici e tangibili, definibili estrinseci, che la tecnologia esercita nel trasformare le condizioni sociali su cui si basano i linguaggi artistici e le loro evoluzioni come espressioni di istanze e visioni del mondo. Dall'altro lato, esplorare le dinamiche più sottili e intrinseche del 'tecnomorfismo', in cui l'arte crea forme visive e plastiche per rendere manifesta la logica insita nelle tecnologie prevalenti nei diversi periodi storici⁴, offre una prospettiva utile per analizzare la fioritura del Modern Style.

È fondamentale evitare di attribuire alla tecnologia un ruolo deterministico sugli altri ambiti della cultura, inclusa l'arte, poiché quest'ultima conserva sempre un certo grado di autono-

mia e ragioni interne nel suo sviluppo; ciononostante, il suo studio si rivela imprescindibile per conseguire una comprensione esaustiva delle dinamiche artistiche, che si incentrano sulle arti applicate, presenti a Glasgow a partire dall'ultimo decennio del XIX secolo, essendo essa, come si vedrà, la città che meglio impersonifica la rivoluzione industriale. In generale, come ne denuncia il nome stesso di "arti applicate all'industria", esse contengono come elemento costitutivo il rapporto dialettico tra arte e industria, o bellezza e tecnica, in un complicato alternarsi di attrazioni e repulsioni, che plasma il loro essere attraverso le varie fasi storiche⁵.

Arti applicate: il rapporto arte e industria nella compagine inglese del XIX secolo

Tra gli studiosi che hanno prodotto il numero più consistente di pubblicazioni su Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) e la sua cerchia, definibile come il nucleo di quella generazione di artisti che operano a Glasgow a partire degli anni '90 dell'Ottocento, si colloca lo storico dell'arte Roger Billcliffe, il quale, in una delle ultime sue ricerche, afferma come premessa fondamentale che

painting were only one aspect of the creativity of the Four [Charles Rennie Mackintosh, Frances Macdonald, James Hebert MacNair, Margaret Macdonald]. It is beyond doubt that they themselves saw all their work as art [...] In order to assess properly the achievements of The Four, it is necessary to ignore the distinctions that are usually drawn between the fine and decorative arts. The imagery used in their paintings can also be seen in sconces and cabinets, wall paintings and book illustrations, interior design and rugs, posters and bookplates, in the large-scale carved decorations on Mackintosh's buildings and even in designs for handkerchiefs. So, to examine the art of The Four, it is important to consider far more than their paintings (alt-

though watercolours are numerically the largest group of work), for it is only by looking at all their productions in diverse media that we can fully appreciate the breadth, complexity and intensity of their achievements⁶.

Se è indubbiamente vero che per gli artisti qui in esame la visione artistica permea indistintamente i diversi media, passando, senza soluzione di continuità, dalle arti maggiori a quelle decorative, non si possono tralasciare le ragioni profonde di questa ricerca unitaria, in quanto determinanti per le loro scelte stilistiche ed esplicative della generale evoluzione artistica inglese durante l'Ottocento.

Le ragioni dell'arte

Uno dei maggiori *diktat* che ha impostato l'epoca moderna è stato il diverso statuto, come ne denuncia il termine avvilente, tra le arti 'minori' o decorative e le arti 'maggiori' – pittura, scultura ed architettura – riflesso nelle due socialmente distinte figure dell'artigiano e dell'artista; ma l'esclusione dei vari media dall'alveo dell'arte alta, essendo il prodotto di un certo periodo storico e sociale, si affievolisce con lo svanire di questo⁷. Sarebbe errato affermare che l'esclusione delle arti decorative (e la loro evoluzione in applicate) sia oggi completamente decaduta, essendo ancora forte tacita una convinzione diffusa nell'immaginario comune⁸. D'altra parte, ciò si comprende facilmente quando si scopre come essa abbia radici estremamente profonde. Nella Grecia classica sorge nell'arte la ricerca del naturalismo, della registrazione e rappresentazione il più auspicabilmente fedele delle cose, e pertanto la narrazione ed il soggetto iconografico, perseguendo l'obiettivo del raggiungimento della realtà esterna, si staccano da tutto ciò che è pura decorazione e contorno, definibili come valori di

superficie, inabili a restituire la rappresentazione di un contenuto⁹. Il suggello di questi principi si manifesta nell'età moderna – che riscopre i valori culturali, filosofici e artistici delle civiltà classiche – avviata a livello basso-materiale dall'invenzione gutenberghiana della stampa a caratteri mobili attorno alla metà del XV secolo. Questa tecnologia stabilisce criteri operativi basati sull'omogeneità degli elementi utilizzati, sulla loro ripetitività e sulla possibilità di organizzarli in modo seriale in righe e colonne. Tale struttura è omologa alla prospettiva rinascimentale, teorizzata due decenni prima¹⁰, che si configura come una griglia ideazionale fondata sul sistema degli assi cartesiani, volti a misurare e rappresentare uno spazio omogeneo e isotropo. Di conseguenza, quando la civiltà occidentale volge (o sarebbe meglio dire volge nuovamente, e ora mediante l'uso della prospettiva) l'arte al controllo e alla rappresentazione dello spazio emerge, distinguendosi dal mestiere, la "grande arte", i cui creatori, definiti "pittori di storie", vengono elevati a un rango sociale nettamente superiore rispetto agli artigiani "decoratori"¹¹, calzando ora rispettivamente i ruoli della tradizionale distinzione medievale tra arti liberali, associate a un sapere intellettuale disinteressato, e arti meccaniche, orientate verso scopi pratici¹². La dinamica di questa separazione è chiaramente complessa e dilatata nel tempo e pone le proprie fondamenta in diversi passaggi, quali l'esaltazione della libertà creatrice dell'artista, conseguente alla svolta ermetico-platonica nel pensiero filosofico, l'unione degli ideali di nobiltà e idealità sulla base della pura spiritualità dell'operare artistico e la conseguente sottomissione dei processi manuali con la rottura dell'unità operativa a causa del primato assegnato all'ideazione¹³. Tutti questi passaggi sono però riconducibili alla sensibilità tutta moderna che vede l'uomo come padrone del cosmo, in grado di sottomettere e governare tutti gli aspetti del creato attraverso la regia del proprio punto di vista, costi-

tuita dalla prospettiva, e restituirlo in una rappresentazione fedele. In sintesi, la ragione profonda della declassificazione consapevole delle arti 'minori' risiede principalmente nel fatto che queste ultime non sono in grado di offrire una rappresentazione fedele della realtà. Una testimonianza di questo modo di sentire si può intravedere nell'artista perugino Vincenzo Danti che nel 1567 afferma la superiorità delle arti 'maggiori' in quanto è possibile "con la pittura, la scultura e con l'architettura, tutte le cose che si veggiono imitare o veramente ritrarre"¹⁴.

Fu pertanto solo nel momento in cui pittura e scultura abbandonarono il loro secolare compito di mimesi fedele del reale – ottenuta grazie alla profondità spaziale e all'illusione prospettica – ritornando, come era stato nelle civiltà arcaiche, a dare importanza ai valori lineari e di superficie che arti maggiori ed arti minori poterono ricongiungersi in una ricerca unitaria. L'esclusione delle arti decorative viene quindi messa profondamente in crisi nel clima simbolista tipico dell'Europa di *fin de siècle*. Infatti, la volontà simbolista di operare un ravvicinamento tra arti maggiori e arti decorative è inequivocabilmente dichiarata nel suo manifesto, nei cui punti, segnalanti le caratteristiche dell'arte simbolista, si trova al quinto e ultimo posto – come conseguenza dei quattro precedenti – proprio la decoratività. "L'opera d'arte simbolista dovrà essere: [...] 5) decorativa, perché la pittura decorativa propriamente detta, come l'hanno percepita gli egiziani e molto probabilmente i greci e i primitivi, non è altra cosa se non una manifestazione d'arte soggettiva, sintetica, simbolista ed ideista"¹⁵.

Questo particolare clima viene però preparato anni prima nell'area culturale inglese, il luogo aurorale della rivoluzione industriale e dove, non a caso, durante tutto l'Ottocento non attecchisce l'ondata naturalistica che imperversa nel resto del continente europeo e che ha il suo punto più alto

nell'Impressionismo, in cui la registrazione della realtà fenomenica si fa addirittura istantanea¹⁶. In particolare, Robert Schmulzler¹⁷ sottolinea tre apporti, tra loro correlati, che l'Inghilterra offre anticipatamente al clima artistico degli anni '90: l'artista James McNeill Whistler (1834-1903), il Movimento preraffaelita e quello delle Arts and Crafts capeggiato da William Morris (1834-1896) che, nel rifiuto del naturalismo, battono unanimi la via sintetica tramite un processo mentale di riduzione del fenomeno, accettando, così facendo, gli stilemi propri della dimensione decorativa. Tuttavia, per quanto essi pervengano a una rappresentazione anti-fenomenica, in loro è sempre presente l'aneddoto, che richiede conoscenze culturali pregresse e il contenuto non diviene mai simbolo, contrariamente a quanto accadrà nel clima artistico di fine secolo. Le ragioni di ciò possono essere ricercate in parte nel contesto, ancora legato a un mondo primo-ottocentesco, in cui essi crescono e si formano. In un tale contesto, infatti, le grandi rivoluzioni tecnologiche che plasmeranno i valori di riferimento devono ancora avvenire, restando pertanto legato, per sensibilità, all'età moderna e al suo tecnomorfismo di specie meccanica.

In sintesi, la caduta della rilevanza della distinzione tra arti maggiori ed arti minori è stata quindi resa possibile dalla strada percorsa all'interno di specifiche scelte stilistiche, dove pittura e scultura volgendosi all'astrazione sono state pronte a far proprie le tecniche – quali, ad esempio, quelle dell'arazzo, della ceramica o della xilografia – fino a quel momento considerate decorative e quindi proprie della produzione artigianale¹⁸. A questo fattore, che potrebbe essere definito come autonomo e quindi interno all'arte, se ne affianca un altro ad esso correlato e definibile invece eteronomo, le cui ragioni posano all'infuori dell'arte ed in particolare nella tecnologia e nei mutamenti che essa produce, che però porta al medesimo risul-

tato. Per il destino delle arti minori il punto di rottura coincise, infatti, con l'introduzione del sistema di fabbrica e le sue implicazioni, nonché con la vera e propria nascita delle 'arti applicate all'industria', date alla luce dal dibattito inglese di metà '800.

Occorre considerare che la cultura inglese, globalmente considerata, non assunse mai nei confronti delle attività utili l'atteggiamento sprezzante che invece si diffuse nel resto d'Europa a partire dalla fine del Cinquecento. Già Francis Bacon (1561-1626) e poi John Locke (1632-1704), contribuendo a una concezione empirica della conoscenza, spianano la strada all'idea centrale dei ceti operosi dell'Inghilterra del XVIII secolo secondo cui l'esperienza supera di gran lunga la mera teoria. Questo è in stretta connessione con la rivalutazione (o la mai compiuta svalutazione) del momento operativo delle arti e delle stesse arti applicate¹⁹. Ancora a questa altezza cronologica si trova però il contrasto, che cadrà solo il secolo successivo, tra l'apprezzamento critico verso particolari prodotti umani (le arti 'meccaniche') e il principale orientamento estetico, in cui vige ancora la pittura di storia al vertice della gerarchia delle arti²⁰. Il contrasto si trasforma in congiunzione a partire dai decenni centrali dell'Ottocento, periodo in cui le implicazioni della macchina a vapore, sia in termini di modalità produttive che di diffusione sistematica di questo sistema, si manifestano compiutamente. Nuovi valori e nuove pratiche di produzione e consumo impongono un ripensamento della dimensione formale dei prodotti umani; ed è evidente che tale riconsiderazione si avverta con maggiore urgenza nel paese che per primo sperimenta la rivoluzione industriale, dove parallelamente le nuove dinamiche sociali rendono necessaria l'emergere di una nuova estetica²¹. La fabbrica, emblema della nuova età industriale, si concretizza nei suoi prodotti che attuano una vera e propria trasformazione dell'oggetto d'uso

destinato a diventare merce: da prodotti unici, rari, preziosi e propriamente aristocratici, la cui elevazione della qualità estetica era affidata alle arti cosiddette minori, in cui il problema prioritario non era quello di stabilire una correlazione tra la sua forma ed il suo uso, si passa lentamente all'oggetto funzionale ed in serie di matrice borghese portatore di un valore commerciale. È a questo punto che si impone la questione di un rapporto tra struttura tecnica e qualità formale: la funzionalità garantita da una tecnologia in rapido sviluppo necessitava infatti di concretizzarsi in una forma che consentisse di differenziare l'oggetto al di là delle sue prestazioni. In questo contesto, nella cultura inglese dell'epoca si fissò l'idea, ancora abbastanza generica, di un 'applicazione' dell'arte al prodotto industriale, articolandosi lungo due direttive opposte ma tendenti al medesimo fine, il cui pieno raggiungimento avrebbe richiesto ancora diverso tempo: un compromesso tra la forma e la funzione, o tra arte e tecnica²². Da un lato la compagine dell'industria e del commercio necessitava di oggetti la cui forma fosse competitivamente vincente sul nuovo sistema di mercato, dall'altro artisti e intellettuali si adoperavano contro il cattivo gusto insito nella società vittoriana, su cui proprio gli industriali facevano leva e che si rifletteva nei nuovi prodotti dell'industria. "What England, as a nation wants, is taste; The judgement that's in due proportion placed; We overdo, we underdo, or waste"²³. Fu proprio la consapevolezza dello scadimento delle arti decorative ed il generale desiderio di miglioramento degli standard di progettazione che segnò il punto di svolta per la loro completa rivalutazione²⁴. Se è indubbio che la problematica del decadimento estetico fu resa manifesta soprattutto dalla Great Exhibition del 1851, vero e proprio spartiacque per l'inizio della fase alta dei valori industriali, la questione della rivalutazione iniziò a definirsi due decenni prima²⁵. I primi passi mossi nella direzione di una ricerca di un punto di

equilibrio tra l'estetica e l'innovazione tecnica dell'oggetto commerciale nei primi anni del XIX secolo, sono mossi nell'impaccio e nel disorientamento sulle scelte stilistiche da effettuare per questi nuovi prodotti, ed approdano ad un revivalismo indiscriminato, soprattutto per quanto concerne lo stile gotico, per l'architettura e le arti minori, ancora in funzione subalterna di completamento. In tale contesto, in cui si potrebbe riattivare l'espressione miliziana di "peste del gusto", Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) costituì l'impulso per una nuova impostazione, a partire proprio dalla denuncia del deterioramento dell'arte della sua epoca. Quest'ultima, conclude nei suoi *Contrasts* del 1836²⁶, è tale per la decadenza etica della società che la produce, contrariamente al pregio estetico delle opere d'arte medievali, che è sprigionato dall'alto livello dei sentimenti e della vita di allora. Per Pugin occorreva, pertanto, un processo di rigenerazione sociale che passasse per il ripristino degli ideali di vita medievale, non solo per quanto concerne i sentimenti religiosi ma anche dal punto di vista del metodo produttivo. Grazie allo studio sistematico di quest'ultimo – a seguito della sua esperienza attiva nel restauro del *Parliament House* – come emerge nei suoi scritti degli anni '40, ed in particolare nei *True Principles*, concepisce l'assunto, tutto moderno, della funzionalità dell'ornamento: la bellezza formale è condizionata dalla funzione a cui essa aderisce, superando in questo modo, la frattura fra ideazione pura e momento pratico. Nel 1841 Pugin affermava, infatti, che "the two great rules for design are these: 1st, that there should be no features about a building which are not necessary for convenience, construction, or propriety; 2nd, that all ornament should consist of enrichment of the essential construction of the building [...]"²⁷. Inoltre, è indicativo che nei suoi scritti la problematica delle arti decorative non sia trattata come cosa particolare e separata; essendo esse un tutt'uno con la visione

generale, analogamente alla realizzazione pratica degli edifici, dove la decorazione rappresenta un momento necessario e non separato²⁸.

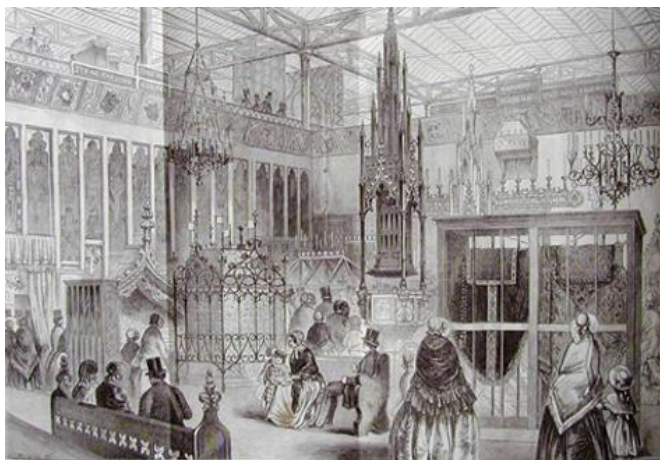


Fig.1. A.W.N. Pugin, *Medieval Court*, 1851.
Incisione tratta da «The Illustrated exhibitor: a tribute
to the world's industrial jubilee», luglio, 1851

Pugin ha la possibilità di mettere in pratica i “veri principi” non solo nella ricostruzione degli interni del Parlamento inglese, a seguito di un incendio, che lo occupa dagli anni '30 agli anni '50, ma anche nella realizzazione delle *Medieval Court* (fig. 1), una sezione della Great Exhibition. Qui il revivalismo gotico è depurato dai connotati ipertrofici tipici dell'epoca, con disegni progettuali in cui la relativa semplicità rende potenziale la possibilità della serialità. Presenta, inoltre, una metodologia produttiva caratterizzata da un approccio globale che coinvolge molti coautori e ogni aspetto, dal singolo oggetto d'arredo all'illuminazione²⁹. Tutti questi elementi si riveleranno una solida base per coloro che, nei decenni successivi, opereranno all'interno di questo tipo di produzione.

Nella costruzione delle fondamenta delle arti applicate alla linea di ricerca di Pugin, legata in una certa misura agli ideali romantici e colorata da questioni etiche e religiose, corre parallela quella di un gruppo di riformatori del 'design' che, dopo aver preso atto delle difficoltà presenti e alla luce delle possibilità offerte dal nuovo apparato industriale, privilegia principi scientifici e tecnologici e la cui primaria preoccupazione sono le esigenze funzionali. L'inizio di questo movimento si può far risalire al 13 aprile 1832, quando sir Robert Peel (1788-1850), statista e magnate dell'industria, incita alla Camera dei Comuni la tutela dell'arte e del "disegno ornamentale" in risposta alle esigenze di mercato e concorrenza dei produttori manifatturieri.

I motivi che possono spingere la Camera a questa iniziativa non sono soltanto rappresentativi; l'interesse delle nostre industrie è strettamente connesso con l'incoraggiamento delle belle arti, poiché è ben noto che i nostri produttori di mani fatture, collegati in ogni modo con la produzione meccanica, sono superiori a qualsiasi concorrenza straniera; ma nel loro disegno ornamentale, che è importantissimo nel raccomandare al consumatore il prodotto industriale, sono, sfortunatamente, non altrettanto felici; e sono incapaci di competere con prodotti concorrenti³⁰.

Il ruolo positivo di questa posizione risiede nell'incoraggiare parimenti le arti applicate e le "belle arti" al di là dell'esigenza rappresentativa, convertendole ad un principio di correzione nei confronti di attività sociali quali le produzioni industriali. Questo paradigma di collaborazione tra arte ed industria viene ereditato da Henry Cole (1808-1882) che, a partire dalla fine degli anni '40 dell'Ottocento, colloca la sua azione nel punto più alto del processo di riforma istituzionale delle arti applicate. Le pubblicazioni mensili del «Journal of Design and Manufactures», tra il 1849 e il 1852, rendono manifesta la visione di Cole, secondo la quale l'innovazione delle arti applicate

doveva trovare principi formali per gli oggetti d'uso che presentassero in egual misura la massima funzionalità ed un'alta qualità estetica, perseguendo l'obiettivo di "conferire dignità artistica ai più modesti utensili dell'esigenza quotidiana, facendo emergere dai loro semplici e rigorosi rapporti strutturali la geometrica purezza dei caratteri formali"³¹. Questa concezione operativa e razionalizzata della progettazione artistica, basata sul principio della verità funzionale e mirata a garantire la più vasta accessibilità, si ricollega all'importanza attribuita allo sviluppare una sensibilità estetica ed una capacità di osservazione critica delle arti decorative, concetto che Cole definì come l'"esigenza di imparare a vedere", intendendo che un'adeguata formazione visiva era fondamentale sia per gli artisti, sia per il grande pubblico, il cui gusto necessitava di essere educato. Sul piano pratico questi principi si tradussero nell'istituzione della prima School of Design nel 1837 a Londra, successivamente annessa al Museum of Manufactures, fondato nel 1852 – come centro di collezione e ricerca sulle arti decorative di ogni genere e paese – a Marlborough House e trasferito cinque anni dopo a South Kensington da cui prese il nome³². Qui, nel 1853, sempre per iniziativa di Cole venne istituito, come suddivisione del Board of Trade³³, il Department of Science and Art che divenne l'istituzione adibita alla promozione dell'istruzione nel campo delle arti applicate e in quello delle scienze³⁴. La sua metodologia didattica, improntata a corsi di studio che combinavano la teoria artistica con applicazioni pratiche e scientifiche – ricalcando la linea di ricerca propria di Cole nel rinnovamento delle arti applicate – si estese in tutte le Branch Schools (filiali) che vennero create in Gran Bretagna tra il 1842 ed il 1952 con il medesimo scopo³⁵. Ritornando al processo di riforma in atto, altre personalità connesse alle Schools of Design diedero il loro significativo contributo; tra queste, l'insegnante Christopher Dresser (1834-1904), la

cui progettazione grafica si innova a partire dall'adozione di forme organiche e motivi naturali³⁶, attinte però nelle loro strutture generali e non in un servile naturalismo (fig. 2). Questo approccio porta ad un insistito linearismo dall'andamento dinamico e imprevedibile in cui si possono vedere i semi generatori del futuro stile di *fin de siècle*. Quest'ultimi si possono ravvedere anche nei principi ornamentali di Owen Jones (1809-1874), basati sulla geometria e contrari alla tridimensionalità dell'immagine e all'illusionismo prospettico, espressi nella sua *Grammar of Ornament*, pubblicata nel 1850³⁷, che divenne parte integrante del curriculum delle Schools of Design (fig. 3). *Grammar of Ornament* scaturiva da uno studio sistematico sulle antiche arti decorative che dimostra l'ormai alta concezione raggiunta delle arti applicate³⁸; infatti, il senso e lo spirito di questa ricerca erano i medesimi che guidarono la Great Exhibition, le Schools of Design e il South Kensington. Tuttavia, questo movimento di riforma non fu in grado di cambiare le modalità operative dell'industria: il 'cattivo gusto' rimaneva diffuso e le condizioni della classe operaia, già critiche agli albori del processo di industrializzazione, non fecero che aggravarsi a metà del XIX secolo.

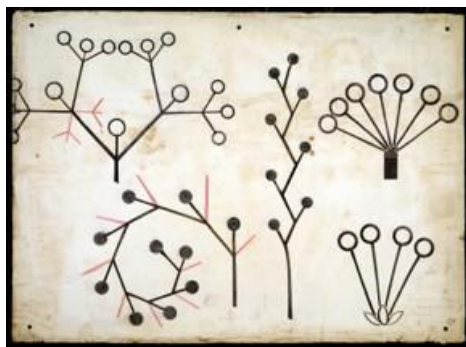


Fig. 2. C. Dresser, *Diagram to illustrate design lectures*, 1854 – 56



Fig. 3. O. Jones, *Drawings for Persian, No. 2, Plate XLV, Grammar of Ornament*, 1856

Pur condividendo un ideale di democratizzazione – che si potrebbe definire l'*incipit* comune che guida la riforma generale delle arti a partire da metà '800 – la trasformazione dei rapporti sociali e il discorso sul lavoro umano passarono in sordina nella *côté* di Cole, diventando invece fondanti per John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), e la tendenza Arts and Crafts a cui diedero vita, per i quali l'opera di rinnovamento formale delle arti decorative faceva eco a un vasto disegno sociale, improntato a ridare qualità al processo lavorativo stesso.

It may not be altogether unserviceable to define clearly for you (and this, at least, I am able to do) one or two of the more stern general obstacles which stand at present in the way of our success in design; and to warn you against exertion of effort in any vain or wasteful way, till these main obstacles are removed. The first of these is our not understanding the scope and dignity of Decorative design. [...] the only essential distinction between Decorative and other art is the being

fitted for a fixed place; and in that place, related, either in subordination or command, to the effect of other pieces of art. And all the greatest art which the world has produced is thus fitted for a place, and subordinated to a purpose. There is no existing highest-order art but is decorative. [...] Get rid, then, at once of any idea of Decorative art being a degraded or a separate kind of art. Its nature or essence is simply its being fitted for a definite place; and, in that place, forming part of a great and harmonious whole, in companionship with other art; and so far from this being a degradation to it³⁹.

Il nesso condizionante tra arte e società posto in essere da Pugin viene ripreso da Ruskin che, testimone del deterioramento sociale provocato dall'industrialismo, riuscì a scorgere l'«organico» esclusivamente nel passato medievale. Partendo da questa prospettiva, Ruskin elaborò nei suoi scritti⁴⁰ un concetto di ornamento che, oltre ad essere considerato, in quanto dignità, alla stregua delle altre forme d'arte, doveva possedere caratteristiche specifiche del Medioevo per conformarsi a un ideale di bellezza che, nella sua visione, univa la qualità esteriore al giusto attuarsi della vita dell'uomo. L'ornamento deve, dunque, essere una manifestazione della verità e della bellezza nella natura, dev'essere integrato organicamente alla struttura, e valorizzato come mezzo attraverso il quale l'artista può esprimere la propria creatività e individualità. La bellezza dell'ornamento medievale fatto a mano scaturiva, infatti, oltre che da una fedeltà verso la natura, nel suo saper esprimere il senso del lavoro umano e della cura ad esso dedicata. Pertanto, i maggiori suggerimenti agli artisti del suo tempo furono quelli di rivolgersi alla natura per trovare ispirazione, promuovendo una condizione di *joy of work* (gioia del lavoro) che dà valore alla produzione artigianale⁴¹.

Ruskin fu il principale sostenitore e collaboratore ideologico del Movimento preraffaelita che si riunì, a partire dalla fine degli anni '40 dell'Ottocento, nell'intento di restituire all'arte un radicamento nell'etica e nella natura, tipico dei primitivi e per-

duto nell'arte accademica successiva a Raffaello. Questa visione generò una pittura di ispirazione mistico-medievale, caratterizzata da forme stilistiche minuziose e calligrafiche e da una riduzione del dato fenomenico, che approdò, senza soluzione di continuità, nelle arti applicate. Tale passaggio è utile a delineare la distinzione tra una prima fase Hard Edge, compresa tra il 1848 ed il 1858, e una seconda fase Soft Edge, degli anni '60, il cui principale portavoce fu Morris⁴².

Morris, generazionalmente più giovane di Pugin e Ruskin, partì col radicare i valori generali della loro tradizione di pensiero ad una forza sociale vera e reale quale fu quella della classe lavoratrice⁴³: l'eliminazione delle divisioni di classe andava di pari passo con il principio secondo cui ogni individuo avesse il diritto di vivere in un ambiente armonico costituito da prodotti di buona qualità. Pertanto, nel suo socialismo – definibile utilitario e utopistico – la causa dell'arte coincideva con la causa del popolo, ed affidava all'arte il compito di liberare l'uomo moderno dalle condizioni degradanti del moderno sistema industriale⁴⁴.

Morris, con la sua coscienza critica da un lato e il suo intervento pratico dall'altro, portò a compimento il processo rivalutativo delle arti 'minori'. Particolarmente illuminante per il primo versante è la conferenza *The Arts and Crafts of Today* tenutasi a Edimburgo nell'ottobre del 1889, in cui Morris si domanda "what is our position towards the applied arts in the present, and what have we to hope for them and from them in the future?"⁴⁵. Specificando come egli per arti applicate intendesse "the ornamental quality which men choose to add to articles of utility"⁴⁶, sostiene che per quanto questi uomini possano farne a meno non lo hanno mai fatto. Poste queste basi passa all'illustrare lo scopo che le arti applicate ricoprono:

Now I say without hesitation that the purpose of applying art to articles of utility is twofold: first, to add beauty to the results of the work of man, which would otherwise be ugly; and secondly, to add pleasure to the work itself, which would otherwise be painful and disgusting. If that be the case, we must cease to wonder that man should always have striven to ornament the work of his own hands, which he must needs see all round about him daily and hourly; or that he should have always striven to turn the pain of his labour into a pleasure where ever it seemed possible to him. [...] If you dispense with applying art to articles of utility [...] every step in your material life and its 'progress' will tend towards the intellectual death of the human race. [...] these applied arts are necessary, as I believe they are, to prevent mankind from being be a mere ugly & degraded blotch on the surface of the earth⁴⁷.

La conferenza procede poi col porre un'analogia tra la funzione delle arti applicate ed il piacere di soddisfare la fame, affermando come sia la natura stessa a spingere verso queste necessità e di come l'applicazione dell'arte agli oggetti utili sia una seria attività della vita⁴⁸. Con queste premesse, Morris espone nel dettaglio di cosa si occupa l'arte applicata ed afferma che:

take it that it is only as a matter of convenience that we separate painting and sculpture from applied art: for in effect the synonym for applied artis architecture [...] the complete work of applied art, the true unit of the art, is a building with all its due ornament and furniture; [...] the glorious art of good building is in itself so satisfying, that I have seen many a building that needed little ornament [...] the result [the beauty] is caused by unconscious unbroken tradition: in default of that, in will march that pestilential ugliness I told you of before⁴⁹.

Al centro delle sue preoccupazioni emerge dunque, oltre che ad un ideale di bellezza fedele alla semplicità stilistica e alla tradizione, la questione dell'unitarietà dell'intervento che risulta però possibile solo in una dimensione corporativa e collettiva del lavoro:

This is, I say, the unit of the art, this house, this church, this town-hall, built and ornamented by the harmonious efforts of a free people: by no possibility could one man do it, however gifted he might be: even supposing the director or architect of it were a great painter and a great sculptor, an unfailing designer of metal work, of mosaic, of woven stuffs and the rest... though he may design all these things, he cannot execute them, and some thing of his genius must be in the other members of the great body that raises the complete work [...] if they are working backed by intelligent tradition, their work is the expression of their harmonious co-operation and the pleasure which they took in it: no intelligence, even of the lowest kind, has been crushed in it, but rather subordinated and used, so that no one from the master designer downwards could say, This is my work, but every one could say truly, This is our work⁵⁰.

In conclusione, nella sua visione, Morris non può definirsi un idealista perché "such works of art were once produced [...] the full expression of this spirit of common and harmonious work is given only during the comparatively short period of the developed Middle Ages, the time of the completed combination of the workmen in the guilds of craft"⁵¹.

Questi, in sintesi, i principi teorici di Morris, in cui, di nuovo, la repulsa per il sistema produttivo in auge, portò a volgere lo sguardo verso le opere d'arte del Medioevo, in cui però egli trovò – più che la purezza religiosa di Pugin o la libertà di immaginazione di Ruskin – i principi di un'irripetuta solidarietà sociale, manifesta soprattutto nei grandi cantieri delle cattedrali e nelle botteghe artigianali. Qui, nella lettura morrisiana del Medioevo, l'arte scaturiva da un lavoro fondato su relazioni dinamiche caratterizzate da rapporti paritari e solidali, che rendevano possibile il principio di unità delle varie arti che cooperavano nella riuscita dell'impresa, ed in cui, inoltre, non sussisteva alcuna distinzione tra opera d'arte e strumento utile, in quanto "once every man that made anything made it a work of art besides a useful piece of goods"⁵².

Questa teoria, come emerge nel discorso *The Arts and Crafts today* (1889), venne utilizzata come criterio metodologico pratico trasformando la rivendicazione dell'unità dell'arte, di cui era capace la società dell'arte gotica, in un modello per il presente in cui instillare un programma di arte "integrata", che prevedeva, pur rispettando le qualità proprie di ogni singolo *medium*, di applicare gli stessi motivi ispiratori per la produzione di qualsiasi manufatto, approdando ad una vera e propria sovrapposizione tra il ruolo dell'artista e quello dell'artigiano⁵³. Il manifesto tangibile di questo ideale di integrazione è ravvisabile nella *Red House* (fig. 4, 5, 6) a Bexleyheath, commissionata a Philip Webb (1831-1915) nel 1859, in cui il recupero del Medioevo plasmava una visione progettuale complessiva che passava per la decorazione pittorica, l'architettura e tutto l'arredamento.



Fig. 4. P. Webb, *Red House*, 1859



Fig. 5. 6. P. Webb, W. Morris, E. Burne-Jones, *Red House*, interni, 1859-1865

Se per quanto concerne la *Red House* si rimane all'interno di una dimensione privata, in quanto costituiva l'abitazione di Morris e della sua sposa Jane Burden; la necessità socialista di porre la bellezza come forma di educazione sociale, spinse Morris ad ancorare i suoi principi ad una realtà di mercato. Ciò venne svolto nella produzione della sua ditta, fondata nel 1861 come Morris, Marshall, Faulkner & Co., in cui autodefiniva lui

stesso e i suoi compagni, in un ideale di cameratismo, come "artigiani di belle arti nella pittura, nell'intaglio, nell'arredamento e nei metalli", con l'obiettivo dichiarato di produrre "armonia tra le varie parti di un'opera di successo", di cui fornivano ogni singola parte: dalle decorazioni murali (in quadri o motivi), agli intagli, dalle vetrate, ai lavori in metallo (inclusi gioielli) ai mobili⁵⁴.

Le stesse aspirazioni di una produzione di oggetti d'uso ben progettati ed accessibili, di unità delle arti, e di un'ispirazione dal passato delle forme e delle modalità produttive sono alla base di quella tendenza sviluppatasi a partire dagli anni '60 del XIX secolo in area anglosassone, definita Arts and Crafts Movement, che, nel rifiuto della produzione industriale, vide il riunirsi di architetti, artigiani e designer in 'gilde' che denunciavano apertamente la volontà di emulare le corporazioni medioevali delle arti e dei mestieri⁵⁵. L'identità del movimento derivava, più che da un codice visivo uniforme, da un insieme di principi condivisi che guidavano la sua estetica e la sua filosofia progettuale, quali: l'impiego di materiali poco lavorati che esaltano la struttura dell'oggetto e un linguaggio decorativo strettamente connesso alle proprietà naturali dei materiali con motivi desunti dalla natura, che spesso si traducevano in pattern, o da disegni vernacolari che rispecchiano la storia e la cultura locali⁵⁶.

Tutte queste sono le basi da cui parte, in un'operazione di assimilazione e superamento, lo stile e l'estetica Art Nouveau. In un discorso generale, che sorvola le declinazioni locali che assunse questo stile, da Ruskin e Morris mantenne il gusto raffinato per la materia, il culto della manualità, la fedeltà alla tradizione artistica regionale e l'idea che fosse doveroso modificare in chiave estetica il mondo educando il gusto dei contemporanei anche attraverso i modesti oggetti d'uso. Ma la medesima volontà di rinnovamento delle arti applicate, in un

rapporto organico tra struttura ed ornamento, fu perseguita con modalità differenti: il mutare dei tempi fece sì che se per il movimento delle Arts and Crafts lo sguardo era volto al passato e alla storia, l'Art Nouveau fu proiettata in avanti, verso una modernità che non presentava più un'avversione per la produzione industriale, e che facendosi espressione della nuova realtà scientifica e tecnica fu anche in grado di denunciare la vera natura del XIX secolo⁵⁷.

Nel caso specifico del Glasgow Style occorre tenere presente che i due filoni di ricerca nel rinnovamento delle arti applicate, in cui, come si è visto, le personalità più incisive si possono rintracciare in Henry Cole da un lato e William Morris dall'altro, si rivelano entrambi di grande importanza soprattutto se si considera la figura di Francis (Fra') Newbery (1855-1917), nominato Preside della Glasgow School of Art nel 1885, e la cui azione si dimostrò cruciale per lo sviluppo degli artisti che avrebbero caratterizzato la scuola. All'epoca, infatti, la Glasgow School of Art era sotto il controllo del Department of Science and Art di South Kensington, che, come prima enunciato, aveva fondato le scuole governative di design per migliorare l'istruzione dei designer per supportare la produzione e il successo dell'industria britannica. Newberry, formatosi a South Kensington ma profondamente ispirato agli ideali di Morris, portò una visione innovativa che permise alla Glasgow School of Art di evolversi e prosperare. Negli anni della sua direzione Newberry estese gli insegnamenti lontano da un focus ristretto sulle belle arti, introducendo un'ampia gamma di corsi di arti applicate – come ceramica, ricamo, lavorazione dei metalli, vetrate colorate e intaglio del legno – e si impegnò costantemente nel sottolineare l'importanza di formare artisti capaci di soddisfare le esigenze delle industrie manifatturiere locali.

I proto-designer formati sotto la sua direzione svilupparono la capacità di lavorare tutti i mezzi – come indicato all'inizio del

presente capitolo – al servizio di un 'design totale', che si configurava come il principio centrale delle Arts and Crafts. Senza questo e gli altri principi fondanti del movimento, quali l'attenzione alla necessità funzionale e l'acuta sensibilità verso la natura dei materiali e del sito, il loro lavoro non può essere adeguatamente compreso nel suo tempo e contesto. La vita della scuola stessa, come sintesi delle arti, con un'impollinazione incrociata tra i vari dipartimenti – tessuti, lavorazione dei metalli, belle arti e architettura – e l'influenza reciproca che ne derivava, deve molto a questi principi⁵⁸.

Ripercorso quindi quel passaggio fondamentale nella considerazione delle arti minori, che ha permesso di stabilire anche le basi sulle quali evolse lo stile Art Nouveau, proprio per la sua capacità di tradurre pienamente le istanze del secolo in cui fiorì, occorre osservare bene il contesto storico-ideologico che accolse la sua declinazione inglese di Modern Style e che spiega anche il diverso rapporto con la tecnologia e la produzione industriale.

L'età dell'industria

Nella compagine britannica una nuova società comincia a costituirsi negli ultimi decenni del diciottesimo secolo e nella prima metà del diciannovesimo, in quel periodo definito a posteriori 'Rivoluzione Industriale'⁵⁹ ma di cui i contemporanei erano profondamente consapevoli:

The general diffusion of manufactures throughout a country generates a new character in its inhabitants [...] The manufacturing system has already so far extended its influence over the British Empire, as to effect an essential change in the general character of the mass of the people. This alteration is still in rapid progress; and ere long, the comparatively happy simplicity of the agricultural peasant will be

wholly lost amongst us. It is even now scarcely anywhere to be found without a mixture of those habits which are the offspring of trade, manufactures, and commerce⁶⁰.

Questo cambiamento dalla portata generale viene inoltre testimoniato dall'entrata, o dall'assunzione di nuovi significati, di parole quali, tra le altre, democrazia⁶¹, classe⁶² e industria. Quest'ultimo termine, come è facilmente intuibile, è il più indicativo per segnalare i mutamenti nella vita e nel pensiero caratteristici di queste date. Il filosofo scozzese Adam Smith nel suo *The Wealth of Nations* del 1776 apre la strada al significato di industria come nome generale indicante istituzioni manifatturiere e produttive, incluse tutte le attività ad esse collegate, scalzando quello fino a quel momento in auge di attributo umano particolare sinonimo di abilità e diligenza. Queste istituzioni, o complessi di attività, vanno a creare un nuovo sistema produttivo e sociale, decodificato come "industrialismo" da Thomas Carlyle (1795 - 1881), altro lucido pensatore sociale scozzese, in *Sartor Resartus* pubblicato nel 1831.

But cannot the dullest hear Steam-Engines clanking around him? Has he not seen the Scottish Brassmith's Idea (and this but a mechanical one) travelling on fire-wings round the Cape, and across two Oceans; and stronger than any other Enchanter's Familiar, on all hands unwearyedly fetching and carrying: at home, not only weaving Cloth; but rapidly enough overturning the whole old system of Society; and, for Feudalism and Preservation of the Game, preparing us, by indirect but sure methods. Industrialism and the Government of the Wisest? Truly a Thinking Man is the worst enemy the Prince of Darkness can have⁶³.

Carlyle è una fibra di quel *fil rouge* che passa attraverso le prime generazioni industriali inglesi, le quali, sebbene all'interno di visioni differenti, condividono un'assiomatica critica verso l'industrialismo e la sua filosofia, ovvero l'utilitarismo, vista come la causa della scomparsa della società considerata organica

e naturale⁶⁴. A partire da Edmund Burke (1729 - 1797) e passando da William Cobbett (1763 - 1835) e Robert Southey (1774 - 1843), le loro reazioni alla nascente società meccanica pongono sul tavolo tematiche e pensieri dall'influenza duratura, costituendo la base per altre personalità fondanti del pensiero ottocentesco⁶⁵. Burke, spesso definito come il "primo conservatore moderno", vive in anni di relativa stabilità sociale ed è su essa che riposano le sue dottrine: si oppose al dinamismo dei cambiamenti degli ultimi decenni del XVIII secolo aprendo la strada ad un atteggiamento mentale che diventerà costituente della mentalità inglese e che condanna i due volti dell'industrialismo, l'utilitarismo e il progresso⁶⁶, ed i cui valori si troveranno in un duraturo conflitto con quelli rurali e tradizionali. Infatti, con lo svolgersi della storia

questa prospettiva si è scontrata contro una realtà industriale che in certi casi veniva proclamata come fonte di orgoglio. I conflitti che ne sono seguiti tra diversi valori sociali – progresso contro nostalgia, crescita materiale contro stabilità morale – si sono espressi nei due contrastanti simboli della cultura dell'Officina (Workshop) e del Giardino (o Contea) (Shire). L'Inghilterra doveva essere considerata l'«Officina del mondo» o una «Terra verde e amena»? Questo problema, l'incompatibilità dei valori industriali e rurali, giace sopito nella mente di molti inglesi⁶⁷.

Cobbett pur generazionalmente più giovane, condivide con Burke la visione del sistema industriale – a cui aggiunge il nascente sistema classista – come innaturale, e la sua invettiva principale è contro l'apparente ricchezza del nuovo sistema, in contrasto con le reali condizioni di povertà dei lavoratori, i quali, nella sua visione che difendeva la salvaguardia dell'industria domestica e dei mestieri quotidiani tradizionali, dovevano rendersi conto della propria posizione e la loro educazione doveva fondarsi su un imparare combinato al fare. La sensibilità per le condizioni degli operai è condivisa da

Southey, che nota come essi siano ridotti a macchine dal nuovo sistema ed aggiunge un altro tassello fondante la tradizione del XIX secolo, ovvero la speranza del miglioramento dei sentimenti grazie all'azione della cultura nel momento in cui "a trading spirit thus gradually superseded the rude but kindlier principle of the feudal system profit and loss became the rule of conduct; in came calculation, and out went feeling"⁶⁸.

La sensibilità e la reazione verso tematiche di questo tipo, poste in essere da questi pensatori romantici⁶⁹, emergono come presupposti generali ravvisabili nei romanzi vittoriani – uno su tutti *Hard Times* (1854)⁷⁰– e vengono sviluppate con ancora maggior vemenza da altre personalità fondanti il pensiero ottocentesco: Augustus Pugin, John Ruskin, Robert Morris i quali portano all'apice un'altra questione con radici settecentesche, ovvero il coagularsi insieme alla critica verso il progresso e lo sviluppo economico dell'idealizzazione e della nostalgia del Medioevo che, insieme alla vita rurale, viene eletto a emblema della società comunitaria ed utile alternativa alle rivendicazioni dell'individualismo⁷¹. Nelle personalità generazionalmente settecentesche la scelta del Medioevo rimane in uno stato di contemplazione passiva mentre per Pugin, Morris e la compagine Arts and Crafts, come si è visto, si trasformerà in modalità operativa. Si tratta ora di vedere nel dettaglio le caratteristiche del nuovo sistema al quale si reagiva con una fuga all'indietro.

Non è un caso che il primo secolo della rivoluzione industriale venga definito "secolo britannico", dato il suo primato cronologico e l'incontestabile *leadership* tecnologica ed economica conquistata dalla Gran Bretagna, le cui motivazioni sono state rintracciate in una serie di fattori di tipo istituzionale, sociale e politico⁷². L'iniziale arretratezza tecnologica rispetto ai Paesi Bassi fu l'impulso che spinse la Gran Bretagna a investire nello sviluppo, un processo che fu facilitato dai valori culturali

di una società più dinamica e aperta rispetto ai vicini europei continentali e disposta a conferire influenza politica ed un alto rango sociale ai 'nuovi ricchi' provenienti dalle nuove attività dell'industria e del commercio. Al contrario, in Francia e in Germania i valori aristocratici prevalevano con forza, relegando le attività commerciali e manifatturiere a un rango inferiore. Inoltre, in Gran Bretagna quest'ultime prosperarono senza rivali in Europa grazie a un rapido smantellamento dell'antico regime e la nascita di una moderna burocrazia ad opera delle istituzioni statali che, se da un lato favorirono una cultura del *laissez-faire*, dall'altro attuarono un'azione di deregolamentazione delle norme tradizionali che vincolavano il mercato⁷³, parallelamente a una nuova regolamentazione a sostegno dello sviluppo economico come la razionalizzazione del sistema fiscale. Questi interventi permisero da un lato l'estensione del dominio britannico nei trasporti navali commerciali, facilitando la diffusione delle banche britanniche nelle colonie africane e asiatiche, e dall'altro sostennero l'affermazione del modello capitalistico delle grandi imprese, trasportato dall'economia contadina a quella urbana⁷⁴. Si assiste progressivamente a una serie di fenomeni interconnessi, tra cui: la sostituzione dell'industria domestica con il sistema di fabbrica, un'urbanizzazione senza precedenti, il concomitante declino della forza lavoro rurale, l'affermarsi di un'economia di mercato contraddistinta dalla competizione e dalla concentrazione delle ricchezze nelle mani degli imprenditori capitalisti, un'espansione su larga scala del commercio e un significativo incremento delle comunicazioni e dei trasporti⁷⁵.

Questo processo ormai secolare ed ancora *in fieri* non presenta caratteristiche costanti ed omogenee, al contrario, vede il susseguirsi di diverse fasi storiche la cui morfologia è determinabile da un elemento in particolare, considerato centrale già dall'iniziatore della lettura storica dell'industrializzazione inglese

Arnold Toynbee (1852-1883): le invenzioni tecnologiche⁷⁶, le cui identità funzionali saranno ravvisabile nella cultura in senso lato. Le epoche di prima, seconda e terza rivoluzione industriale hanno infatti il loro nucleo in un fascio di tecnologie peculiari che mutano il paradigma tecnologico cambiando radicalmente i modi di attuare e pensare i sistemi produttivi ed organizzativi e che si riflettono in determinati settori industriali che assumono un ruolo trainante rispetto agli altri.

La Prima rivoluzione industriale, che copre un periodo compreso tra il 1770 e il 1870, prende avvio ed è caratterizzata dalla possibilità di convertire l'energia termica in energia meccanica grazie alla macchina a vapore di James Watt, messa a punto nel 1775 e progressivamente migliorata in termini di efficienza, il cui impiego si diffonde principalmente nella manifattura tessile, dove si era già verificato un incremento produttivo all'interno dei laboratori domestici durante la fase di proindustrializzazione⁷⁷. In questo contesto, i tessuti in cotone, più leggeri e resistenti, stavano sostituendo quelli in lana e lino, mentre la nuova macchina per la tessitura flying shuylle alimentata dal vapore permise un incremento della produttività senza precedenti. Anche l'industria del ferro, grazie all'introduzione del vapore parallelamente ai grandi laminatoi, resi possibili dalla sostituzione del carbone di legno con il carbon coke negli altiforni, registrò un notevole incremento. I progressi nella produzione del ferro hanno poi il loro *zenit* nel settore dei trasporti, che vede, a partire dagli anni '20 e '30 dell'Ottocento, la diffusione dei battelli a vapore, dei piroscafi transatlantici ed una rete ferroviaria sempre più estesa, con effetti positivi sulla mobilità e sul commercio nazionale ed internazionale. Questi fattori concorrono ad attuare il passaggio alla fabbrica e alla produzione su larga scala che, pur costituendo un'evoluzione distesa su vari decenni in quanto la produzione rurale e artigianale continuava ad essere il più della produzione manifatturiera fino

almeno alla metà del XIX secolo, fa sì che la vita della nuova "steam-nursed, steam-borne, steam-killed, and gas-enlightened race"⁷⁸ di uomini inizia a collimare sempre di più con le macchine che impongono, oltre alla centralizzazione di ampi gruppi di lavoratori in un unico luogo fisico sotto la direzione di superiori, la suddivisione della produzione in una serie di operazioni specializzate, la cosiddetta divisione del lavoro⁷⁹. È evidente come rispetto al periodo pre-rivoluzione "siano differenti fra loro le varie forme di lavoro, non semplicemente nella varietà dei prodotti e nella gamma delle retribuzioni, come gli economisti ci hanno sempre spiegato, ma negli effetti, che sono assai più importanti e si sviluppano in maniere ancora troppo ignorate: prima di tutto sugli individui che svolgono i vari lavori"⁸⁰. Il lento e cadenzato ritmo della vita agraria cede il posto alle implacabili ed accelerate pulsazioni della macchina. Effetti di sradicamento, di disgregazione sociale e di impoverimento aggregati a pesanti e pericolose situazioni lavorative – i cui tempi si sono drasticamente allungati⁸¹ – e a condizioni igienico-sanitarie efferate segnano il primo secolo della rivoluzione industriale costituendo il lato oscuro della nuova ricchezza economica nazionale. Nel quadro così delineato si fanno più chiari i sentimenti di mordace critica degli intellettuali contemporanei.

La situazione comincia a distendersi nel momento in cui si inizia ad assistere al "ripetersi dello stesso processo: la nascita di una nuova era industriale. Dopo James Watt, il Prometeo del vapore, Glasgow ci regalava in Lord Kelvin il più illustre di tutti i prometei dell'elettricità"⁸². La seconda rivoluzione industriale, il cui inizio coincide con gli anni '70 dell'Ottocento, vede il progressivo affermarsi di un contesto sociale più favorevole e dinamico, soprattutto per quanto concerne le condizioni dei lavoratori, il benessere economico e le infrastrutture, che aiuta a spiegare come in generale nel campo culturale, ed in partico-

lare in quello artistico, l'avversione verso la macchina cominci a svanire. Il lento affermarsi dello stato sociale e l'organizzazione degli interessi sotto forma di sindacati e di rappresentanze di categoria, consentirono progressi nelle condizioni lavorative che, sebbene rimasero problematiche, portarono all'adozione di leggi per la sicurezza e la riduzione delle ore lavorative, oltre ad un incremento della possibilità di istruzione e formazione, che permise a parte della popolazione di accedere a occupazioni più qualificate e meglio retribuite⁸³. Un generale aumento di reddito e della ricchezza⁸⁴ accompagnò poi un miglioramento delle infrastrutture, specialmente nell'ambito dei trasporti, reso possibile da una generale innovazione tecnologica⁸⁵.

Nel campo tecnologico viene messa a punto la moderna chimica industriale destinata a spingere la produttività a livelli senza precedenti insieme a ottimizzazioni, per qualità e costi, nel settore metallurgico che permettono un'applicazione sempre più vasta dell'acciaio: dai macchinari ed apparecchiature industriali, alle ferrovie e nelle costruzioni navali, nonché nelle opere infrastrutturali. Il vero paradigma epocale è però segnato dall'energia elettrica la cui conoscenza teorica risale alla fine del XVIII secolo⁸⁶, ma la cui incidenza pratica, ovvero la possibilità del suo utilizzo come fonte di energia, è ravvisabile solo a partire dagli anni '60 del secolo successivo, quando Antonio Pacinotti (1841-1912) sviluppa il cosiddetto 'Anello' e la dinamo. Tuttavia, l'impiego dell'energia elettrica diventa realmente incisivo a partire dal 1880: limitato inizialmente all'illuminazione urbana, a questa altezza cronologica si estese ai mezzi di trasporto e all'azionamento dei macchinari in sostituzione al vapore, incrementando notevolmente le possibilità di questi settori. Stephen Kern⁸⁷ sottolinea che proprio a partire dal 1880 comincia un periodo caratterizzato da una profonda ristrutturazione delle idee di tempo e di spazio, dov-

ta a concatenati fattori culturali, sociali e tecnologici. Una drastica diminuzione delle distanze non è dovuta esclusivamente alla crescente urbanizzazione, ma è anche il risultato della diffusione dei trasporti che, incrementati dall'energia elettrica, hanno accelerato la vita quotidiana, rivoluzionata anche dai nuovi sistemi di comunicazione ottenuti grazie alle possibilità offerte dalle tecnologie di specie elettrica, quali, ad esempio, il telegrafo, in cui lo scambio di informazioni poteva avvenire in poche frazioni di secondo.

Si consideri inoltre, che, calato il discorso in un contesto di tecnomorfismo, l'invenzione della macchina a vapore presenta, per quanto concerne la sua identità funzionale, una certa continuità col mondo moderno plasmato dall'invenzione della stampa: i medesimi schemi razionali di spazio omogeneo sostengono la logica di ambo le tecnologie; in aggiunta al fatto che i mezzi meccanici impongono solo un salto quantitativo rispetto alle possibilità offerta dalla tecnologia in auge prima di esse, contrariamente al salto qualitativo che impongono invece le tecnologie di specie elettrica. Pertanto, se l'età meccanica, che abbraccia sia il mondo della stampa a caratteri mobili, sia quello della tecnologia a vapore, rimane ancorata alla sua forma simbolica della prospettiva, l'età elettronica, riflettendo un mondo sempre più interconnesso ed uno spazio plasmato dalla logica del campo magnetico, non potrà più essere rappresentata da essa e dovrà trovare nuove forme e stili espressivi⁸⁸. È in questo mondo nuovo che nascono e si formano gli artisti che prenderanno parte alla congiuntura simbolista, caratterizzata da un condiviso distacco definitivo dalla mimesi della natura e da altre scelte operative interregionali, ma anche da declinazioni particolari per ogni luogo in cui emerge e si sviluppa.

Dopo aver posto le basi su questioni di carattere generale – attraverso una visione grandangolare ed una peregrinazione

tramite diversi luoghi – ritenute necessarie per comprendere i mutamenti che plasmano un determinato *zeitgeist*, si restringe ora lo sguardo al teatro che ha ospitato prevalentemente le vicende del *Modern Style*: Glasgow; cercando di fornire non solo una documentazione materiale, economica e strutturale ma anche la “personalità sociale” ed il “processo vitale” della città, peculiare ad ogni generazione che si sussegue ed attraverso la quale si esprime⁸⁹.

Glasgow come “officina del mondo”

Prendiamo Glasgow, che tra le città moderne possiamo considerare, quanto ad abitazioni, la peggiore. In quella rivoluzione industriale che è il processo determinante della storia moderna, essa è stata spesso all'avanguardia nell'inventiva e nell'iniziativa. L'uomo moderno, con la locomotiva a vapore di Watt che gli grava sulla schiena, con la Ricchezza degli individui di Smith stretta al petto, è essenzialmente cioè a tutti i fini pratici e spirituali il cittadino della Glasgow settecentesca, anche se ora abita in uno dei suoi lontani sobborghi industriali, Birmingham, Bermondsey o Brooklyn. E per contro, ecco suo figlio, per il quale l'elettricità si va sostituendo al vapore⁹⁰.

Nell'ultimo decennio dell'XIX, momento in cui iniziano a operare gli artisti che daranno vita al *Modern Style*, Glasgow, con i suoi 761.000 abitanti nel 1891⁹¹, era seconda solo a Londra per dimensioni e si autodefiniva orgogliosamente la “seconda città dell'impero”. Tra le città britanniche che conobbero un'espansione significativa a causa della rivoluzione industriale, Glasgow fu quella che registrò la crescita più notevole. Dietro questa crescita c'era il Clyde, una delle principali autostrade commerciali del mondo che, trasformato da un fiume di salmoni a un canale di prosperità, aprì la città e i suoi prodotti all'Impero e all'America⁹². La prosperità delle sue industrie le conferì poi l'appellativo di “officina del mondo”. Questo risul-

tato, lungi dall'essere scontato, deve essere contestualizzato nel fatto che gran parte della Scozia era dominata da montagne e brughiere in cui il tipico abitante è sempre stato un abitante di campagna⁹³, e che ancora oggi la base simbolica dell'identità scozzese sia costituita da elementi – quali il tartan, il kilt e la cornamusa – tipici delle regioni dal volto più rurale, ovvero le Highlands⁹⁴. Tra le cause di questo successo si annovera lo spirito di ingegno e di creatività sottolineato da Geddes caratteristico di Glasgow, che guida un approccio estremamente innovativo rivolto a tutte le nuove possibilità offerte dalla compagine industriale, e che si riversa anche nella cultura ed in particolare nell'arte, le quale si ritroverà, più che altrove, intimamente correlata all'industria.

La splendida valle del Clyde, il grande fiordo con le sue sponde montagnose, le sue deliziose isole, costituiscono un mirabile ambiente naturale [...] E poi qui sono disponibili, in rara misura, risorse demografiche, intellettuali e scientifiche, risorse di abilità tecnica, di capacità costruttiva e di organizzazione, di originalità artistica e architettonica, perfino di sensibilità sociale e di civile arte di governo⁹⁵.

Accenni storici

Il processo di industrializzazione, che si estende a macchia d'olio lungo tutta la Gran Bretagna, subisce declinazioni particolari in Scozia a causa della sua posizione geografica e della morfologia territoriale, ma anche per un diverso quadro istituzionale gelosamente preservato nel tempo. Infatti, una volta compiuto il disegno di unione tra Scozia e Inghilterra – tracciato all'inizio del Seicento⁹⁶ ma diventato legge solo a seguito del Treaty of Union del 1° maggio 1707⁹⁷ – attraverso la storica decisione di autodistruzione del parlamento scozzese e l'abolizione del Consiglio privato, il principale organo esecuti-

vo, tutti i membri di questi enti governativi confluirono nel governo centrale britannico e tramite complessi legami con i patronati locali, fu possibile una legislazione interna ed autonoma di tutte le aree chiave della vita civica⁹⁸. Un sistema legale separato, insieme all'esistenza di istituzioni educative e religiose distinte dal resto della Gran Bretagna, ha reso possibile la continuità di una forte identità culturale e nazionale propria⁹⁹. Inoltre, l'unione col vicino più potente avrebbe potuto condannare la Scozia durante la rivoluzione industriale allo *status* di satellite economico inglese, rilegando i suoi sviluppi a mero fornitore di cibo, di materie prime e di manodopera a basso costo, senza mai sperimentare una vera ed efficiente crescita manifatturiera, ricalcando la stessa sorte dell'Irlanda. Agli albori del Settecento, infatti, la situazione economica della Scozia vedeva un momento di crisi: il commercio europeo di vecchia data aveva subito duri colpi dalle guerre e dal protezionismo dei nascenti Stati ed in generale pesava la schiacciante competizione della proto-industria inglese che, soprattutto nel settore tessile, era nettamente più avanzata. Tuttavia, nell'arco di pochi anni un forte spirito d'impresa comincia a rimescolare le carte in gioco ed alcuni mercanti ed imprenditori scozzesi iniziano a sfruttare le nuove opportunità del libero scambio; oltre a consolidarsi nelle colonie britanniche in America¹⁰⁰ si fecero strada anche nella Compagnia delle Indie Orientali. Con i periodi di servizio nelle colonie scrittori, imprenditori, mercanti ed ufficiali dell'esercito scozzese poterono accumulare grandi profitti a cui si aggiunsero quelli derivanti dal commercio, soprattutto del tabacco, in cui gli scozzesi riuscirono ad attuare un contrabbando su larga scala, ottenendo grandi vantaggi competitivi sugli inglesi e rinnovando i vecchi legami con l'Europa¹⁰¹. Da una parte queste emigrazioni sempre più globali crearono una rete internazionale che incrementò sempre di più il commercio in America ed in Asia, dall'altra le ricchezze

accumulate poterono sostenere i progressi agricoli e lo sviluppo industriale in madre patria. Nei decenni immediatamente precedenti alla rivoluzione industriale vera e propria, ci fu un significativo trasferimento di tecnologie dall'Inghilterra alla Scozia, in cui i metodi inglesi più avanzati furono adottati nella produzione del ferro, della ceramica, del vetro ed in particolare nella manifattura del lino, che vide un'enorme crescita tra il 1740 e il 1780, costituendo la più importante fonte di capitale, manodopera e competenze commerciali per la produzione del cotone, il settore trainante della vera e propria Rivoluzione industriale, in cui ormai le innovazioni iniziarono a provenire non più solo dall'esterno ma anche dalle menti scozzesi¹⁰². Gli anni '60 del Settecento possono essere considerati uno spartiacque decisivo per la Scozia, che iniziò a vivere una trasformazione sociale ed economica senza precedenti tra le società europee dell'epoca per velocità, scala ed intensità; a tal punto che la concezione della modernizzazione inglese, come un processo caratterizzato da uno sviluppo cumulativo e prolungato, risulta inadeguata per descrivere l'esperienza scozzese, in cui il tasso di crescita delle città tra il 1750 ed il 1850 fu il più rapido al mondo¹⁰³.

In questa storia di rapido progresso riveste un ruolo cruciale la *performance* di Glasgow, fondata come insediamento monastico lungo il fiume Clyde nel sud-ovest della Scozia nel VI secolo e riconosciuta come città nella metà del XV secolo. A partire dalla metà del XVIII secolo la posizione geografica strategica si combina a un forte spirito imprenditoriale, rendendo Glasgow, soprattutto grazie al commercio del tabacco¹⁰⁴, una delle principali città portuali dell'Europa occidentale, nonché la finestra urbana della Scozia sull'economia atlantica fungendo da controparte a Edimburgo, il cui commercio era orientato prevalentemente verso l'Europa. Già a queste date Glasgow si imponeva come la seconda città più importante

del Paese, destinata a diventare nel XIX secolo, sebbene non ufficialmente, la vera capitale della Scozia. Lo conferma un osservatore privilegiato quale fu Geddes affermando che: "Glasgow, come tutti sanno, è il principale centro di attività e popolazione della Scozia, e supera di gran lunga Edimburgo sia per densità demografica sia per importanza; da molti punti di vista, anzi, è la vera capitale della Scozia"¹⁰⁵. Glasgow si differenziava da Edimburgo anche per il diverso spirito, poiché non era una città caratterizzata dalle profonde tradizioni di una corte, le cui antiche sfarzose manifestazioni generavano snervanti ambizioni sociali e forme di moda imposte¹⁰⁶. Inoltre, il suo crescente legame commerciale con il resto del mondo contribuì a sviluppare una cultura cosmopolita¹⁰⁷ parallelamente a un senso di autosufficienza e di indipendenza dalla capitale, che si trasformò, nel tempo, in un vero e proprio senso di preminenza¹⁰⁸.

Già nella prima metà dell'Ottocento, quando la punta della corona economica della nazione scozzese erano state le industrie tessili ed in particolare la manifattura cotoniera, la produzione si era concentrata nelle Lowlands occidentali e – grazie alla sua prossimità a risorse naturali e al fiume che facilitava i trasporti – specificatamente a Glasgow¹⁰⁹. Furono però i giorni felici del ferro, dell'ingegneria e della costruzione navale degli ultimi decenni del XIX secolo che segnarono l'identità culturale della città, avendo un vastissimo impatto socioeconomico producendo grandi ricchezze ed un incremento demografico. Il settore della costruzione navale divenne infatti, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, il cuore strategico dell'economia industriale scozzese grazie alla preminenza del Clyde nello sviluppo di motori a vapore per le navi, che a sua volta dipendeva dalla gamma di competenze ingegneristiche accumulate nella regione durante la prima epoca di industrializzazione. Le fonderie e le officine locali non solo costruivano e

riparavano i motori a vapore impiegati nelle miniere e nelle industrie cotoniere, ma si impegnavano anche nel loro miglioramento, creando un ambiente favorevole all'applicazione della propulsione a vapore alle navi¹¹⁰. Nel corso di pochi decenni, grazie a continue innovazioni tecniche, si passò da piccole imbarcazioni a elevato consumo a prodotti con elevate capacità prestazionali. In questo contesto, la famiglia Napier svolse un ruolo pionieristico, trasformando il proprio cantiere in una sorta di scuola avanzata di ingegneria e costruzione navale, un modello successivamente adottato da molte altre fonderie. Gli atteggiamenti imprenditoriali e di propensione all'innovazione tecnologica, che si è visto essere intrinseci allo spirito scozzese, furono responsabili dell'affermazione dei cantieri navali come l'avanguardia indiscussa nel mercato globale della costruzione navale¹¹¹.

A Glasgow i capitali derivanti dall'industria contribuirono a plasmare una città enfaticamente moderna e in espansione, caratterizzata da un costante ampliamento dell'ambiente edificato, con opere di bonifica delle baraccopoli e un potenziamento delle infrastrutture, in particolare delle reti di trasporto, tra cui lo sviluppo di una rete ferroviaria all'avanguardia¹¹². Una grande prosperità, basata su solide fondamenta, portò, senza soluzione di continuità a una fioritura intellettuale. Infatti, la cantieristica, oltre a esercitare un significativo impatto economico e demografico, iniziava, negli ultimi decenni dell'Ottocento, a influenzare anche il panorama culturale e identitario della città, come si evince da una guida-pamphlet di Glasgow:

Our modern university may not impress you, the cathedral you may never see (for lack of a native to lead you to it); but our shipbuilding yards are a different matter. Before you are two days in the city you are aware of their existence; and if their importance is a matter beyond you, at least you must be impressed by our belief in it. We be-

lieve, every Glasgow man of us, that our shipbuilding is a thing to be talked of, and a most honourable and dignified business to have for the chief industry of a city. Sheffield is known to the world for cutlery, Birmingham for pedlars' wares and nails and bullets, and Manchester for "Manchester goods." But Glasgow is the maker of ships, and her sons are proud of their seemly product¹¹³.



Fig. 7. M. Bone, *Shipbuilders*, 1899

Un'identità industriale

Martin Bellamy¹¹⁴ ha evidenziato come la dimensione industriale, stabilita in gran parte dalla cantieristica navale, costituisca l'identità civica di Glasgow. Questa realtà è fonte di orgoglio cittadino e viene celebrata anche nell'arte e nella letteratura locale, come emerge, ad esempio, dalle poesie di Alexander Smith e di Bass Kennedy¹¹⁵ o delle acqueforti di Muirhead Bone (fig. 7), e il cui massimo esempio è rappresentato dalla costru-

zione delle nuove *City Chambers* nel 1888 adibite a sedi comunali. Questo imponente edificio municipale fungeva da vero e proprio biglietto da visita per la città, essendo il luogo in cui venivano accolti i dignitari degli altri paesi, ed è significativo che si fosse scelto di dare particolare rilevanza alla rappresentazione della costruzione navale, visibile nei rilievi scultorei all'esterno e come soggetto del grande affresco presente nella sala principale, che illustrava la costruzione della nave da guerra giapponese *Asahi* (fig. 8).



Fig. 8. J. Lavery, *Shipbuilding on the Clyde*, 1900
Copia dell'affresco nella sala banchetti della
Glasgow City Chambers.

Oltre al fronte identitario, arte ed industria si trovano unite nel terreno del mercato artistico, sia attraverso la fornitura di arredi per le navi e per le abitazioni degli industriali, sia grazie al fiorire di un vero e proprio collezionismo, stimolato dalle

ricchezze generate dal mondo industriale, che contribuirono a creare una fervente economia culturale¹¹⁶.

Come si evince dalla biografia di James Napier¹¹⁷, già nei suoi esordi l'industria cantieristica era solita a commissionare dipinti per impreziosire le navi. Questa pratica si mantenne e si sviluppò lungo tutto il XIX secolo, con tecnici e ingegneri a fianco di artisti impegnati in vetrate colorate, intonaci decorativi, affreschi e dipinti.

And beyond Clydebank I saw engineers creating the giant turbines with 257,000 turbine blades. I saw the anchors and the rudder, each weighing 140 tons. I saw the makers of glass preparing 2500 square feet of glass for side-windows and portholes. I saw the boiler-makers creating water-tube boilers of unprecedented accuracy with their 3000 feet of pipes. [...] I saw weavers busy with carpets and linen; cabinet-makers and upholsterers, joiners, carpenters, plumbers, electricians - all the craftsmen whose skill and industry have made the Clyde pre-eminent among the famous rivers of the world¹¹⁸.

Alcuni dei cantieri navali più grandi disponevano di studi artistici e laboratori per la produzione interni, ma la maggior parte si avvaleva di commercianti ed appaltatori specializzati¹¹⁹. In questo modo molte aziende per la fornitura locali si trovarono sovente a collaborare con artisti provenienti da tutta la Gran Bretagna, sviluppando un clima fecondo di scambio di idee. È quest'ultimo aspetto a rivelarsi significativo per le vicende del Modern Style, piuttosto che l'opulento ed elaborato stile artistico vittoriano, di ispirazione neoclassica o gothic revival, scelto nelle decorazioni di navi – trasformate in castelli baronali o palazzi rinascimentali galleggianti – sale da riunioni ed abitazioni per rifletterne il prestigio¹²⁰.

Considerazioni analoghe si applicano anche al collezionismo, la cui frenetica attività a Glasgow degli ultimi decenni dell'Ottocento deriva, oltre che dal desiderio di accettazione sociale, dalla prosperità industriale e dalla possibilità, offerta

dai legami commerciali, di riunire mobili, porcellanale, arazzi ed oggetti d'arredo di vario genere e di varia provenienza con dipinti in grandi collezioni. Per quanto concerne quest'ultimi, la maggior parte dei mecenati industriali, pur essendo di estrazione borghese e quindi non vincolati dai raffinati gusti accademici o dalle opinioni accettate dall'*establishment* artistico aristocratico, tendeva a mantenere un gusto piuttosto conservatore tra paesaggismo, realismo ed Impressionismo francese e olandese, il cui carattere avanguardistico era ormai in declino nel clima di *fin de siècle*¹²¹. Negli anni '90 dell'Ottocento, tra la dozzina di mercanti d'arte specializzati a Glasgow, spiccavano infatti figure come Alex Reid, la cui galleria fondata nel 1889 era specializzata in pittura francese, e Craibe Angus legato all'Olanda tramite il critico Elbert Jan van Wisselingh, suo genero, e alla Scuola dell'Aia. Di riflesso l'arte locale più apprezzata dai collezionisti fu inizialmente quella dei Glasgow Boys, il cui lavoro si concentra negli anni '80 del XIX secolo, combinando la pittura paesaggistica scozzese con stilemi di marca impressionista¹²²; successivamente, anche gli Scottish Colourist, attivi nei primi decenni del '900 e anch'essi con profondi debiti verso l'impressionismo, ottennero riconoscimento. Nonostante ciò, questo clima si rivelò significativo anche per il Modern Style, grazie alla dinamica circolazione di oggetti e opere d'arte provenienti da diverse parti del mondo e alla confluenza di queste collezioni private in gallerie e mostre civiche, che resero possibile un'ampia cultura di esplorazione artistica, in particolare per gli studenti d'arte. Se infatti alcuni collezionisti, sulla scia di Robert Napier costruirono la propria galleria, altri, come William Euing scelsero di innalzare il proprio status sociale contribuendo alla creazione o finanziando gallerie d'arte e musei civici, in cui ebbe un ruolo importante anche un governo locale pronto a riconoscere l'importanza culturale e educativa di queste istituzioni¹²³.

Grazie ad una felice collaborazione tra pubblico e privato nascono infatti a Glasgow nella seconda metà dell'Ottocento diversi musei che, nonostante le accuse di aver fornito una patina di rispettabilità ad una città con grossi problemi di povertà tra le classi popolari, è innegabile che abbiano creato un'atmosfera di miglioramento ed espansione culturale entro la quale si collocano tutti gli artisti figli di questa città. La Glasgow Corporation¹²⁴ diede vita alla prima collezione d'arte pubblica della città acquisendo oltre 500 opere dal collezionista Archibald McLellan¹²⁵, specializzato in arte italiana, olandese e fiamminga, e completando le gallerie che aveva iniziato a costruire inaugurandole, una volta terminate, come Corporation Galleries nel 1856 a cui, negli anni successivi, altri collezionisti contribuirono ad arricchire ulteriormente la collezione¹²⁶ rendendola degna di gareggiare con le più grandi collezioni del mondo. Il progresso industriale era celebrato sia dal Museum of Transport, che aprì le porte nel 1864, sia dal City Industrial Museum che dal 1870 offrì una vetrina per modelli e campioni delle imprese di ingegneria di Glasgow assieme a materiale etnografico e di storia naturale¹²⁷. A metà degli anni '70 dell'Ottocento arrivò alla direzione di questo museo James Paton che si rivelerà una personalità davvero significativa nell'impostare un fecondo scambio culturale tra Glasgow e il Giappone, collegati già da una decina d'anni da un'ampia cooperazione industriale¹²⁸. Utilizzò infatti l'amicizia con Robert Smith, professore di ingegneria a Tokyo, per stipulare un accordo col governo e l'Industrial Museum di Tokyo affinché Glasgow inviasse una varietà di campioni industriali in cambio di oggetti illustrativi delle manifatture artistiche giapponesi: oltre mille articoli di ceramica, lacca, carta ed altri prodotti artigianali arrivarono nei porti del Clyde nel novembre del 1878¹²⁹. Questa relazione, parallelamente industriale e culturale, contribuì a stimolare un sempre più crescente interesse per l'arte

giapponese a Glasgow e molti collezionisti influenti iniziarono a collezionare stampe ed oggetti d'arredo, creando collezioni private che costituirono la base per l'Oriental Art Loan Exhibition tenutasi nel 1881 ed organizzata da Paton con l'obiettivo di promuovere l'arte orientale e di evidenziare la crescente influenza che stava avendo nell'arte occidentale. Per l'occasione venne tenuta una conferenza sulla lavorazione artistica giapponese dal glaswegian Christopher Dresser, tra i primi artisti a condurre uno studio sistematico sull'arte giapponese. Questa fu solo una delle numerose iniziative che ebbero un forte impatto sugli studenti d'arte, la Glasgow Corporation continuò infatti a impegnarsi in progetti istruttivi per gli studenti e i lavoratori d'arte, pensate per risultare attraenti anche per il grande pubblico, in una città come Glasgow che valorizzava e incoraggiava l'impegno artistico alla pari della sua base industriale, unendo sovente le due dimensioni nella convinzione che "the study of what are called the 'fine arts' is eminently conducive to the elevation and refinement of all classes, as well as intimately connected with the manufacturing and mercantile prosperity of this community"¹³⁰.

Nel 1888 si tenne al Kelvingrove Park un'Esposizione internazionale, concepita specificatamente per raccogliere fondi destinati alla costruzione di una galleria e di un museo congiunti, per far fronte all'aumento delle donazioni. L'evento si rivelò una significativa vetrina delle competenze della città nei settori dell'arte e dell'industria, presentando, assieme ad opere di artisti locali, britannici ed internazionali nel Padiglione delle Belle Arti¹³¹, una vasta gamma di prodotti ed innovazioni. In particolare, il Dipartimento di architettura e ingegneria navale giocò un ruolo centrale nella sezione industriale, con ognuno dei circa 40 cantieri navali del Clyde che contribuì con oggetti esposti¹³². Un'altra grande occasione per gli artisti locali di misurarsi e conoscere i loro colleghi britannici fu quando nel 1890

parte della mostra dell'Arts and Craft Exhibition Society tenuta l'anno prima a Londra fu riprodotta a Glasgow per volere di Paton e Newbery¹³³. I due direttori collaborarono anche in una serie di mostre, dedicate alla celebrazione dell'artigianato e dell'industria artistica, tenutesi presso il People's Palace, inaugurato nel 1898 come filiale del museo civico con l'obiettivo di raccontare la storia sociale della città attraverso i suoi prodotti¹³⁴. Il culmine di questo impegno nell'investimento culturale si ha nel contributo sostanziale che diede il Comune, unito ai fondi raccolti nel 1888, per il completamento nel 1901 del Kelvingrove Art Gallery and Museum che raccoglieva esposizioni di arte, ingegneria, etnografia e storia naturale, celebrato poi da una seconda mostra internazionale, ancora più ambiziosa della precedente¹³⁵.

Si può quindi affermare che il carattere di 'officina del mondo' proprio di Glasgow abbia plasmato un ambiente culturale assai peculiare negli anni in cui si formano e operano gli artisti del Modern Style, tutti nati negli anni '60 e '70 dell'Ottocento. Gli industriali, in particolare quelli del settore navale, possono essere considerati un perno per comprendere gli sviluppi culturali, in quanto svolsero un ruolo determinante nello sviluppo di un mercato artistico, nella creazione di domanda di design e nei contatti col Giappone. Questa dimensione privata è corroborata, e a volte connessa, da una dimensione pubblica che, rifletteva la prosperità economica in un processo di "risveglio civico" e culturale. Il Comune di Glasgow si impegnava parimenti, da un lato, in un programma di miglioramenti infrastrutturali – dai servizi igienici, all'assistenza sanitaria e agli alloggi – dall'altro a favorire uno sviluppo culturale, nella convinzione che investire nei musei potesse "raise the whole mass of the population to higher level, and broaden and deepen the fertilising stream of industrial activity"¹³⁶.

Oltre alla preponderanza della dimensione industriale, è significativo proprio il carattere e la specificità di questo settore, come emerge paragonando Glasgow a Liverpool, una città ad essa vicina per quanto concerne gli aspetti geografici, intellettuali e socioculturali. Entrambe le città erano due porti della costa occidentale della Gran Bretagna che vedono a fine '800 un'analoga espansione socioeconomica, attraverso lo sviluppo industriale, l'immigrazione interna e l'assorbimento delle città vicine con un conseguente rinnovamento urbanistico e infrastrutturale. Tuttavia, proprio la diversità del carattere manifatturiero tra le due città ha avuto un impatto significativo sul finanziamento e sull'istruzione delle arti applicate, rendendo possibile la creazione di un Glasgow Style, contrariamente a Liverpool dove non è possibile parlare di Liverpool Style. Infatti, le principali industrie manifatturiere di Liverpool erano specializzate nella lavorazione delle materie prime, come la raffinatura dello zucchero e la spremitura dei semi, settori che non promuovevano la capacità di progettazione come invece avveniva a Glasgow. Qui la spina dorsale dell'economia industriale era costituita dalla costruzione navale, ma anche dalla produzione di locomotive e dal settore tessile, insieme a una rete di mestieri e servizi ausiliari generati da queste attività. Di conseguenza, il design era un elemento cruciale in tutti i processi industriali di Glasgow, comportando una maggiore consapevolezza e richiesta di competenze progettuali¹³⁷.

Tutto ciò viene riflesso nelle sorti delle scuole che si occuparono di arti applicate nelle due città. Per quando riguarda Liverpool la School of Art fondata negli anni '20 dell'Ottocento, nonostante si unì nel 1854 al sistema del South Kensington londinese¹³⁸, presentò sempre un curriculum che rifletteva la relativa assenza di produzione basata sul design in città, essendo principalmente interessata al disegno e alla pittura. L'unico tentativo di fornire un'istruzione relativa alle arti applicate,

rappresentato dalla fondazione nel 1895 della School of Architecture and Applied Art, non riuscì a prosperare nonostante alcuni insegnanti illustri, tra cui i McNair da Glasgow, e nel 1902 la sezione di arti applicate fu affiliata a South Kensington e infine assorbita dalla School of Art nel 1905 che continuò a fornire poche disposizioni per lo studio e la pratica delle arti applicate¹³⁹.

Le sorti opposte toccarono a Glasgow, in cui, negli anni, fu destinata a un grande successo la scuola aperta nel gennaio 1845, al 12 di Ingram Street, come il nome Glasgow Government School of Design e inserita all'interno di quella ramificazione, dipanata da South Kensington, attraverso i principali centri industriali della Gran Bretagna. Nel 1853 la scuola cambiò nome in Glasgow School of Art e, sebbene posta sotto il controllo del South Kensington Science and Art Department di Londra, era ancora ampiamente finanziata e amministrata da membri dell'élite industriale di Glasgow. Infatti, seppur sponsorizzata e patrocinata dal governo, anche la sua fondazione fu finanziata dai principali costruttori navali della città come "an excellent means of improving the art of ornamental design, and advancing the manufacturing interests of the country"¹⁴⁰. È significativo notare come gli stessi scopi industriali guidarono anche la fondazione della Haldane's Academy of Fine Arts, dove "the study of design, of painting, and of engraving and the acquiring knowledge of colour, will be of much importance to the manufacturing and mercantile interests of Glasgow"¹⁴¹.

La necessità di progettazione e le conseguenti opportunità occupazionali da parte del settore industriale si riflettevano direttamente negli studenti e nei direttori, segnando le diverse fasi della scuola. Lo *zenit* del successo della scuola si ha, infatti, a partire dagli anni '80 dell'Ottocento, momento in cui, come si è visto, la prosperità di tutti quei settori industriali che richiedevano competenze di progettazione, era ai suoi massimi livelli.

li. Al contrario, nei momenti di minore prosperità la scuola conobbe dei relativi declini. Dalla sua fondazione alla fine degli anni '60 del XIX secolo la maggior parte degli studenti si specializzava per lavorare nell'industria tessile; tuttavia, col declino di questo settore, durante quel passaggio di testimone all'industria pesante, venne a mancare la classe di design. Per quanto ciò possa sembrare strano, l'allora direttore Robert Greenlees, fu costretto a compiere una tale scelta a causa del fatto che, a queste date, gli studenti utilizzavano la scuola principalmente come trampolino di lancio per una carriera all'interno delle belle arti. Come emerge dalla comparazione delle altre Schools of Design governative, la tendenza alla carriera nelle belle arti era un problema endemico di tutta la Gran Bretagna, e la causa primaria era di ordine occupazionale¹⁴². Negli anni '70 dell'Ottocento, infatti, gli studenti di Glasgow mostravano un interesse prevalente per il paesaggio e la natura morta, a causa del boom del mercato dei dipinti di artisti contemporanei che rendeva il dipingere una professione più attraente di quanto non fosse l'applicazione dell'arte all'industria in cui, in quel periodo, erano presenti minor possibilità di carriera. Un esempio emblematico in questo senso, in quanto in tanti seguirono le sue orme, è John Lavery, che frequentò le lezioni della scuola per tre anni ma la sua intenzione era sempre stata quella di diventare un pittore e come tale ignorò le sezioni di design del corso¹⁴³. La situazione, una ventina d'anni dopo era esattamente all'opposto, come testimonia il caso di Frederick Niven, che frequentò la scuola alla fine degli anni '90: "my folks, sensibly enough, pointed out to me the extremely precarious existence of a painter – even of a war – correspondent – and compromised: How about an applied art? Or how would it be if, to begin with, I went to the Glasgow School of Art in the evenings, on trial, to see if I had the stuff in me, and was apprenticed to the manufacturing business? De-

signers were required in that business"¹⁴⁴. Un discorso analogo vale anche per la situazione di metà '900: il cambiamento delle tecnologie produttive, iniziato nel nuovo secolo, ridusse la competitività di Glasgow che poco alla volta perse la prerogativa di 'officina del mondo' riflettendosi nella perdita di centralità della scuola.

A contribuire al successo della Glasgow School negli ultimi quindici anni del XIX furono anche il regime di insegnamento introdotto da Newbery, l'alta qualità degli studenti che la scuola riuscì ad attrarre e formare, ma anche il comitato di gestione, responsabile sia dell'amministrazione dell'istituto che del mantenimento di solidi legami con altre istituzioni locali e nazionali. Il presidente del comitato di gestione era sempre il Lord Provost, ossia il *leader* del consiglio comunale, e questa stretta connessione tra le due cariche garantiva un continuo sostegno pubblico e finanziario alla scuola. Inoltre, il comitato era composto da membri influenti della comunità locale, molti dei quali avevano un interesse diretto nell'istruzione artistica e nel design, in qualità di commercianti o produttori, soprattutto nel settore della costruzione navale. Diversi membri del comitato, grazie alla loro influenza economica, intrattenevano solidi contatti con Londra e risultavano in grado di rappresentare gli interessi della scuola sia in Parlamento che presso il Dipartimento di South Kensington, integrando così gli ampi contatti di Newbery con gli artisti e con gli enti culturali della capitale. Una delle principali funzioni del comitato consisteva nel favorire il rafforzamento dei legami dalla scuola con altre istituzioni educative delle città, come il *Glasgow Art Club*, il *Glasgow Institute of the Fine Arts* e la *Glasgow Architectural Association*, promuovendo lo sviluppo dell'insegnamento, la fornitura di esaminatori, nonché la fornitura di premi e contatti. Ad esempio, grazie a tale supporto, Newbery poté arricchire la tradizionale mostra annuale del lavoro degli studenti, che si teneva in

concomitanza con la distribuzione dei premi all'inizio del nuovo anno, includendo una rassegna separata di opere, organizzata sotto l'egida del School of Art Club ogni novembre. Questa era solo una delle tante iniziative che contribuivano alla visibilità e alla promozione del lavoro degli studenti, tanto all'interno della città quanto oltre i suoi confini. In generale, come si è visto, vigeva una stretta collaborazione nell'organizzazione di mostre tra la scuola e le gallerie d'arte comunali che dal 1869 condividevano la stessa sede negli edifici noti come McLellan Galleries, situati in Sauchiehall Street¹⁴⁵.

Se ogni stile non può essere compreso se non nel contesto in cui nasce e si sviluppa, la sensibilità artistica degli artisti di Glasgow dell'ultimo decennio dell'Ottocento fu plasmata e alimentata da una vibrante e dinamica città natale. Si è dunque cercato di delineare il contesto socioculturale – e di comprendere quali fattori lo abbiano reso possibile – in cui si trovò a operare il gruppo di artisti destinato a dar vita allo stile Glasgow, evidenziando come la dimensione industriale, in tutti i suoi aspetti, rivestisse un'importanza centrale nel plasmare lo *Zeitgeist* di quel luogo e tempo. Si tratta ora di vedere nello specifico le personalità e le scelte stilistiche di questo gruppo, in cui, proprio per il loro operare all'interno delle arti applicate lo *Zeitgeist* si manifesta con grande evidenza. Questa consapevolezza prende forma proprio a fine Ottocento grazie al lavoro di Alois Riegl che si impegnò a sottolineare come le arti 'minori' – ora depurate dal loro connotato negativo – fossero, data la loro natura intrinsecamente legata alla vita quotidiana, più sensibili ai cambiamenti sociali e culturali e più pronte a riflettere le nuove esigenze della società, e, pertanto, in grado di incarnare lo *Zeitgeist* in modo più diretto rispetto alle arti 'maggiori', più formalizzate e meno influenzate dai rapidi cambiamenti della vita quotidiana¹⁴⁶.

Note

¹ "Se dovessimo caratterizzare questa nostra epoca con un singolo epiteto, saremmo tentati di chiamarla non un'Età Eroica, Devozionale, Filosofica o Morale, ma, sopra tutte le altre, l'Era Meccanica. È l'Era delle Macchine, in ogni senso esteriore e interiore di questa parola; l'epoca che, con tutta la sua forza indivisa, promuove, insegna e pratica la grande arte di adattare i mezzi ai fini", T. CARLYLE, *Signs of Time*, «Edinburgh Review», giugno, 1829, trad. mia.

² "[Mackintosh] ha sempre sostenuto con forza che ogni epoca ha il suo spirito da esprimere, la sua verità da raccontare", GAM.2018,1,12, Letter From Alice Talwin Morris to Dr. Tom Honeyman, 20 ottobre 1939, in A. BROWN (a cura di), *Designing the New: Charles Rennie Mackintosh and the Glasgow Style: Making the Glasgow Style*, Prestel, Munich, 2019, p. 181, trad. mia. Questa sensibilità fa, non a caso, eco a quella viennese secessionista, espressa sulla trabeazione del palazzo di Joseph Maria Olbrich (1867-1908) col motto "Der Zeit ihre Kunst / der Kunst ihre Freiheit" (Ad ogni epoca la sua arte, ad ogni arte la sua libertà).

³ La Gran Bretagna non è mai stata una realtà granitica in quanto i paesi di cui si compone – Inghilterra, Galles, Scozia e dal 1801 al 1922 Irlanda – si pongono in un delicato equilibrio tra reciproche influenze della storia culturale, politica ed economica e il mantenimento di caratteristiche proprie e, di conseguenza, di problemi e condizioni peculiari. Questa dimensione caratterizzata parallelamente da sovrapposizioni e specificità è evidenziata in A. BRINGS, *The Age of Improvement 1783-1867*, 1959, trad. it. *L'età del progresso. L'Inghilterra fra il 1783 e il 1867*, il Mulino, Bologna, 1993, pp. 11-12.

⁴ L'approccio fenomenologico che mette in relazione stile, tecnica e forma risulta particolarmente adatto ad analizzare il tema qui in esame. Questo metodo e le nozioni di 'tecnomorfismo', 'generazione' e altri strumenti teorici usati per l'indagine, fanno riferimento a R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Bononia University Press, 2007.

⁵ M. VITTA, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica dal 1851 a oggi*, Einaudi, Torino, 2001, p. 18.

⁶ "La pittura era solo un aspetto della creatività dei Quattro [Charles Rennie Mackintosh, Frances Macdonald, James Hebert MacNair, Margaret Macdonald] è fuori discussione che loro stessi considerava-

no tutto il loro lavoro come arte [...] Per valutare correttamente i risultati dei Quattro, è necessario ignorare le distinzioni che di solito vengono fatte tra belle arti e arti decorative. Il linguaggio figurativo utilizzato nei loro dipinti può essere visto anche in applique e armadi, dipinti murali e illustrazioni di libri, design d'interni e tappeti, poster ed ex libris, nelle decorazioni intagliate su larga scala sugli edifici di Mackintosh e persino nei progetti per fazzoletti. Quindi, per esaminare l'arte dei Quattro, è importante considerare molto più dei loro dipinti (sebbene gli acquerelli siano numericamente il gruppo di opere più numeroso), perché è solo osservando tutte le loro produzioni in diversi media che possiamo apprezzare appieno l'ampiezza, la complessità e l'intensità dei loro risultati", R. BILLCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh and the Art of the Four*, Frances Lincoln, Londra, 2022, p. 12, trad. mia.

⁷ Ernst Gombrich in riferimento agli stili afferma come si potrebbero fare maggiori progressi nello studio se ci si focalizzasse sui principi di esclusione essendo che, nella visione dello storico dell'arte austriaco, tutti i movimenti artistici stabiliscono con forza nuovi principi in negativo mentre appaiono più indefinite le parole d'ordine positive. E. H. GOMBRICH, *Norm and Form*, 1966, trad. it. *Norma e Forma*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 130-131. Questo ragionamento potrebbe essere traslato sull'esclusione o meno delle arti decorative in una data epoca e potrebbe rivelarsi un fattore molto importante per la sua comprensione.

⁸ Tanto che lo stesso Roger Billcliffe si sente in dovere di specificare come considerare questo tipo di produzione.

⁹ G.L. TUSINI, *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento*, Bononia University Press, Bologna, 2008, p. 14. La fase ellenistica prosegue con l'arte della classicità romana che ne raccoglie il testimone e si interrompe con il declino di quest'ultima. In R. BARILLI, cit., p. 22 si evidenzia come la transizione da un assetto centralizzato attorno a Roma a un modello più policentrico, caratteristico del Medioevo, abbia un corrispettivo omologico a livello stilistico nella sostituzione della mimesi con l'astrazione, la quale riflette il venir meno delle grandi vie di comunicazione. Dopo l'anno Mille, con l'emergere del Romanico – che contiene in sé i semi del Rinascimento – il riattivarsi di queste vie comporta anche a un recupero della rappresentazione spaziale, capace di dar conto alle nuove distanze.

¹⁰ Nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti redatto nel 1435. La sfasatura cronologica ribadisce come l'individuare una tecnologia trainante nello sviluppo artistico di ciascuna epoca storica non attribuisca ad essa un ruolo deterministico. R. BARILLI, cit., p. 92.

¹¹ J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, 1924, trad. it. *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La nuova Italia, Firenze, 1956, p. 434.

¹² Enrico Castelnuovo sottolinea come la distinzione tra arti liberali e arti meccaniche, originata dalla società romana e in particolare sistematizzata da Marziano Capella e da Cassiodoro, abbia dato origine a un pregiudizio duraturo a partire dal Medioevo, quando il lavoro manuale degli artisti veniva considerato inferiore rispetto a quello di letterati, dei filosofi o dei musicisti. E. CASTELNUOVO (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma, 2004, p. 13.

¹³ Ferdinando Bologna operando una sistematica disamina di questi passaggi li collega ai paralleli mutamenti sociali, ed in particolare al pensiero filosofico della Controriforma, alla nascita delle accademie e all'inizio della fase di ripresa dell'aristocrazia. F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design: Storia di una ideologia*, Artstudiopaparo, Napoli, 2017, pp. 41-81.

¹⁴ Il passo V. DANTI, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, Firenze 1567, riedito in *Trattati d'arte del Cinquecento* vol. 1, p. 207 è riportato in F. BOLOGNA, cit., p. 44. Il traguardo della discriminazione delle arti 'minori' (come aveva notato primariamente Julius von Schlosser) matura completamente nel tardo manierismo degli ultimi decenni del Cinquecento ma, sebbene la distinzione non si manifesti simultaneamente alla riscoperta del naturalismo nel primo Rinascimento, la teoria secondo cui la ragione profonda di tale distinzione risieda in questo fenomeno rimane valida. Infatti, le rivoluzioni culturali richiedono tempo per radicarsi nella *forma mentis* collettiva e, in aggiunta, come afferma Bologna stesso, l'atteggiamento delineato a fine Cinquecento costituisce un residuo di quel modo di vedere che risale alla prima rivoluzione umanistica. Ivi, p. 41.

¹⁵ G.A. AURIER, *Scritti d'arte 1889-1892*, E. BALDINI, G.L. TUSINI, G. VIRELLI (a cura di), Mimesis, Udine, 2019, p. 69.

¹⁶ Ivi, pp. 87-119.

¹⁷ R. SCHMUTZLER, *Art Nouveau*, Il Saggiatore, Milano, 1966, pp. 62-86.

¹⁸ R. BARILLI, *Il Simbolismo: le immagini dell'idea*, Fabbri, Milano, 1967, p. 193.

¹⁹ La cultura inglese sei-settecentesca si rivelò di grande importanza per la formazione del pensiero degli enciclopedisti. Bologna sostiene che i primi sforzi consapevoli per la riscoperta critica della pari dignità delle arti emergono proprio nel Secolo dei Lumi ed in particolare il grande merito dell'*Encyclopédie* fu quello di rifiutare la separazione dottrina fra pensiero e tecnica aprendo la strada al riconoscimento del momento 'funzionale' del prodotto estetico. Tale condizione si verifica soprattutto nell'ambito della ricerca archeologica, in cui Winkelmann si mostrò incline ad apprezzare gli aspetti progettuali e funzionali delle arti decorative. F. BOLOGNA, cit., pp. 83-106.

²⁰ Esempi dell'estetica illuminista inglese sono: Anthony Ashley-Cooper, III conte di Shaftesbury, (1671-1713) che costruisce una gerarchia delle arti in cui la pittura è seconda solo alla poesia in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), e Jonathan Richardson (1667-1745) che sostenne la pittura di storia come la più elevata forma artistica nel suo *Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting* (1719).

²¹ O. GHETTI BALDI, *Arts and Crafts a Bologna*, in C. BERNARDINI, D. DAVANZO POLI, O. GHETTI BALDI (a cura di), *Aemilia Ars, (1898-193) Arts and Crafts a Bologna*, A+G Edizioni, Milano, 2001, p. 42.

²² Il concetto di 'arte applicata all'industria' emerse gradualmente, attraverso diversi suggerimenti. Nel 1845 Henry Cole, coniando il termine *art manufacturer*, pensava a una figura che applicasse i principi delle belle arti alla produzione industriale e in serie. Nel 1848 Théophile Gautier, nell'articolo *De L'Art et de L'Industrie*, sosteneva che l'industria non doveva limitarsi alla creazione di oggetti puramente utilitari, ma dovesse anche conferire loro una dimensione estetica. Le finalità di queste prime formulazioni del concetto di design erano chiare, ma la sua essenza rimaneva sfumata. È infatti improprio parlare di vero e proprio 'design' prima della seconda metà del XX, se si considera esso come una disciplina dotata di un sapere autonomo e come una professionalità compiutamente delineata. In questa direzione il vero punto di svolta fu il fenomeno del Bauhaus tedesco, la cui scuola rimase aperta tra il 1919 e il 1933. M. VITTA, cit., pp. 9, 50, 155.

²³ "Ciò che l'Inghilterra, come nazione vuole, è il gusto; Il giudizio che è posto nella giusta proporzione; Noi facciamo troppo, o troppo poco, noi sciupiamo", P.J. BAILEY, *The Age: A Colloquial Satire*, Chapman and Hall, Londra, 1858, p. 28, trad. mia. Asa Briggs in una dettagliata disamina delle dinamiche sociali vigenti durante la lunga

epoca vittoriana (1837-1901) identifica nella borghesia, elemento distintivo della nuova società, un'ansia di legittimazione. Quest'ansia si manifesta attraverso una tendenza a valorizzare eccessivamente l'apparenza esteriore, a scapito delle dimensioni intellettuali e culturali. Tale inclinazione consegue una limitata capacità critica e una brama di ostentazione sublime che orienta il gusto verso l'elaborato e l'artificioso. A. BRIGGS, cit., pp. 505-547.

²⁴ F. BOLOGNA, cit., p. 207.

²⁵ La *Great Exhibition* si configurò come una vastissima mostra internazionale composta da un campionario eterogeneo di prodotti di tutto il mondo – nelle quattro categorie di materiali grezzi, macchinari, manifatture ed arti plastiche – che si confrontarono tra loro sotto gli occhi di 6 mila visitatori. Maurizio Vitta la considera come l'evento aurorale del moderno design in quanto, nata proprio come celebrazione dell'ottimismo industrialistico, voluta dal principe Alberto e finanziata da capitali privati, finì per documentare il fallimento di quell'ottimismo rendendo nota, nel modo più evidente possibile, la problematica della bruttezza dei prodotti industriali. M. VITTA, cit., pp. 3, 34-35, 44-47.

²⁶ *Contrasts: or a Parallel between The Noble Edifices of the Middle Ages, and corresponding Buildings of the Present Day, stowing the present decay of Taste*, Alderbury, 1836.

²⁷ “Le due grandi regole per la progettazione sono queste: 1°, che non ci dovrebbero essere caratteristiche in un edificio che non siano necessarie per comodità, costruzione o proprietà; 2°, che tutti gli ornamenti dovrebbero consistere nell'arricchimento della costruzione essenziale dell'edificio”, A.W.N. PUGIN, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, John Weale, Londra, 1841, p.1, trad. mia.

²⁸ F. BOLOGNA, cit., pp. 193-205.

²⁹ O. GHETTI BALDI, cit., p. 45.

³⁰ Estratto del discorso di Robert Peel citato in F. BOLOGNA, cit., p. 210. Il discorso di Peel venne pronunciato in occasione del dibattito sull'istituzione della National Gallery. Peel non concepiva un'estetica nuova e specifica per il prodotto industriale. Nel suo discorso emerge, infatti, come la qualificazione dei prodotti fosse affidata alle belle arti, fondandosi, pertanto, su un'estetica ancora legata al mondo delle arti tradizionali. R. DE FUSCO, *Storia del design*, Laterza, Roma, 1985, p. 39.

³¹ M. VITTA, cit., p. 36.

³² Nel 1899 assunse l'attuale nome di Victoria and Albert Museum, onorando i due consorti come sostenitori delle arti e delle arti applicate.

³³ L'ente governativo britannico adibito alla gestione del settore commerciale e industriale.

³⁴ R. LAWRENCE, *The Victorian Art School: Architecture, History, Environment*, Routledge, Abingdon, 2020, pp. 31-36.

³⁵ In ordine cronologico: Manchester 1842; York 1842; Birmingham 1843; Sheffield 1843; Newcastle upon Tyne 1843; Glasgow 1844; Nottingham 1844; Coventry 1844; Norwich 1845; Leeds 1846; Hanley e Stoke (scuole congiunte) 1847; Paisley 1848; Cork 1849; Dublin 1849; Macclesfield 1850; Belfast 1850; Stourbridge 1851; Worcester 1851; Waterford 1852. In aggiunta ad altre tre scuole di Londra: Spitalfields e Female School Londra 1842; St. Martin's 1852. Q. BELL, *The Schools of Design*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1963, pp. 101-102.

³⁶ Come Dresser stesso segnala nei suoi scritti, in particolare in *Principles of Ornament* del 1862 e *Principles of Design* del 1870. R. BARILLI, *Il Simbolismo: le immagini dell'idea*, cit., pp. 13-14.

³⁷ O. GHETTI BALDI, cit., p. 48. A queste date il citazionismo dei modelli passati è ancora molto forte; come nota infatti Barilli, è vero che Owen e Dresser possono essere considerati due grandi anticipatori ma rimangono confinati all'interno storicismo dal gusto retrospettivo volto soprattutto al gotico. R. BARILLI, *Il Simbolismo: le immagini dell'idea*, cit., p. 197.

³⁸ Owen Jones non fu l'unico a intraprendere un'opera di esplorazione delle arti applicate antiche. Anche Noel Humphrey, Henry Show e Matthey Digley Wyatt si dedicarono a imprese analoghe. Quest'ultimo, in particolare, fu assieme a Cole uno degli organizzatori dell'Esposizione del 1851, e nel 1860 pubblicò *The Art of Illuminating as practised in Europe from the earliest Times*. F. BOLOGNA, cit., p. 114.

³⁹ "Potrebbe non essere del tutto inutile definire chiaramente per voi (e questo, almeno, sono in grado di farlo) uno o due degli ostacoli generali più severi che si frappongono al momento al nostro successo nel design; e mettervi in guardia contro lo sforzo in qualsiasi modo vano o dispendioso, finché questi ostacoli principali non saranno rimossi. Il primo di questi è la nostra mancata comprensione della portata e della dignità del design decorativo. [...] l'unica distinzione essenziale tra l'arte decorativa e le altre arti è l'essere adatta a un luogo fisso; e in quel luogo, correlata, sia in subordinazione che in comando, all'ef-

fetto di altre opere d'arte. E tutta la più grande arte che il mondo ha prodotto è così adatta a un luogo e subordinata a uno scopo. Non esiste arte di ordine superiore che non sia decorativa. [...] Sbarazzatevi, quindi, subito di qualsiasi idea che l'arte decorativa sia un tipo di arte degradato o separato. La sua natura o essenza è semplicemente l'essere adatta a un luogo definito; e, in quel luogo, formando parte di un grande e armonioso insieme, in compagnia di altre arti; e lungi dall'essere una degradazione per esse", J. RUSKIN, *The Two Paths*, 1859, Parlor Pr, 2004, pp. 47-48, trad. mia.

⁴⁰ In particolare, in *The Seven Lamps of Architecture* (1849), *Modern Painters* (1850), *The Stones of Venice* (1851) nel capitolo "The Nature of Gothic".

⁴¹ F. BOLOGNA, cit., pp. 221-233.

⁴² La prima fase vede come principali protagonisti William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1828-1882), William Michael Rossetti (1823-1874), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882); quest'ultimo presente anche nella seconda con Edward Burne-Jones (1833), Walter Crane (1845-1915) e William Morris.

⁴³ R. WILLIAMS, *Culture and Society 1780-1950*, 1961, trad. it. *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Einaudi, Torino, 1968, p. 186.

⁴⁴ La riflessione più significativa di Morris riguardo all'interconnessione tra arte e società è contenuta nel saggio *Art and Socialism* del 1884, nel quale egli esplora la stretta relazione tra la causa dell'arte e quella delle classi popolari. Tale sovrapposizione si manifesta anche nella biografia di Morris, la cui attività si sviluppò parallelamente su due fronti: da un lato, la riforma dell'arte, e dall'altro, un impegno costante nella propaganda delle idee socialiste. Questo secondo fronte si sviluppò soprattutto a partire dagli anni '80 dell'Ottocento con la sua adesione alla *Socialist League*, che segnò un momento decisivo nella sua militanza politica. R. WILLIAMS, cit., p. 191.

⁴⁵ "Qual è la nostra posizione nei confronti delle arti applicate nel presente, e cosa dobbiamo sperare per loro e da loro nel futuro?", W. MORRIS, *Art and its producers, and The arts and crafts of to-day: two addresses delivered before the National Association for the Advancement of Art*, Longmans & Co, Londra, 1901, p. 21, trad. mia.

⁴⁶ "La qualità ornamentale che gli uomini scelgono di aggiungere agli oggetti di utilità", *Ibidem*, trad. mia.

⁴⁷ "Ora dico senza esitazione che lo scopo dell'applicazione dell'arte agli oggetti di utilità è duplice: primo, aggiungere bellezza ai risultati del lavoro dell'uomo, che altrimenti sarebbero brutti; e in secondo luogo, per aggiungere piacere al lavoro stesso, che altrimenti sarebbe doloroso e disgustoso. Se così è, non dobbiamo più meravigliarci che l'uomo abbia sempre cercato di abbellire l'opera delle proprie mani, che deve necessariamente vedere attorno a sé ogni giorno e ogni ora; o che avrebbe dovuto sempre sforzarsi di trasformare il dolore del suo lavoro in un piacere ovunque gli fosse sembrato possibile. [...] Se fate a meno di applicare l'arte agli oggetti di utilità [...] ogni passo della vostra vita materiale e il suo 'progresso' tenderà alla morte intellettuale del genere umano. [...] queste arti applicate sono necessarie, come credo che siano, per evitare che l'umanità diventi una mera macchia brutta e degradata sulla superficie della terra", W. MORRIS, *Art and its producers, and The arts and crafts of to-day*, cit., pp. 21-23, trad. mia.

⁴⁸ Ivi, pp. 24-26.

⁴⁹ "Prendiamo che sia solo per comodità separare pittura e scultura dall'arte applicata: infatti il sinonimo di arte applicata architettura [...] l'opera completa dell'arte applicata, la vera unità dell'arte, è un edificio con tutti i dovuti ornamenti e mobili; [...] la gloriosa arte del buon costruire è di per sé così soddisfacente, che ho visto molti edifici che necessitavano di pochi ornamenti [...] il risultato [la bellezza] è causato da una tradizione inconscia e ininterrotta: in mancanza di ciò, nella volontà marcia quella bruttezza pestilenziale di cui vi ho parlato prima", Ivi, pp. 26-27, trad. mia.

⁵⁰ "Questa è, dico, l'unità dell'arte, questa casa, questa chiesa, questo municipio, costruiti e ornati dagli sforzi armoniosi di un popolo libero: in nessun caso un uomo potrebbe farlo, per quanto dotato possa essere: anche supponendo che il direttore o l'architetto di esso fosse un grande pittore e un grande scultore, un infallibile disegnatore di lavori in metallo, di mosaico, di tessuti e il resto... sebbene possa progettare tutte queste cose, non può eseguirle, e qualcosa del suo genio deve essere negli altri membri del grande corpo che realizza l'opera completa [...] se lavorano sostenuti da una tradizione intelligente, il loro lavoro è l'espressione della loro armoniosa cooperazione e del piacere che hanno tratto in esso: nessuna intelligenza, nemmeno quella più bassa, è stata schiacciata in esso, ma piuttosto subordinata e utilizzata, in modo che nessuno, dal maestro progettista in giù,

potesse dire: Questa è opera mia, ma ognuno potrebbe dire con verità: Questa è il nostro lavoro", lvi, pp. 28-29, trad. mia.

⁵¹ "Tali opere d'arte un tempo venivano prodotte [...] la piena espressione di questo spirito di lavoro comune e armonioso si ha solo durante il periodo relativamente breve del Medioevo sviluppato, il tempo della completa combinazione degli operai nelle corporazioni dei mestieri", lvi, pp. 29-30, trad. mia.

⁵² "Una volta ogni uomo che creava qualsiasi cosa lo rendeva un'opera d'arte oltre che un bene utile", W. MORRIS, *The Prospects of Architecture in Civilization*, 1881, in N. KELVIN (a cura di), *William Morris on Art and Socialism*, Dover Publications, New York, 1999, p. 86, trad. mia.

⁵³ Bologna sottolinea come la rivalutazione delle arti minori coincida con l'inversione, a livello di definizione critica, dell'assetto gerarchico della società operato a partire dalla pubblicazione del Manifesto del Partito Comunista ad opera di Friedrich Engels e Karl Marx nel febbraio del 1848. F. BOLOGNA, cit., p. 241.

⁵⁴ E. CUMMING, W. KEPLAN, *The Arts and Crafts Movement*, Thames and Hudson, Londra, 1991, p. 17.

⁵⁵ Fino agli anni '80 del XIX secolo fu, più che un movimento, un insieme di idee e aspirazioni condivise da pochi individui attorno agli ideali di Pugin, Ruskin e Morris; poco alla volta però acquisì un'ampia base di sostegno, un'identità coerente e, nel 1887, un nome, quando lo scrittore e rilegatore Thomas James Cobden-Sanderson (1840-1922) coniò l'espressione "Arts and Crafts", e fu fondata a Londra da Morris, in risposta alla esigenza di dare una vetrina a questo tipo di produzione, la Arts and Crafts Exhibition Society. R.P. BLAKESLEY, *The Arts and Crafts Movement*, Phaidon, Londra, 2006, pp. 55-62.

⁵⁶ lvi, p. 8.

⁵⁷ M. VITTA, cit., pp. 89-92.

⁵⁸ R. LAWRENCE, cit., pp. XX, 6.

⁵⁹ La nomenclatura storiografica di 'rivoluzione', riferita al processo di industrializzazione emerso a partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo, non sottolinea tanto il carattere di rapidità della rottura dell'ordine costituito nei campi economico, tecnologico e sociale, quanto quello di portata sistematica. Se in un primo momento vigeva un'idea dello sviluppo industriale come netta rottura – tra il 1780 e il 1810 – percorrendo la tradizione storiografica di Joseph Schumpeter, Walt Whitman Rostow e Alexander Gerschenkron, negli ultimi anni ci si è orientati più sull'idea di continuità propria di John Harold Clapham. Le recenti sti-

me di Nicholas Crafts e Charles Harley, risalenti agli anni '90, hanno dimostrato che nei primi decenni la crescita del PIL è stata notevolmente più lenta di quanto ritenuto in passato. Questi risultati hanno rafforzato una visione gradualistica in cui l'industrializzazione tende a essere vista come un processo complesso e prolungato di trasformazione generale dell'economia. Tuttavia, il ritmo relativamente moderato non diminuisce in alcun modo la portata 'rivoluzionaria' dei mutamenti tecnologici, organizzativi e sociali sperimentati dalla società inglese tra il 1750 e il 1870. S. BATTILOSSI, *Le rivoluzioni industriali*, Carrocci, Roma, p. 24, 70.

⁶⁰ "La diffusione generale delle industrie in un paese genera un nuovo carattere nei suoi abitanti [...] Il sistema industriale si è già talmente esteso nell'impero britannico, da provocare un cambiamento essenziale nel carattere generale della massa del popolo. Questa trasformazione è ancora in rapido progresso e, entro breve tempo, la semplicità relativamente felice del contadino andrà del tutto perduta tra noi. Già adesso è difficile trovarla se non mista a quelle abitudini che sono il prodotto dell'industria, degli affari e del commercio", R. OWEN, *Observations on the effect of the manufacturing system: with hints for the improvement of those parts of it which are most injurious to health and morals*, Londra, 1815, p. 5, trad. mia.

⁶¹ Seppur codificata fin dai greci come governo del popolo, fu solo con la Rivoluzione Francese che 'democrazia' smise di essere un concetto letterario per diventare parte integrante del linguaggio politico, segnando il momento in cui si sviluppò una nuova sensibilità verso la rappresentanza democratica. E. WEEKLEY, *Words Ancient and Modern*, John Murray, Londra, 1946, p. 26.

⁶² Al significato preesisterete di gruppo all'interno di un istituto scolastico si affianca, durante il diciottesimo secolo, quello di divisione sociale: 'classi alte', 'medie' e 'inferiori' testimoniando un cambiamento dei caratteri di queste divisioni e della consapevolezza verso esse. R. WILLIAMS, cit., p. 17.

⁶³ "Ma il più ottuso non può sentire le Macchine a Vapore che sferragliano intorno a lui? Non ha visto l'Idea dello Scozzese Brassmith (e questa è solo meccanica) viaggiare su ali di fuoco attorno al Capo e attraverso due Oceani; e più forte di qualsiasi altro Familiare dell'Incantatore, instancabilmente a prendere e trasportare da tutte le parti: a casa, non solo a tessere Stoffe; ma a rovesciare abbastanza rapidamente l'intero vecchio sistema della Società; e, per il Feudalesi-

mo e la Preservazione della Caccia, preparandoci, con metodi indiretti ma sicuri. Industrialismo e Governo dei Più Saggi? Davvero un Uomo Pensante è il peggior nemico che il Principe delle Tenebre possa avere", T. CARLYLE, *Sartor Resartus*, in *The Works of Thomas Carlyle*, Charles Scribner's Sons, New York, 1896, centenary ed., vol. I, p. 96, trad. mia.

⁶⁴ L'attenzione è costantemente rivolta all'innaturale, parola che costituisce l'elemento centrale di una tradizione critica, destinata a perdurare nel tempo, che si oppone alla civiltà industriale. R. WILLIAMS, cit., p. 39.

⁶⁵ Il peculiare atteggiamento inglese di diffidenza verso lo sviluppo materiale e tecnologico, emerso con l'inizio della rivoluzione industriale e destinato a rafforzarsi con il consolidarsi della nuova società, è messo in evidenza in M. WEINER, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850-1980*, 1981, trad. it. *Il progresso senza ali. La cultura inglese e il declino dello spirito industriale (1850-1980)*, il Mulino, Bologna, 1985, p. 16.

⁶⁶ Tanto che è stato notato come quest'ultimo termine nella lingua inglese abbia avuto per molto tempo un connotato profondamente ambiguo tra approvazione e sospetto. L. ALLISON, *The English Cultural Movement*, «New Society» VIII, 1978, 16 febbraio, p. 78.

⁶⁷ M. WEINER, cit., pp. 17-18.

⁶⁸ "Uno spirito commerciale soppiantò così gradualmente il principio rude ma più gentile del sistema feudale: profitto e perdita divennero la regola di condotta; subentrò il calcolo e scomparve il sentimento", R. SOUTHEY, *Colloquies on Society*, Cassell & Company, Londra, 1894, pp. 78-79, trad. mia.

⁶⁹ Per una disamina esaustiva del loro pensiero si veda R. WILLIAMS, cit., pp. 27-54.

⁷⁰ L'opera di Charles Dickens non è il solo, altri esempi possono essere: *Mary Barton* (1848) e *North and South* (1855) di Elizabeth Gaskell e *Alton Locke* (1850) di Charles Kingsley. Caratteristica propria di questi romanzi è un atteggiamento di passiva ritirata dai mali dell'industrialismo che non si trasforma mai in un'azione propositiva. R. WILLIAMS, cit., pp. 119-143.

⁷¹ In questa direzione sono particolarmente importanti Cobbett e Southey ma va segnalato come la genesi del medievalismo sia letteraria e muova dal movimento romantico di metà del Settecento in cui si inseriscono, tra gli altri, il poeta scozzese James Macpherson, autore

dei *Poems of Ossian* (Poemi di Ossian) e il poeta londinese Thomas Gray. K. CLARK, *The Gothic Revival*, 1928, trad. it. *Il Revival Gotico*, Einaudi, Torino, 1970.

⁷² Più che nella disponibilità di risorse naturali quali carbone, ferro ed energia idraulica in quanto comuni anche ad altri paesi europei.

⁷³ Tra questi l'abrogazione della maggior parte delle proibizioni, delle limitazioni e dei dazi che sancivano le modalità di scambio con l'estero.

⁷⁴ Diversamente da quanto fu possibile, ad esempio, in Francia, dove vigeva un'economia contadina frammentata e costituita da piccole proprietà.

⁷⁵ S. BATTILOSSI, cit., pp. 53-69.

⁷⁶ A. TOYNBEE, *Lectures on the industrial revolution of the 18th century in England*, 1884.

⁷⁷ La macchina a vapore costituisce la "macroinvenzione" distintiva della prima rivoluzione industriale, mentre l'energia elettrica sarà quella plasmante la seconda, ed infine, la terza, emersa nel secondo dopoguerra e ancora in corso, è marcata dalle tecnologie digitali. La distinzione tra "microinvenzioni" e "macroinvenzioni" è stata segnalata in J. MOKYR, *La leva della ricchezza. Creatività tecnologica e progresso economico*, il Mulino, Bologna, 1995. Per il primo gruppo si intendono una serie di miglioramenti ottenuti dentro una stessa parabola tecnologica, mentre per il secondo un vero e proprio cambiamento delle tecnologie predominanti in uso.

⁷⁸ razza nutrita dal vapore, trasportata dal vapore, uccisa dal vapore e illuminata dal gas, T. LOVE PEACOCK, *Gryll Grange*, M. Dent & Co., Londra, 1891, vol. II, p. 91, trad. mia.

⁷⁹ S. BATTILOSSI, cit., pp. 77-82.

⁸⁰ P. GEDDES, *Cities in evolution*, 1915, trad. it. *Città in evoluzione*, Il Saggiatore, Milano, 1984, 2 ed., p. 86.

⁸¹ Il nuovo sistema vede l'abolizione di diverse festività religiose e della tradizione di considerare il lunedì come giorno festivo (*St Monday*), il prolungamento del lavoro notturno grazie alle sempre più economiche fonti di illuminazione a gas, giornate lavorative inizialmente da 14 ore e da 10 nella seconda metà dell'Ottocento.

⁸² P. GEDDES, cit., p. 85.

⁸³ Esempi in questa direzione possono essere: il *Factory Act* (1867), l'*Education Act* (1870), il *Mines Act* (1872) e il *Factory and Workshop Act* (1891).

⁸⁴ Contrariamente a quanto accadde durante la prima rivoluzione industriale, in cui studi, tra cui gli articoli di Charles Feinstein pubblicati nel 1988 su «The Journal of Economic History», dimostrano che le classi lavoratrici ottennero miglioramenti economici scarsi o nulli prima di beneficiare di una parte della ricchezza economica che avevano contribuito a creare.

⁸⁵ S. BATTILOSSI, cit., pp. 85-109.

⁸⁶ Nel momento in cui Alessandro Volta (1745-1827) scoprì il gas metano e inventò la pila, il primo generatore elettrico della storia, parallelamente agli esperimenti di Luigi Galvani (1737-1798) sulle rane, che portano alla scoperta dell'elettricità biologica, si consolidò un importante progresso nella comprensione dell'elettricità.

⁸⁷ S. KERN, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, 1983, trad. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna, 1988.

⁸⁸ R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, cit., pp. 96-98, 113-120.

⁸⁹ P. GEDDES, cit., pp. 328-329.

⁹⁰ Ivi, p. 208.

⁹¹ Dato riportato nel censimento del Regno Unito.

⁹² J. LINDSAY, *Municipal Glasgow: Its Evolution and Enterprises*, Robert Gibson & Sons, Glasgow, 1915, p. 20.

⁹³ Una stima suggerisce che all'inizio del XVIII secolo solamente il 5,3% della popolazione scozzese viveva in una città con più di 10.000 abitanti. Questa proporzione dimostra come la Scozia si trovasse a questa altezza cronologica molto indietro rispetto ad altre società profondamente più urbanizzate come quella inglese, olandese, belga, spagnola, portoghese e di alcune parti dell'Italia. T.M. DEVINE, *The Scottish Nation. A Modern History*, Penguin Books Ltd, Londra, 2012, p. XX.

⁹⁴ In realtà l'adozione di emblemi, costumi e simboli delle Highlands come immagini nazionali è stato un processo meditato ed attuato proprio durante la modernizzazione che si stava verificando durante il XVIII e il XIX secolo e, sebbene possa sembrare contraddittorio, è proprio la modernizzazione che spiega questo fenomeno. In questa fase di cambiamenti economici e sociali senza precedenti il popolo scozzese temeva di subire una 'conquista culturale' da parte del paese vicino e più potente, ovvero l'Inghilterra. Così, mentre le Lowlands – la regione scozzese che ha vissuto più intensamente gli effetti della rivo-

luzione industriale – diventavano sempre più simili all'Inghilterra, la popolazione si rivolse ai simboli e alle tradizioni delle *Highlands*, storicamente più rurali, per accentuare la propria differenza culturale. P. WOMACK, *Improvement and Romance: Constructing the Myth of the Highlands*, Intl Specialized Book Services, Londra, 1989, p. 141.

⁹⁵ P. GEDDES, cit., p. 208.

⁹⁶ Le due nazioni condividono lo stesso sovrano a partire dal 1603 quando James VI di Scozia riceve in eredità il trono inglese da Elizabeth I e il trono scozzese dalla madre Mary Stuart.

⁹⁷ Il primo articolo del *Treaty of Union* sanciva l'unione dei due Regni di Scozia e d'Inghilterra sotto un unico Regno con il nome di Gran Bretagna. Due articoli dell'Atto d'Unione si rivelarono poi particolarmente importanti per lo sviluppo economico scozzese: l'articolo IV sanciva l'ingresso degli scozzesi nei mercati nazionali e coloniali inglesi senza il pagamento di dazi doganali; l'articolo V disponeva che tutte le imbarcazioni di proprietà scozzese sarebbero state classificate come navi della Gran Bretagna permettendo così di godere della protezione e dei privilegi – come il monopolio di commercio con le colonie – previsti dai precedenti *Navigation Acts*.

⁹⁸ Nella creazione di questa autonomia è di fondamentale importanza l'azione politica di Archibald Campbell, III duca di Argyll, I Conte di Ilay (1682-1761) la cui efficace gestione della Scozia tramite il sistema dei patronati tenne Londra lontana dalle decisioni rilevanti.

⁹⁹ T.M. DEVINE, cit., pp. 3-30.

¹⁰⁰ Dopo l'unione diverse parti del Nord America britannico divennero colonie scozzesi surrogate.

¹⁰¹ Oltre il 90% del tabacco importato fu riesportato nel mercato francese, tedesco e olandese. T.M. DEVINE, cit., p. 105.

¹⁰² Nel settore tecnologico, accanto al caso emblematico di James Watt, si colloca l'importante contributo di James Beaumont Neilson, direttore della Glasgow Gasworks, nel campo della produzione del ferro, dove l'implementazione del suo processo di sabbatura a caldo ha consentito un notevole risparmio in termini di materiali, costi e combustibile, nonché un incremento della produzione per forno. L'invenzione di Neilson ha costituito la base per l'esponenziale crescita della produzione di ghisa in Scozia, che aumentò di venti volte tra il 1825 e il 1840, permettendo agli imprenditori scozzesi di superare significativamente i loro rivali inglesi e gallesi. In ambito bancario e assicurativo un'importante innovazione è stata la messa a punto del conto

corrente; mentre in quello agricolo significative ottimizzazioni hanno consentito di rispondere adeguatamente all'aumentata richiesta di alimenti derivante dall'incremento demografico, utilizzando un impiego di forza lavoro sempre minore, la quale ha potuto essere così reindirizzata verso le industrie. T.M. DEVINE, cit., pp. 49-63.

¹⁰³ Ivi, pp.107-108.

¹⁰⁴ Glasgow vive una vera e propria età dell'oro del commercio del tabacco a partire dal 1740, tanto che nel 1758 le importazioni di tabacco scozzese erano maggiori di quelle di Londra e di tutti i porti inglesi messi insieme. Ivi, p. 59.

¹⁰⁵ P. GEDDES, cit., pp 63-64.

¹⁰⁶ C.M. KURTZ, *The Glasgow School: The Men and Their Work*, «Modern Art» IV, 1896, n. 1, p. 6.

¹⁰⁷ Nell'Ottocento Glasgow era la città scozzese col più alto tasso di immigrati. P. ROBERTSON (a cura di), *Doves And Dreams: The Art of Frances Macdonald And James Herbert McNair*, Lund Humphries, Aldershot, 2006, p. 16.

¹⁰⁸ Una prova in questo senso è la mostra organizzata a Glasgow nel 1911 con il nome di Scottish Exhibition of National History, Art and Industry, che segnalava il ruolo nazionale percepito dalla città. Ivi, p. 20.

¹⁰⁹ Non a caso proprio a Glasgow venne fondata l'industria chimica St. Rollox, la principale produttrice di coloranti per tessuti.

¹¹⁰ Il varo del battello a vapore *Comet*, effettuato da Henry Bell nel 1812, segnò un momento cruciale, dimostrando la fattibilità della navigazione a vapore.

¹¹¹ Dalla metà degli anni '30 dell'Ottocento, il tasso di innovazione nel settore navale rimase costante, grazie alla capacità della città di sviluppare modalità di propulsione radicali e di sperimentare nuovi materiali di costruzione, che portò un notevole elenco di primati. Tra questi si annoverano lo sviluppo dell'elica a vite al posto della pagaia, che aumentò la velocità, il motore marino composito che espanse la potenza e l'adozione di nuovi materiali come il ferro e, successivamente, l'acciaio. T.M. DEVINE, cit., pp. 249-261.

¹¹² P. GEDDES, cit., p. 158.

¹¹³ "La nostra moderna università potrebbe non impressionarti, la cattedrale potresti non vederla mai (per mancanza di un nativo che ti conduca ad essa); ma i nostri cantieri navali sono una cosa diversa. Prima di essere in città per due giorni sei consapevole della loro esi-

stenza; e se la loro importanza è una questione che va oltre la tua portata, almeno devi essere colpito dalla nostra fede in essa. Crediamo, ogni uomo di Glasgow, che la nostra costruzione navale sia una cosa di cui parlare e un'attività molto onorevole e dignitosa da svolgere per l'industria principale di una città. Sheffield è conosciuta nel mondo per le posate, Birmingham per gli articoli di vendita ambulante, i chiodi e i proiettili, e Manchester per i "beni di Manchester". Ma Glasgow è la produttrice di navi, e i suoi figli sono orgogliosi del loro elegante prodotto", J. H. MUIR, *Glasgow in 1901*, William Hodge & Co., Glasgow and Edinburgh, 1901, pp. 116-117, trad. mia. James Hamilton Muir era lo pseudonimo utilizzato da tre giovani uomini di Glasgow: James Bone (1872-1962), Archibald Hamilton Charteris (1874-1940) e Muirhead Bone (1876-1953) responsabile anche delle illustrazioni. Muirhead Bone fu inoltre una figura di rilievo per quanto concerne la rinascita dell'incisione, con una produzione che verte soprattutto sulla raffigurazione di soggetti industriali e architettonici.

¹¹⁴ M. BELLAMY, *Shipbuilding and cultural identity on Clydeside*, «Journal for Maritime Research» VIII, 2006, n.1. 1° dicembre; M. BELLAMY, *Art and Industry: The role of the maritime industries in Glasgow's cultural revolution*, in D. STARKEY, H. MURPHY (a cura di), *Beyond Shipping and Shipbuilding: Britain's Ancillary Maritime Interests in the Twentieth Century*, University of Hull Press, Hull, 2008.

¹¹⁵ Smith con la pubblicazione di *City Poems* nel 1857, fu il primo a celebrare quella che lui considerava "la bellezza industriale di Glasgow". Il suo esempio fu seguito da altri poeti, come Bass Kennedy con *Iron Shipbuilding on the Clyde* del 1888. M. BELLAMY, *Shipbuilding and cultural identity on Clydeside*, cit., p. 5.

¹¹⁶ A. BROWN (a cura di), cit., p. 11.

¹¹⁷ J. NAPIER, *Life of Robert Napier of West Shandon*, W. Blackwood, Edinburgh & Londra, 1904.

¹¹⁸ "E oltre a Clydebank [il centro industriale specializzato nell'industria navale situato a ovest di Glasgow] vidi gli ingegneri creare le turbine giganti con 257.000 pale di turbina. Vidi le ancore e il timone, ciascuno del peso di 140 tonnellate. Vidi i produttori di vetro preparare 2500 piedi quadrati di vetro per le finestre laterali e gli oblò. Vidi i produttori di caldaie creare caldaie a tubi d'acqua di una precisione senza precedenti con i loro 3000 piedi di tubi. [...] Vidi tessitori indaffarati con tappeti e biancheria; ebanisti e tappezzeri, falegnami, falegnami, idraulici, elettricisti - tutti gli artigiani la cui abilità e industria hanno

reso il Clyde preminente tra i fiumi famosi del mondo", D. KIRKWOOD, *My life of Revolt*, G. G. Harrap, Londra, 1935, p. 235, trad. mia.

¹¹⁹ Un esempio in questa direzione può essere la ditta *Kay and Reid*, fondata a Glasgow nel 1857 divenne il principale fornitore di polene e arredi per le navi della zona. M. BELLAMY, *Art and Industry*, cit., p. 109.

¹²⁰ Questo fenomeno contribuisce anche a spiegare la reputazione del Glasgow Style, che venne riconosciuto più all'estero che in patria come si vedrà nel secondo capitolo.

¹²¹ Tra i soggetti più apprezzati si annoveravano i paesaggi marini e le scene di campagna. In particolare, le raffigurazioni dei contadini a lavoro godevano di grande popolarità, poiché evocavano, per alcuni ricchi consumatori, le loro umili origini e la loro fede nell'etica protestante del lavoro. M. BELLAMY, *Art and Industry*, cit., p. 114.

¹²² R. BILLCLIFFE, *The Glasgow Boys. The Glasgow School of Painting 1875-1895*, John Murray, Londra, 1895.

¹²³ La nuova classe di imprenditori sviluppa un forte senso di appartenenza nei confronti della città che aveva reso possibile la loro ascesa, mentre si confronta con Edimburgo per quanto riguarda lo *status* di centralità per il Paese e con Birmingham e Manchester in termini di produzione industriale. Questo legame identitario e la competizione possono spiegare la loro elevata propensione a donare beni e collezioni e a contribuire alla costruzione di edifici pubblici. M. O'NEILL, *Museum and Identity in Glasgow*, «International Journal of Heritage Studies» XII, 2006, n.1, gennaio, pp. 30-31. In generale vigeva la visione tipicamente ottocentesca del potere migliorativo dell'arte non solo sul lato economico ma anche in quello sociale.

¹²⁴ Il sistema di governo locale, conosciuta anche come Comune di Glasgow.

¹²⁵ In realtà le iniziali intenzioni di McLellan erano quelle di donare la sua collezione in eredità alla città ma risultando insolvente al momento della sua morte, i creditori imposero al Comune un pagamento per ottenere la piena titolarità del lascito.

¹²⁶ Oltre al già citato agente assicurativo Euing, tra i donatori si trovano John Galloway, direttore della compagnia di navigazione Henderson, che contribuì con una significativa collezione di egittologia; Robert Bruce, costruttore di imbarcazioni, che donò una collezione Et-nografica della Nuova Guinea; e infine, opere d'arte francese provennero da Leonard Grow e William McInnes, direttori di una delle

principali compagnie di navigazione della città, la Gow, Harrison & Co. M. BELLAMY, *Art and Industry*, cit., pp. 121-122.

¹²⁷ I principali cantieri navali erano rappresentati come fornitori di modelli di navi e di macchinari, mentre le collezioni etnografiche venivano continuamente arricchite anche grazie ai marinai, che riportavano in patria oggetti dalle terre straniere. Ivi, p. 120.

¹²⁸ A partire dal 1635, il Giappone adottò la politica del *sakoku* (paese chiuso), che limitò drasticamente i contatti con l'esterno, consentendo solo pochi scambi commerciali con l'Olanda e la Cina. Questo isolamento durò per 220 anni, fino all'apertura forzata dei porti giapponesi nel 1853 da parte degli Stati Uniti e alla decisione del *bakufu* (shogunato o governo militare) Tokogawa di aprire i porti di Kanagawa, Nagasaki e Hakodate a Russia, Stati Uniti e Gran Bretagna. Quest'ultima, tra le nazioni occidentali, giocò un ruolo significativo nel plasmare la Restaurazione Meiji, il lungo processo di modernizzazione che iniziò nel 1868. I giapponesi consideravano la Gran Bretagna come un modello di superiorità e la presero come riferimento per la costruzione dello stato moderno; il che si riflette particolarmente nella flotta imperiale giapponese, che era profondamente ispirata a quella britannica. M. MORISHIMA, *Why has Japan «Succeeded»? Western Technology and Japanese Ethos*, 1982, trad. it. *Cultura e tecnologia nel «successo» giapponese*, il Mulino, Bologna, 1984, pp. 78-111. Non sorprende quindi che Glasgow svolse un ruolo influente nell'industrializzazione del Giappone, accogliendo numerosi studenti giapponesi come studenti di ingegneria in città e fornendo ingegneri scozzesi, come Robert Smith, che guidarono lo sviluppo delle industrie giapponesi di costruzione navale e ingegneria pesante.

¹²⁹ Nell'archivio del Museo Nazionale di Tokyo sono conservate le lettere tra di Paton a Smith, particolarmente significative per l'accordo sono quelle del 7 novembre 1876 e del 3 maggio 1877.

¹³⁰ Lo studio di quelle che vengono chiamate le 'belle arti' è eminentemente favorevole all'elevazione e alla raffinatezza di tutte le classi, così come intimamente connesso con la prosperità manifatturiera e mercantile di questa comunità, J. MORRISON, *Victorian Municipal Patronage: The Foundation and Management of Glasgow Corporation Galleries 1854-1888*, «Journal of the history of collections» VIII, 1996, n.1, p. 94, cit. in M. BELLAMY, *Art and Industry*, cit., p. 120, trad. mia.

¹³¹ Tra questi era incluso J.A.M. WHISTLER, *Arrangement in Grey and Black, No. 2: Portrait of Thomas Carlyle*, 1873. Il dipinto suscitò un tale

interesse che i principali artisti di Glasgow sollevarono una petizione per garantirlo alla città. A. BROWN, cit., p. 15.

¹³² Si trattò della più grande esposizione di modelli di navi mai presentata al pubblico, che mise in risalto l'ingegnosità e la diversità della produzione del Clyde. Uno dei punti salienti della mostra fu una tuga riccamente intagliata e dipinta esposta dalla fonderia Denny's. In generale, tutti i prodotti dei dipartimenti decorativi dei vari cantieri navali testimoniavano l'intima connessione tra arte e industria nella città. La mostra fu un enorme successo sia dal punto di vista popolare che commerciale, attirando oltre cinque milioni di visitatori e generando un profitto di £ 41.700, somma destinata alla costruzione delle nuove gallerie d'arte comunali. M. BELLAMY, *Art and Industry*, cit., pp. 118-121.

¹³³ E. CUMMING, *Hand Heart and soul the arts and crafts movement in Scotland*, Birlinn, Edimburgo, 2006 p. 33. Nel 1895, sempre grazie a Fra Newbery, si tenne nella Queen's Room di Glasgow un'altra Arts and Crafts Exhibition, in cui opere di artisti locali come Charles Rennie Mackintosh, Margaret Macdonald, George Walton, Jessie Newbery si affiancarono a quelle, tra gli altri, di Walter Crane, Arthur H. Mackmurdo, William Morris, Charles Voysey.

¹³⁴ Unendo collezioni permanenti e prestiti si incentrò progressivamente su aree specifiche di fabbricazione e produzione: l'intaglio del legno e dell'ornamentazione furono al centro dell'attenzione nel 1898, seguite da legatoria e lavorazione della pelle nel 1899, lavorazione dei metalli nel 1901, ricamo nel 1902 e ceramica nel 1904. A. BROWN, cit., p. 14.

¹³⁵ Tale fu la sua popolarità che solo nel suo primo anno di apertura vide 1,25 milioni di visitatori. Il prestigio del nuovo edificio portò ulteriori donazioni importanti, ampliando la collezione con arte britannica ed europea contemporanea, tra cui opere dei Preraffaelliti e di artisti francesi come Millet e Corot. Ivi, pp. 16-17.

¹³⁶ "Elevare l'intera massa della popolazione a un livello più alto e ampliare e approfondire il flusso fecondante dell'attività industriale", intervista a James Paton sul «Dundee Evening Telegraph» del 12 novembre 1879, trad. mia.

¹³⁷ P. ROBERTSON (a cura di), cit., pp. 18-19.

¹³⁸ Vedere pp. 10-11.

¹³⁹ P. ROBERTSON (a cura di), cit., p. 19.

¹⁴⁰ "Un mezzo eccellente per migliorare l'arte del disegno ornamentale e promuovere gli interessi manifatturieri del paese", «Glasgow Citizen», 1844, 15 giugno, trad. mia.

¹⁴¹ "Lo studio del disegno, della pittura e dell'incisione e l'acquisizione della conoscenza del colore, saranno di grande importanza per gli interessi manifatturieri e mercantili di Glasgow", «Glasgow Herald», 1866, 24 aprile, trad. mia.

¹⁴² Q. BELL, cit., pp. 64-74.

¹⁴³ G.M. RAWSON, *Francis Henry Newberty and the Glasgow School of Art*, Department of Architecture of the University of Glasgow, Glasgow, 1996, pp. 52-66.

¹⁴⁴ "I miei, abbastanza sensatamente, mi hanno fatto notare l'esistenza estremamente precaria di un pittore – anche di un corrispondente di guerra – e si sono compromessi: che ne dici di un'arte applicata? O come sarebbe se, per cominciare, andassi la sera alla Glasgow School of Art, sotto processo, per vedere se ho la stoffa in me, e fossi un apprendista nel settore manifatturiero? In quel settore erano richiesti i designer", estratto dell'autobiografia di F. NIVEN, *Coloured Spectacles*, cit. in R. LAWRENCE, cit., p. 122, trad. mia.

¹⁴⁵ G.M. RAWSON, cit., pp. 98-105.

¹⁴⁶ G.L. TUSINI, *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bononia University Press, Bologna, 2005, pp. 48-57.

Lo stile Glasgow come variante idiosincratICA dell'Art Nouveau

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers¹.

"La nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés"². In questo modo il poeta decadente Joris-Karl Huysmans alla metà degli anni '80 dell'Ottocento esprimeva, attraverso le parole del protagonista del suo romanzo *Des Esseintes*, la volontà, propria di quegli anni, di allontanarsi dal grande canone classico di fedeltà alla natura. Non solo Oscar Wilde – col suo professare la necessità di un'arte come prodotto dell'immaginazione, piuttosto che come una rappresentazione della realtà oggettiva³ – ma un'intera generazione di artisti e letterati sentiva la necessità di andare oltre la realtà in quanto tale. Quest'ultima aveva avuto il suo canto del cigno nel decennio precedente all'interno del movimento impressionista che concluse il lungo arco della modernità⁴.

Fonti e filosofia Art Nouveau

In pittura la generazione successiva agli esponenti dell'Impressionismo – non a caso identificati come Neoimpressionisti, evidenziando già a livello linguistico un processo evolutivo – divisi in due filoni tecnico-visivi, uno che seguiva la via della divisione, scelta che conferì ai suoi fautori il nome di Divisionisti, l'altro che preferiva la via dell'unione, i cui sostenitori vennero identificati come Simbolisti. Entrambi le fazioni, pur operando scelte

operative diverse, giunsero a un medesimo risultato: l'astrazione⁵. L'andare oltre la natura, sintetizzandola e ricostruendola con significati altri, fu il principio guida del Simbolismo e dell'Art Nouveau⁶ che, a differenza del Divisionismo e dell'Impressionismo, non presentavano più come soggetto principale la quotidianità, operando in questo modo un superamento della modernità sia a livello di contenuto – contrapponendo alla contingenza la sublimazione della vita – che di stile. L'astrazione come maggiore regola formale implicava una serie di conseguenze quali la sovversione dei principi di proporzione e composizione tradizionali, un uso anti-fenomenico della luce, come a segnalare che "il Tempo e lo Spazio morirono ieri"⁷, e l'approdo nel terreno dell'iconico. L'iconicità tipica del Simbolismo era funzionale all'esprimere un alto valore evocativo dell'altro e a restituire forme comprensibili a un vasto pubblico. Non a caso la depauperazione dell'immagine è una caratteristica chiave del contemporaneo e della sua arte, le cui fondamenta vengono poste proprio alla fine del XIX secolo. L'Art Nouveau, infatti, "traeva la sua volontà di rivolta e la sua fede nei tempi nuovi" caratterizzandosi come "quello che rimarrà come il primo tentativo di dare uno stile al nuovo tempo, mentre si chiudeva un secolo che per la prima volta nella storia non aveva avuto uno stile, un tempo che non aveva avuto un volto"⁸. Le parole di Pica non descrivono tanto un Ottocento artisticamente sterile, quale appunto non fu, quanto un secolo che aprendo a livello sociopolitico alla contemporaneità dovette attendere fino agli ultimi suoi decenni per avere un'arte che la esprimesse compiutamente, essendo stato legato per molto tempo al cosiddetto storicismo soprattutto nella parte continentale dell'Europa.

La denominazione 'Art Nouveau', derivata dal negozio La Maison de l'Art Nouveau di Samuel Bing di Parigi, prese piede come etichetta generalizzata e internazionale (fatta eccezio-

ne per l'area tedesca) dopo l'Esposizione di Parigi del 1900⁹. Tuttavia, prima di questa generalizzazione l'etichetta Art Nouveau faceva riferimento solo all'arte franco-belga e ogni altro paese presentava una nomenclatura particolare. Per la Gran Bretagna si parlava di Modern Style, per la Germania di Jugendstil – dalla testata della rivista «Jugend» di Monaco – per l'Austria la Secessione Viennese formò l'etichetta di Sezessionstil, in Italia vigeva quella di Liberty o di Stile Floreale e, infine, Arte Joven figurava per la Spagna (mentre in Catalogna si parlava di Arte modernista)¹⁰.

L'ampio ventaglio terminologico rifletteva il polimorfismo di questo movimento che, a seconda del diverso humus culturale e storico sul quale si innestava, presentò ovunque le proprie peculiarità.

L'Art Nouveau emerse infatti da una sinergia di forze creative e produttive – tra cui singoli artisti, movimenti, istituzioni pubbliche, case editrici, imprenditori e mecenati – situati in tutto il mondo urbano e industriale. Il movimento, in quanto fenomeno internazionale, presentava radici, significati e risultati diversi, ma le sue numerose parti erano tenute legate da una serie di idee e fonti condivise, che conferivano ai molti movimenti e individui una visione che, indipendentemente dalle diverse soluzioni estetiche e culture nazionali, significava che tutti fluivano nella stessa direzione. Il collante maggiore era, come suggerisce il nome stesso, la volontà di essere di essere nuovi. Infatti,

Art Nouveau was the first self-conscious, internationally based attempt to transform visual culture through a commitment to the idea of the modern. [...] When artists and designers in urban, industrial centres began to express a desire to be modern, they invariably found themselves reconciling cosmopolitan ideas with the immediate conditions in which they found themselves. This fusion of universal and local

sources is at the heart of the Art Nouveau style, and mirrors reconciliations and tensions evident in all spheres of life¹¹.

Riconoscendo che "the face of the world has undergone more change during the last hundred years than it underwent in the previous eighteen centuries"¹² e plasmata dalla natura di questo nuovo mondo, gli artisti Art Nouveau, cogliendo le implicazioni delle nuove conoscenze del loro tempo, tradussero in valori estetici le conquiste tecnico-scientifiche dell'Ottocento.

Uno dei caratteri stilistici primari dell'Art Nouveau fu il valore strutturale della linea che, nella maggior parte delle declinazioni regionali, si sviluppava in andamenti irregolari ed eccentrici ricalcando l'incessante crescita delle forme naturali. A partire dalla metà del XIX secolo le teorie evoluzionistiche di Charles Darwin restituirono un'idea della vita naturale in costante evoluzione che, partendo da un nucleo indefinito, andava via via a costituirsi in forme sempre più diversificate e complesse¹³. La selezione naturale fu poi applicata dallo stesso Darwin all'umanità¹⁴ e tra gli anni '80 e '90 dell'Ottocento l'evoluzionismo non solo convinse la maggior parte degli scienziati europei, ma divenne parte integrante dell'immaginario comune¹⁵. Assieme al concetto darwiniano di sviluppo e ramificazione dei corpi in continua evoluzione, la linea Art Nouveau può trovare un parallelo nella struttura filamentosa dei cromosomi, scoperta nel 1882 dal biologo tedesco Walter Fleming.

L'omologia tra arte e scienza più significativa è però quella che intercorre tra gli sviluppi dell'Art Nouveau e l'elettrotecnica, che si è visto essere la tecnologia caratterizzante la contemporaneità. Nel 1873 il fisico scozzese James Clerk Maxwell poneva le fondamenta matematiche per la teorizzazione dell'elettromagnetismo e della teoria ondulatoria

della luce poi verificata da Heinrich Hertz. La sinuosa struttura della luce veniva svelata alla collettività grazie alle numerose immagini di fasci luminosi diffuse per il mondo attraverso le riviste di divulgazione¹⁶. A livello di identità funzionale, si può sostenere che, mentre la distanza prospettica costituiva un elemento centrale nella concezione visiva moderna, che ricava i corpi mediante la loro proiezione su un piano attraverso un processo di proiezione puntuale e l'invio di raggi rettilinei, i quali poi ritornano al punto di emissione; nel contesto elettromagnetico l'uso delle onde, grazie alla loro elevatissima velocità, rende irrilevante il concetto di distanza, favorendo un appiattimento spaziale. Inoltre, le onde, diradandosi in modo concentrico da un punto e colpendo indistintamente gli oggetti, non fissano i dettagli, ma li smussano, restituendo immagini generalizzate¹⁷. L'Art Nouveau è la prima avanguardia che presenta una totale indifferenza per la prospettiva e in cui la degradazione delle forme, quando presente, è funzionale esclusivamente all'estetica dell'opera. Le figure, stampate in primo piano, sottoposte al processo di astrazione sono restituite spesso da contorni marcati entro i quali sembrano smaterializzate, come prive di peso, e soprattutto si costituiscono come stereotipi: una media statistica dei tratti fenotipici.

Se "the artist is indispensable in the shaping and analysis and understanding of the life of forms, and structures created by electric technology"¹⁸, gli artisti Art Nouveau sono sicuramente i primi a cogliere le implicazioni delle nuove conoscenze tecnologiche. Tuttavia, va notato che, per quanto concerne le componenti propriamente lineari, i contorni curvilinei omaggiano il principio ondulatorio dell'elettricità ma, in un'ottica di tecnomorfismo, la definizione più appropriata per questa altezza cronologica è quella di fitomorfismo, in quanto "si intuiva la necessità di un'operazione elettromorfa, ma la si intuiva attraverso la mediazione della natura, comunque più vicina alle

nuove fonti energetiche di quanto non lo siano le forme dell'universo industrial-meccanico"¹⁹.

La natura costituiva la principale delle tre fonti fondamentali dell'Art Nouveau, seguita dal simbolo e dalla storia, e rappresentava al contempo il principale fattore unificante dei molteplici volti regionali dello stile²⁰. Le arti e le scienze naturali erano state in stretta interconnessione durante tutto l'Ottocento, come testimoniano numerosi artisti, tra cui Ruskin e Dresser²¹, che possedevano competenze anche nel campo della botanica²². Con il progressivo avvicinarsi della fine del XIX secolo, si diffuse sempre più la pubblicazione di articoli e illustrazioni riguardanti la biologia e la botanica, tanto da entrare a far parte dei curricula delle accademie d'arte e delle scuole di design in tutta Europa. In questo contesto hanno avuto particolare rilevanza e fortuna i libri di Ernst Haeckel che, pubblicati a partire dagli anni '60 dell'Ottocento, documentavano da un lato con minuziosa cura la vita organica e, dall'altro, celebravano la natura e la scienza come fonte di ispirazione artistica, risultando in questo modo affine alla filosofia Art Nouveau²³.

L'applicazione della forma naturale all'oggetto Art Nouveau, sebbene fosse molto varia, non era mai acritica e seguiva un numero limitato di strategie estetiche²⁴. La prima di queste, definibile panteismo e diffusa soprattutto in Francia e in Belgio, rivelava un rinnovato interesse per la natura vista come agente misterioso con una buona dose di soggezione e paura. Per ricreare questo senso di mistero utilizzava sovente un bestiario di animali, rettili e insetti poco stilizzati e ancora molto riconoscibili (fig. 9). Meno debitori dei loro referenti naturali erano le strategie della metamorfosi e dell'evoluzionismo, proprie soprattutto delle aree francesi, tedesche e americane, che si distinguevano per la fusione delle forme umane, vegetali e animali (fig. 10).



Fig. 10. R. Lalique, *Dragonfly woman*, 1897-98

Il *non plus ultra* dell'astrazione a questa altezza cronologica si trovava però nella strategia della convenzionalizzazione simbolica che, seppur adottata anche in tutto il continente euro-

peo, trovò la massima diffusione nell'Isola britannica, in cui, come emergeva dai manuali di design, vigeva la convinzione che

A mere naturalistic copy of a plant on to an industrial object will not in itself form ornament. It will neither be interesting because of its fitness for its purpose (think of a spray of a plant used as a gas bracket, the stem turned into a gas pipe, the stamens into burners), nor will it be interesting as an expression of human thought and invention. In order to become ornament, natural forms must be arranged in some orderly pattern; they must be simplified so that their meaning may be easily grasped; their decorative qualities must be expressed in the material in question in the most direct and effective way. The technical word is *conventionalised*²⁵.

Avendo come principio guida l'utilità e la funzionalità gli artisti che seguivano questa strategia, definibile come la più razionalista, partivano da elementi naturali osservabili e li sottoponevano a un processo di filtrazione estetica, come la semplificazione, la geometrizzazione e l'armonizzazione per arrivare ad un risultato finale che, sebbene derivasse dalla natura, non presentava più alcun grado di imitazione. Come si è visto, a spianare questa via furono William Morris, Walter Crane, Charles Francis Annesley Voysey e tante altre personalità riconducibili all'Arts and Crafts Movement. Ora però la natura non costituisce più lo sfondo neutro o il significante di innocenza e purezza medievale quale era stato in passato, ma si configura per la sua dimensione simbolica, che non vuole rappresentare ma presentare le idee celate dietro alle cose. Proprio per la volontà di trascendere l'evidenza fisica, ricercando una natura spirituale ed eidetica, essa viene restituita tramite codici formali estremamente semplificati e immagini spogliate da ogni riferimento aneddotico, in favore delle sole forme generali che, andando oltre l'apparenza, riescono a rivelare il valore altro del soggetto e ad attingere a idee universalmente con-

divise²⁶. Calato il discorso nella pratica, se si pensa al simbolo più duraturo dello Stile Glasgow, ovvero la rosa, essa non rappresenta mai una rosa in quanto tale ma era sempre simbolo di femminilità o dell'arte stessa.

Durante la seconda metà del XIX secolo, in risposta alle interrogazioni generate dai profondi mutamenti nelle condizioni materiali di vita, imperversò in Europa un'ondata generale di interesse per lo spiritualismo²⁷. L'attività simbolista nelle arti si inseriva dunque in questa più ampia determinazione a esplorare il regno metafisico. Il simbolo come seconda fonte dell'Art Nouveau aveva i suoi natali, più che nelle arti decorative, nella letteratura e successivamente nella pittura. In particolare, fu la Francia a fornire nel 1886 il manifesto della letteratura simbolista²⁸ in cui Jean Moréas professava una poetica non più d'ispirazione naturalista bensì basata sull'accostamento libero e soggettivo di parole, con il fine di evocare più che di descrivere. Il medesimo fine era enunciato anche nel manifesto della pittura simbolista²⁹ e perseguito da gruppi di artisti come i pittori di Pont Aven, i Nabis e la confraternita rosacrociiana. Questi artisti, e in particolare Paul Gauguin, guidati dal desiderio di esprimere l'universalità del pensiero spirituale, indirizzarono la loro ricerca verso una sintesi che consentisse alla materialità dell'oggetto d'arte di stabilire un legame diretto con la spiritualità delle idee che intendevano trasmettere. Tale unione tra materiale e significato si concretizza nelle loro rappresentazioni, perlopiù paesaggistiche, che attraverso forme organiche interconnesse e colori intensi e sintetici, dotati di una potente carica evocativa, riescono a trasmettere una dimensione spirituale profonda (fig. 11)³⁰.

Gauguin e i Nabis non si limitarono a superare le divisioni tra soggetto e oggetto nell'arte, ma elaborarono anche l'idea che l'arte fosse, in sostanza, un atto decorativo per sua stessa natura. Ritenevano che l'arte potesse raggiungere il suo fine

spirituale esclusivamente tramite la decorazione, intesa come linguaggio universale. Avanzando con forza la convinzione che l'arte non fosse confinata a specifici media, ma fosse piuttosto un'idea, un concetto astratto e immateriale, che potesse manifestarsi attraverso qualsiasi tipo di oggetto, fornirono un prezioso supporto alla nozione di *Gesamtkunstwerk* abbracciata dai designer dell'Art Nouveau.



Fig. 11. P. Ranson, *Nabi Landscape*, 1890

Le due culle del Simbolismo, scrittura e pittura, vennero intimamente intrecciate da una serie di nuove riviste che costituirono fondamentali linee di comunicazione del pensiero artistico d'avanguardia³¹. L'Art Nouveau ebbe possibilità di affermarsi anche grazie alle innovazioni materiali della fine del secolo. Le riviste, infatti, la cui produzione diventava via via più economica, divennero il principale strumento per promuovere e legittimare sia il movimento simbolista che quello decaden-

te, diffondendo le loro idee in tutta Europa, dove i designer desideravano ora comporre oggetti con idee e significati simbolici impliciti nelle loro forme³².

L'Art Nouveau si appropriò in modo mirato del mondo spirituale, esprimendo l'ansia *fin de siècle* derivante dalla tensione tra il regno fisico e quello metafisico. Secolo dei motori e dei fantasmi, l'Ottocento fu infatti un periodo che coniugò in modo paradossale una spinta verso la scienza e la razionalità con una profonda inquietudine religiosa e spirituale³³. Alla fine del secolo, si tentò una riconciliazione tra scienza e soprannaturale, una tematica che trova una delle sue espressioni più emblematiche nel personaggio di Dracula, creato dalla penna di Bram Stoker nel 1897. In quest'epoca, gli oggetti Art Nouveau riflettono questa fusione consapevole tra materiale e metafisico, rendendo visibile l'intersezione tra il tangibile e l'intangibile, il razionale e il misterioso³⁴.

Accanto e in sovrapposizione alla natura e al simbolo, la storia emerge come una terza fonte dell'Art Nouveau. Sebbene quest'arte si presentasse deliberatamente come una 'nuova' espressione estetica, l'uso di elementi stilistici tratti dal passato non costituiva una contraddizione, ma rifletteva piuttosto la consapevolezza fine ottocentesca di una società che, percependo il proprio cambiamento, attribuiva un'importanza crescente alla memoria storica³⁵.

Nella parte continentale dell'Europa, l'Art Nouveau si sviluppò dopo un periodo caratterizzato dallo storicismo, o eclettismo, che combinava elementi eterogenei provenienti da differenti contesti e stili storici, reintroducendoli come spunti formali nel contesto dell'opera contemporanea³⁶. Sebbene l'Art Nouveau utilizzasse motivi simili, si distingueva da tale stile per il suo approccio metodologico: non si trattava di un recupero storicista, bensì di un'elaborazione razionale. I modelli storici fungevano, dunque, da punto di partenza e da riferimenti simbolici

o emblematici, che venivano assorbiti all'interno di una questione di 'stile'. Nel risultato finale, si cercava di mascherare la fonte originale, in modo che, pur mantenendo lo spirito dell'originale, non fosse immediatamente riconoscibile l'origine dei motivi utilizzati. Un approccio analogo guidava l'ispirazione dall'arte orientale: stampe, architettura e mobili, soprattutto giapponesi, fornivano una fonte strutturalmente logica per l'Art Nouveau occidentale.

Ancora una volta, tra coloro che precedettero l'Art Nouveau, gli unici che si avvicinarono maggiormente a questo approccio nei confronti della storia furono gli esponenti della compagine Arts and Crafts. Quest'ultima si rivelò un importante agente nel rendere l'arte popolare una componente costitutiva nella cultura di *fin de siècle*³⁷. Tuttavia, mentre il pensiero degli esponenti dell'Arts and Crafts fosse di matrice socialista utopica, l'associazione del vernacolo con la terra, i gruppi etnici e i confini politici tradizionali lo trasformò, a partire dal 1890, in uno strumento per l'espressione di una cultura chiaramente nazionale. In molte nazioni nordiche e dell'Europa centro-orientale, ad esempio, il desiderio di creare una cultura e un'economia autonome e di promuovere un forte senso di nazionalità si combinò in un'unica spinta verso la modernità. È in questo senso che va letta la rinascita delle culture antiche nell'Art Nouveau, in cui ogni paese ritornava alle proprie radici, come nel caso del *celtic revival* per la Scozia. Un analogo scarto in avanti rispetto al movimento Arts and Crafts si verifica nell'uso della storia da parte dell'Art Nouveau, che offriva ora un eclettismo radicale alimentato dall'impegno verso un senso di differenza e rinnovamento. In questa prospettiva, la storia non veniva vista come un modello da seguire, ma come un elemento da mettere in discussione, parte integrante di un processo volto a plasmare il futuro³⁸. Al centro di tale movimento risiedeva il potere del singolo designer e della sua visione soggettiva,

supportata dalla convinzione che arte e vita fossero indissolubilmente legati: "I lay stress upon this alliance of art to life, because of the reliance of all art upon life, and of all life upon art in some form"³⁹. Si riteneva che lo spirito creativo dell'artista fosse una forza in grado di migliorare la vita della comunità. L'individualità divenne così una componente essenziale del nuovo pensiero, come affermavano gli stessi artisti: "the focus will eventually prove to be the work of the individual worker... will prove to be the emancipation of all artists from stupid forms of education - which stifles the intellect, paralyses the ambition and kills the emotion"⁴⁰. L'individuo, quindi, divenne il veicolo del cambiamento: attraverso di lui, si riteneva che fosse possibile realizzare la trasformazione spirituale dell'intera società.

Sotto le spinte dell'ideale morrisiano di un progetto complessivo di una nuova bellezza che coinvolgesse l'ambiente circostante e della concezione estetico-decadente dell'"Arte per l'Arte", che considera l'arte esperienza totale e che, come tale, trascende la vita e tende a sublimarla, l'arte nell'Art Nouveau si assume il compito di ricostruire il mondo attraverso l'estetica, cercando di riscrivere la realtà e la quotidianità attraverso un nuovo linguaggio visivo. La volontà 'ambientale' degli artisti si rispecchiava nella ricerca di un'"arte totale"⁴¹, capace di restituire "corrispondenze" baudelairiane tra arte e sensi, e nella predilizione per le arti "legate" e "sintetizzanti" rispetto a quelle libere e isolate⁴². Tanto nell'opera singola quanto nell'insieme di un ambiente, l'Art Nouveau tendeva alla sintesi, all'omogeneità formale e strutturale e, pertanto, la riproduzione di oggetti reali e tangibili perde rilevanza, mentre decorazione e simbolo sostituiscono la narrazione e la descrizione realistica del mondo visibile. Il fulcro dell'Art Nouveau è infatti costituito dall'arte decorativa e dall'arte applicata, da una parte perché permettevano quel progetto estetico totale e, dall'altro, perché la filosofia implicita dell'ornamento era affine

ai valori formali antinaturalistici di fine secolo⁴³. La decorazione, sulla quale si basava l'arte totale, era infatti il punto d'arrivo del processo di sintesi-astrazione. Nell'Art Nouveau, che concepiva ogni cosa nello stesso modo, vale a dire come ornamento, la vecchia distinzione tra generi artistici perde di valenza e le diverse forme d'arte, in particolare poesia, pittura e musica, iniziano a collaborare e a permearsi reciprocamente. L'ornamentale pervade ogni aspetto dello stile, compresa la pittura e la scultura. Infatti, sebbene la genesi dell'Art Nouveau, si manifesti come processo decorativo bidimensionale, l'ornamento rimane dominante anche quando invade lo spazio tridimensionale, trasformando corpi e volumi in costruzioni ornamentali. L'ornato, tuttavia, non è meramente decorativo, ma assume una dimensione allusiva, mantenendo un legame profondo con la forma simbolica e il simbolo stesso. Anche gli oggetti più funzionali, come i mobili, acquisiscono un aspetto ornamentale e simbolico nell'insieme:

Una sedia, ad esempio, può essere concepita come uno sviluppo vegetale, come qualcosa che metta getti e germogli [...] oppure come il simbolo astratto, tridimensionale, della propria funzione. Quasi allegoria di sé medesima, la sedia dice con la sua tensione elastica quanto sia pronta ad assolvere al proprio compito o quanta dinamica debba sprigionare per sostenere e sorreggere, esagerando con ciò la fatica, simile a certi atleti di un'arte di maniera, in cui al semplice atto di girare la testa corrisponde un incredibile dispiegamento di masse muscolari⁴⁴.

Oltre alla componente simbolica la generazione successiva alla cerchia morrisiana, pur condividendo l'eliminazione della distinzione tra arti alte e applicate, si distingue per un rapporto più disteso con la produzione industriale e con il suo principio di produzione seriale degli oggetti. Pur conservando nella loro produzione un carattere "vitalistico-ornamentale" (soprattutto nella parte continentale dell'Europa), non sempre di facile ri-

produzione industriale⁴⁵, gli artisti dell'Art Nouveau, mossi da una nuova coscienza sociale e dal desiderio di rinnovamento, iniziarono a esplorare modalità in cui la tecnologia potesse essere impiegata in modo pratico per migliorare la qualità della vita, integrando i progressi scientifici all'interno della produzione artistica. In realtà già i diretti discepoli di Morris e Ruskin iniziarono a vedere l'industria sotto una nuova luce; l'allievo Charles Robert Ashbee giunse infatti all'assioma che: "modern civilisation rests on machinery, and no system for the endowment or encouragement of the teaching of art can be sound that does not recognise this"⁴⁶. Un'analogia coscienza si trova in Lewis Foreman Day:

We are all of us, artists no less than the rest of the world, dependent upon manufacture; and those of the title who stand aloof from it give ground for the accusation, commonly brought against artists, of being at best impractical and wrong-headed. Their sense of fairness is at fault, too, in blaming manufacture because it falls short of art, while they stand by and refuse a helping hand to the makers of things which will be made, and must be made, and made by machinery too, whether they like it or whether they do not⁴⁷.

Come si è visto, le origini più dirette dell'Art Nouveau risiedono nel movimento Arts and Crafts, la cui produzione continuò ben oltre la fioritura del nuovo stile, creando un reciproco scambio di influenze.

Radici inglesi: verso l'Art Nouveau

Se a metà dell'Ottocento la Manica veniva percepita come una barriera culturale, oltre che geografica, verso la fine del secolo l'Inghilterra si affermò come fonte di nuove idee, con il suo contributo all'Art Nouveau riconosciuto a livello internazionale. Numerosi studi attuali sull'argomento concordano nel sot-

tolineare come le radici più dirette dell'Art Nouveau derivino dal particolare fervore culturale inglese. Tuttavia, la questione delle anticipazioni è un tema complesso e delicato, sia quando si tratta di identificare artisti che abbiano avuto intuizioni premonitrici di uno stile, sia quando si considera che alcuni spunti possano essere stati riutilizzati in modo consapevole da movimenti successivi. È importante notare che solo la maturità storica consente di inserire un artista all'interno di un determinato stile, e che, nel caso dell'Inghilterra, pur riconoscendo una notevole maturità nei decenni precedenti all'Art Nouveau, in particolare per quanto riguarda l'idea di un'arte unitaria che non ammettesse gerarchie, sarà necessario un "salto mentale"⁴⁸ per arrivare a una produzione pienamente simbolista e Art Nouveau. Sul piano formale e morfologico, risulta comunque utile esaminare coloro che hanno contribuito a orientare il loro linguaggio in direzione dell'Art Nouveau e che hanno fornito motivi e cadenze stilistiche come basi visive per gli artisti più giovani.



Fig. 12. W. Blake, *Songs of Innocence and of Experience*, Plate 28, *Infant Joy*, 1789

Nell'analisi delle fonti dell'Art Nouveau, soprattutto a partire da Robert Schmutzler⁴⁹, la figura di William Blake emerge come riferimento imprescindibile. Il suo stile, caratterizzato da linee continue, ondulate e asimmetriche - manifestate attraverso il suo repertorio prediletto di onde, capelli fiammeggianti e motivi vegetali avvolgenti - è indubbiamente riscontrabile nel repertorio formale del movimento. Schmutzler identifica in Blake un precursore dell'Art Nouveau anche per la sua capacità di essere un artista globale e per la sua integrazione tra elemento scritto e visivo, come emerge in particolar modo in *Infant Joy* del 1789 (fig. 12).

Rossana Bossaglia⁵⁰, tuttavia, colloca Blake saldamente nel proprio contesto storico-culturale, affermando come la globalità dell'arte perseguita dall'artista non riposi su motivazioni sociali e tanto meno valga l'identificazione tra etica ed estetica del secondo Ottocento. Inoltre, le figure blakeiane, dichiarando apertamente la sua formazione neoclassica e in quanto restituite ben circoscritte e con un'evidente presenza plastica, si discostano significativamente dall'estetica bidimensionale à *plat* dell'Art Nouveau, quest'ultima contraddistinta da forme dalla consistenza fluida e indeterminata che sembrano quasi fluttuare. Inoltre, analogamente a Johann Heinrich Füssli, Blake predilige rappresentazioni che tendono al perturbante e al grottesco, mancando quindi di quella carica estetizzante propria dell'Art Nouveau che, pur volendosi distinguere dalle istanze propriamente decadentista, va nella direzione dell'Arte per l'Arte.

L'"influenza meteorica"⁵¹ di Blake, come la definì Walter Crane, si manifestò nella Confraternita preraffaellita, che, pur escludendo gli aspetti più fantastico-visionari del suo lavoro, adottò quegli elementi utili a nutrire il misticismo della propria cerchia. Come già sottolineato, la pratica preraffaellita non può essere definita simbolista, ma a livello formale si può

senz'altro vedere come muova in quella direzione. Le forme di Rossetti, di Burne-Jones e degli altri confratelli vengono disposte su piani paralleli al supporto pittorico, e ogni elemento plastico è spianato, appiattito, riducendo al minimo la sua profondità per integrarsi nella superficie. Nonostante l'accurata resa delle luci e delle ombre in chiave realistica, le figure sono sempre racchiuse da contorni lineari e in forte contrapposizione reciproca. Queste composizioni non sono ancora corpi in superficie - ossia forme omogenee e piatte - ma tendono verso tale direzione. Lo stesso vale per la pennellata asciutta e priva di effetti pittorici e la preferenza per forme allungate e sottili che, soprattutto dopo il 1860, creano spesso complessi curvilinei e spiraliformi⁵². Un altro tema centrale per i Preraffaelliti, che avrà una grande influenza, è la figura femminile che, per quanto spirituale e idealizzata essa sia, è sempre enfatizzata in chiave decorativa.



Fig. 13. J.A.M. Whistler, *Princesse du pays de la porcelaine, Peacock Room*, 1863-64

La stessa base decorativa si trova nell'opera di James Abbott McNeill Whistler, che, sebbene abbia esaltato nel suo interven-

to decorativo più celebre uno dei simboli preferiti dell'Art Nouveau, ossia il pavone, e abbia anticipato l'idea dell'unità tra quadro e cornice, creando un effetto ornamentale d'insieme in un ambiente – come nel caso della *Princesse du pays de la porcelaine* nella Peacock Room (fig. 13) – contribuisce allo spirito novatore dell'Art Nouveau soprattutto attraverso le sue armonie cromatiche. Whistler mostra infatti una preferenza per quei colori che diventeranno tipici del nuovo stile: il giallo, il bianco, il grigio argento, l'accostamento del giallo e del violetto e l'accordo del blu e del verde che molto raramente, prima e dopo l'Art Nouveau è presente nelle scelte cromatiche. Hermann Muthesius, amico e lucido critico dei The Four, facendo particolare riferimento alle stanze da loro decorate ricollega gli schemi cromatici a Velasquez da una parte, e dall'altra, a “the idea that Whistler introduced into painting for the decoration”⁵³. Pur in un approccio estetico che si allineava più alla filosofia dell'arte per l'arte di Wilde che all' idoneità del design, la base di Whistler era l'arte giapponese, con i suoi interni spogli, i suoi colori chiari, i suoi mobili fragili e strutturali. In modo analogo le stampe di Hokusai e Utamaro furono usate come l'ABC per l'art nouveau che, guardando all'oriente, trovava forme appiattite, motivi lineari ritmici ed una totale indifferenza verso la prospettiva albertiana. Le arti giapponesi acquisirono visibilità internazionale attraverso una serie di esposizioni nelle principali città europee e americane a partire da quella di Londra nel 1862⁵⁴. Gli anni '80 dell'Ottocento segnarono l'inizio di un'analisi più approfondita della cultura nipponica, con particolare attenzione per gli artisti giapponesi del diciannovesimo secolo come Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige e, a partire dagli anni '90, l'Art Nouveau trasse dal Giappone diversi elementi distintivi, tanto che nelle sue opere il fattore nipponico diventò una caratteristica così intrinseca, da poter di rado essere isolato e riconosciuto come tale. La linea

asimmetrica, ondulata e dinamica rappresenta una caratteristica prevalente in gran parte dell'arte giapponese, come dimostra l'uso delle linee ampie nel drappeggio da parte di Utamaro (fig. 14) che ispirò direttamente Aubrey Beardsley (1872-1898), noto per aver decorato la propria camera da letto con stampe erotiche di quest'artista giapponese.



Fig. 14. K. Utamaro, *Lovers resting by a Tree* da *The Singing of the pillow*, 1788



Fig. 15. T. Yoshitoshi, *The Ghost of Genji's Lover*, 1886

La capacità dei calligrafi giapponesi di alterare la linea dei caratteri scritti per scopi puramente espressivi e la combinazione di parole e immagine nelle loro stampe influenzarono profondamente gli artisti che si dedicavano alla produzione di manifesti. Anche l'approccio giapponese al colore fu di grande rilevanza: pur disegnando la vita all'aperto non davano mai un'illusione di profondità e le figure senza ombre costituivano motivi piatti e bidimensionali. La semplificazione dello spazio pittorico e l'uso del fondo oro erano elementi frequentemente presenti nei paraventi giapponesi, mentre una disposizione simile a un montaggio di forme decorative si rintracciava in alcuni tessuti, in cui era spesso presente anche la combi-

nazione di motivi curvi e geometrici risulta evidente. A causa dell'astrazione formale, le raffigurazioni delle figure femminili nell'arte giapponese assumevano spesso le sembianze di spettri (fig. 15) analogamente a quelle presenti nella "Spook school" di Glasgow. Con l'Art Nouveau anche la stilizzazione delle forme naturali era condivisa tra Oriente ed Occidente e uno dei fiori più popolari nell'arte giapponese, ossia l'iris, divenne uno dei simboli emblematici del nuovo stile⁵⁵. Il forte design lineare e l'articolazione dello spazio nelle stampe giapponesi influenzarono artisti come Josef Hoffmann e Charles Rennie Mackintosh. L'open space, i mobili semplici, gli schermi di legno traforati e le pareti dai toni chiari, tipici dell'opera di Mackintosh, derivano in parte dall'architettura d'interni giapponese, come quella descritta nelle stampe e nel libro *Japanese Homes and Their Surroundings* di Edward Morse (1885), una copia del quale Mackintosh possedeva⁵⁶.



Fig. 16. E.W. Godwin, *Sideboard*, 1867

Il gusto di Whistler per la japonaiserie rifletteva in una certa misura il gusto del suo amico Edward William Godwin (1833-1886), entrambi infatti, avevano arredato la propria casa negli anni '60 dell'800 in stile giapponese. Godwin esemplificava lo spirito estetico, specialmente nella sua architettura e nel design dei mobili in cui il classico e l'orientale si fondono in un risultato di chiarezza lineare e integrità strutturale. Manifesto tridimensionale della sua sintassi è la credenza del 1867 che, ampiamente esposta in Gran Bretagna, Francia e Germania e oggi al Victoria and Albert Museum, ebbe una marcata influenza sulla generazione *fin-de-siècle* (fig. 16). In questa credenza Godwin fu tra i primi designer occidentali a interpretare i principi estetici giapponesi non come semplice decorativismo, ma come approccio strutturale al design del mobile. Presenta infatti una struttura geometrica essenziale con linee orizzontali e verticali molto marcate, un design modulare con una serie di ante e cassetti disposti simmetricamente, gambe sottili e allungate che sollevano il mobile dal pavimento, decorazioni che enfatizzano la griglia strutturale e una finitura nera che ricorda le lacche giapponesi tradizionali. L'approccio modulare del design giapponese si tradusse in Godwin in una griglia geometrica e nell'uso di elementi verticali che anticipano l'approccio alla composizione spaziale di Mackintosh e della sua cerchia. Nel versante Arts and Crafts di particolare rilevanza per l'Art Nouveau e nello specifico per lo stile Glasgow fu Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942). Già nel 1881, Mackmurdo progettò uno schienale di sedia caratterizzato da un motivo di viticci lunghi, fluttuanti e contorti che si muovevano avanti e indietro attraverso una splat traforata, un'anticipazione considerata fondamentale per l'Art Nouveau da numerosi storici (fig. 17). Fu lo stesso anno in cui, insieme a Selwyn Image, fondò la Century Guild, un'organizzazione che produsse i primi tessuti e progetti di libri proto-Art Nouveau. I suoi disegni si distinguevano per un

complesso sistema di contrapposizioni, in cui il ritmo di un motivo, mentre acquisiva forza in una direzione, cambiava bruscamente rotta, creando un movimento dinamico. Questo contrasto tra linee nette e morbide, tra elementi forti e deboli, evocava immagini di alghe mosse da correnti opposte, e tali dinamiche trovano radici nell'opera di William Blake⁵⁷. Tuttavia, non fu solo l'approccio decorativo di Blake a influenzare i progetti di Mackmurdo tra il 1882 e il 1886; il suo lavoro sembrava riflettere una visione filtrata attraverso la lente stilistica della xilografia giapponese, con forme semplificate, appiattite e uno spazio bidimensionale.



Fig. 17. A.H. Mackmurdo, *Chair*, 1881-2



Fig. 18. A.H. Mackmurdo, *Writing table*, 1886 ca.

Inoltre, Mackmurdo aderì a uno degli aspetti fondamentali dell'Art Nouveau, ossia l'attenzione alla struttura. Fu infatti il primo designer a introdurre l'uso del montante verticale a forma di gambo nell'architettura e nell'arredamento, coronato

da un capitello stilizzato che sembrava ancora una volta ispirato da una sensibilità orientale. Il supporto alto e sottile (fig. 18) che Mackmurdo impiegò divenne, successivamente, un elemento caratteristico dell'Art Nouveau, e venne adottato in particolare da C. A. Voysey (suo allievo) C. R. Mackintosh, Herbert McNair, George Walton e Talwin Morris⁵⁸. Tuttavia, c'è una netta differenza tra gli sviluppi di Voysey da un lato e quelli del gruppo di Glasgow dall'altro, segnalato in particolar modo da Muthesius:

One cannot imagine a greater contrast in this respect than that between the London architects working in the new forms, the most sedulous of whom is Voysey, and the Scottish architects round Mackintosh. The former seek extreme plainness in which imagination is suppressed, the latter are virtually governed and led by imagination. Common to both, however, is a strictly tectonic underlying factor that holds qualities of material and construction sacred and in this respect never descends to the unnatural and artificial. Sound workman-like construction and design within the natural limits of the material (so that wood, for example, is not treated like rubber or cast iron) are the basic stipulations of both groups in which both contrast with certain sections of the continental movement, in particular that which originated in Belgium⁵⁹.

Forse solo nel gruppo di Glasgow le rigide fondamenta tettoniche semperiane convivono così armoniosamente con qualità fantasiose: "the essence of the art of the Glasgow group in fact rests in an underlying emotional and poetical quality. It seeks a highly charged artistic atmosphere or more specifically an atmosphere of a mystical, symbolic kind"⁶⁰.

Tutte queste influenze, dalle immagini di Blake e Whistler, agli esponenti del movimento Arts and Crafts, passando per interviste di questi ultimi e articoli sull'arte giapponese, si trovavano facilmente accessibili in una delle prime riviste interamente dedicate alle arti applicate: «The Studio». Nel numero inaugurale della rivista, pubblicato nell'aprile del 1893, vennero pre-

sentate per la prima volta al grande pubblico le illustrazioni di Aubrey Beardsley per *Morte d'Arthur* di Thomas Mallory e *Salomè* di Oscar Wilde. Beardsley fu il primo artista inglese ad approdare allo stile Art Nouveau, e una delle sue illustrazioni, *J'ai baisé ta bouche Lokanaan* (poi nota come *The Climax*), per la commedia *Salomè* di Wilde, è considerata la prima immagine completamente matura nello stile Art Nouveau (fig. 19).



Fig. 19. A. Beardsley, *The Climax*, 1893



Fig. 20. J. Toorop, *The Three Brides*, 1892-93

Il linguaggio grafico di Beardsley fondeva l'esotismo giapponese e persiano, il preraffaellismo di Burne-Jones, la chiarezza strutturale di Morris e il naturalismo stilizzato di Mackmurdo e Voysey in una sintesi del tutto personale. Le sue linee di tensione delineano una composizione asimmetrica rigorosa, in cui i vuoti sono tanto evidenti quanto i pieni, eliminando la prospettiva e la modellazione illusionistica, con una convenzionalizzazione della natura che giunge a un punto di artificio. Sia la School of Art che le Gallerie di Glasgow erano abbonate a «The Studio» sin dalla sua fondazione⁶¹. Jessie Newbery, moglie di Francis H. Newbery, scrisse dell'influenza della rivista, sottoli-

neando in particolare i disegni di Beardsley, l'architettura e la decorazione di C.F.A. Voysey, e, forse con un impatto ancora più profondo, il disegno *The Three Brides* dell'artista olandese-indonesiano Jan Toorop, che mescolava misticismo orientale e occidentale e venne riprodotto con testo di accompagnamento nel sesto numero (fig. 20).

La rivista, fondata dall'editore e collezionista Charles Holme, deve gran parte del suo iniziale successo alla direzione di Joseph Gleeson White, che ne fu il primo editore dal 1893 al 1895. Gleeson White fu il primo critico ammiratore dell'arte degli artisti di Glasgow che, dopo la loro prima presentazione al grande pubblico alla London Arts and Crafts Exhibition del 1886, si recò personalmente a Glasgow e pubblicò nel numero 11 di «The Studio» dell'anno successivo il primo articolo dedicato a questo gruppo di giovani innovatori.

Art Nouveau d'oltremania: lo Stile Glasgow

Gli sviluppi artistici proto-avanguardistici della Gran Bretagna iniziati alla metà dell'800 raggiungessero, già a partire dagli anni '60 e '70, una maturità eccezionale per quanto riguarda il rapporto arti maggiori e arti applicate e per le fondamenta da cui si evolse l'Art Nouveau. Tuttavia, il proto-Art Nouveau inglese – come viene definito da diversi studiosi che, come si è visto, assegnano un primato inglese ai germi del nuovo stile – che svolse un ruolo così importante nel continente dagli anni '80 con la diffusione delle teorie morrisiane in particolare, si configurò come un cambiamento minore nella sua terra natia che, con i principi Arts and Crafts si era già da decenni scrollato di dosso le catene dello storicismo⁶². Nella nazione inglese i principali designer di oggetti d'avanguardia provenivano dal gruppo associato all'azienda Kenton and Company, fondata

nel 1890, e denominata Cotswold School nel 1892. Tra i suoi membri più rilevanti figurano Ernest e Sidney Barnsley, Reginald Blomfield, Ernest Gimson e William Lethaby (figg. 21, 22).

Il loro stile, caratterizzato da una semplicità estrema e dalla quasi totale assenza di decorazioni, poneva un forte accento sugli aspetti strutturali dei mobili. La lavorazione del legno era lasciata a vista, con una forte enfasi sulla sua solidità, che conferiva agli oggetti un aspetto robusto e rustico. Gli abbellimenti decorativi erano essenzialmente limitati a metallo martellato e a dettagli in ferro battuto. Le linee rette, l'uso ricorrente di telai e pannelli e l'assenza di ornamenti superflui contribuiscono a dare ai mobili un aspetto sobrio e austero. L'influenza di William Morris era evidente anche nel loro gusto per colori luminosi e ariosi⁶³. Si può quindi sostenere che l'Inghilterra rimanesse ancorata alla metodologia Arts and Crafts, con figure come Voysey, che possono essere considerate al limite come un compromesso tra lo stile erede di Morris e l'Art Nouveau.



Fig. 21. W. Lethaby, *Chair*, 1890 ca.



Fig. 22. Ernest e Sidney Barnsley, *Two-door Oak Wardrobe*, 1904-05

Un'analoga situazione di compromesso si riscontra nell'interpretazione dell'Art Nouveau promossa da Arthur Liberty e dalla sua ditta Liberty & Co. di Regent Street a Londra, che rappresentò una sintesi efficace tra innovazione e tradizione. Questo stile, si caratterizzava per la sua capacità di fondere elementi dell'Art Nouveau con motivi orientali e riferimenti all'arte celtica, creando un linguaggio decorativo sempre molto controllato, risultando al contempo innovativo e rassicurante e interpretando il desiderio di rinnovamento del periodo senza mai allontanarsi troppo dalla sensibilità britannica per la moderazione e l'eleganza discreta. Il Liberty Style si distingueva infatti per un uso centrale ma misurato dell'elemento naturalistico, una palette cromatica caratteristica fatta di toni smorzati e pastello, *pattern* decorativi equilibrati e leggibili, e un'integrazione tra motivi geometrici ed elementi naturalistici. Gli oggetti della Liberty & Co mostravano inoltre un aspetto Arts and Crafts rifinito a mano (ottenuto con l'inserimento di placche smaltate, battitura a mano e lucidatura) sebbene le forme di base fossero prodotte in serie dalla macchina. Il compromesso tra aspetto artigianale e produzione industriale risolto da Liberty potrebbe essere il motivo per cui godette di una reputazione elevata per molto tempo. Liberty produsse, inoltre, anche un vasto assortimento di mobili pittoreschi *en suite*, che erano adattamenti economici di pezzi di Voysey, Mackintosh e altri il cui lavoro poteva essere facilmente copiato dalla rivista «The Studio» e distribuito a un grande pubblico⁶⁴. Gli inglesi usavano il termine spregiativo "the Squirm" (letteralmente "lo Strisciante" o "il Contorcente") per riferirsi allo stile Art Nouveau continentale⁶⁵, sottolineando con disprezzo quelle che consideravano linee eccessivamente sinuose e contorte tipiche dello stile francese e belga. Questa denominazione ironica riflette bene il rapporto complesso che gli inglesi avevano con l'Art Nouveau continentale, preferendo general-

mente un approccio più moderato e geometrico, più in linea con la loro tradizione Arts and Crafts. Questa avversione si manifestava anche nell'uso di un linguaggio "medico" da parte dei critici, che descrivevano l'Art Nouveau come una "malattia" o una "degenerazione", vedendola come una pericolosa contaminazione straniera. Il clima culturale fu ulteriormente influenzato dai processi a Oscar Wilde nel 1895, che provocarono un irrigidimento generale della società inglese verso tutto ciò che poteva essere associato alla decadenza. L'Art Nouveau, con le sue origini francesi, finì per essere vista con crescente sospetto, associata nell'immaginario collettivo a quella stessa decadenza che i processi Wilde avevano portato alla luce. Questo periodo vide anche un crescente interesse per l'identità nazionale inglese e i valori tradizionali. La società inglese si trovò a dover bilanciare il desiderio di modernità con la volontà di preservare le proprie tradizioni. Valori come la moderazione e la reticenza, considerati tipicamente inglesi, giocarono un ruolo importante nel determinare come l'Art Nouveau venne recepita e adattata. Un episodio significativo della reazione negativa che l'Art Nouveau continentale suscitò in Gran Bretagna è rappresentato dalla mostra *New Art Furniture* del 1901, tenutasi al Victoria and Albert Museum, che espose una varietà di mobili Art Nouveau donati da George Donaldson⁶⁶. Tale evento fu accolto in modo estremamente critico dalla stampa e dagli esperti d'arte, con «The Times» che definì la mostra "An exceedingly vulgar show". La rassegna suscitò numerose critiche, in particolare da parte degli esperti d'arte, che deplorarono le "forme degradate" dell'Art Nouveau, le sue "stravaganze selvagge" e le presunte influenze corruttrici su giovani ebanisti britannici. Anche gli artisti stessi si scagliarono contro quella linea irrequieta, movimentata e agitata a tal punto da assumere una qualità espressiva quasi nervosa⁶⁷. Tra questi figurava Walter Crane che all'Arts and Crafts

Exhibition del 1896 sotto la sua presidenza rifiutò tutti i pezzi della Glasgow School⁶⁸ e, nonostante lui stesso contribuì alla nascita dell'Art Nouveau, si esprime in tal modo rispetto al nuovo stile:

In painting, what might be termed a cult of the ugly, indeed, seems to have fascinated many of our vigorous artists. This may be the result of a reaction against early Victorian prettiness, and quasi-classical elegance. There has also been a decadent influence at work in our later-day art. This also manifested itself in that strange decorative disease known as "L'Art Nouveau", which some writers have actually asserted was the offspring of what properly considered was really its antithesis -the Morris school of decoration. Some of the forms of "L'Art Nouveau" may have been the result of the translation into continental modes of some kinds of British, or rather Scottish, design, initiated by certain designers of the Glasgow school, and it is in this direction, I think, that we should be more likely to discover its true genesis. To father it on the Morris school is much as if one were to say that impressionism was a development of the pre-Raphaelite movement, whereas it was a reaction. The followers of both schools, no doubt, sought to restate natural fact or phase, but on totally different principles and in absolutely opposed terms of art⁶⁹.

Come notava Crane, Glasgow era il centro più strettamente allineato con gli sviluppi stilistici dell'Europa continentale di tutta la Gran Bretagna. Non solo l'Irlanda, ma anche Edimburgo, pur condividendo la stessa nazionalità di Glasgow, analogamente all'Inghilterra presentavano negli anni '90 dell'XIX – periodo in cui l'Art Nouveau stava fiorendo in tutta Europa – una pratica artistica ancora saldamente legata al movimento Arts and Crafts. In particolare, A Edimburgo, il movimento Arts and Crafts fu galvanizzato dall'Edinburgh Social Union, fondata nel 1885 da Patrick Geddes e da altri membri della comunità con l'obiettivo di migliorare le condizioni ambientali e la qualità della vita. La Social Union organizzava corsi che spaziavano dal giardinaggio a lezioni destinate ai lavoratori edili, e forniva alle scuole, agli ospedali e alle aule locali dipinti originali di ar-

tisti locali, oltre a riproduzioni di opere di autori come Burne-Jones. Inoltre, commissionava decorazioni murali per edifici pubblici, tra cui le più celebri realizzate da Phoebe Anna Traquair (1852-1936). Traquair, pur utilizzando linee fluide e sinuose nella sua opera, mantiene sempre una chiara riconoscibilità figurativa e un forte legame con la rappresentazione naturale, distanziandosi quindi dall'astrazione e dalla stilizzazione che caratterizzano l'Art Nouveau. Le sue figure, sebbene inserite in composizioni decorative elaborate, mantengono una solidità e definizione plastica più vicina alla tradizione preraffaellita e all'Arts and Crafts che all'astrazione tipica dell'Art Nouveau (fig. 23).



Fig. 23. P.A. Traquair, *The Progress of a Soul: The Victory*, 1902

Nel 1889, Edimburgo ospitò il secondo congresso della National Association for the Advancement of Art and its Application to Industry, durante il quale i delegati locali mostrarono grande entusiasmo per le lezioni e le dimostrazioni di William Morris, Walter Crane e degli altri designer affiliati al movimento Arts and Crafts. La Social Union istituì studi artigianali in una chiesa dismessa e, nel 1894, offrì corsi di modellazione, intaglio, falegnameria, gesso, lavorazione dei metalli a sbalzo, legatoria e lavorazione della pelle. Le scuole emergenti, che promuovevano le arti applicate, e le società espositive come la Society of Scottish Artists (1891) e l'Edinburgh Arts and Crafts Club (1897), offrirono agli artigiani locali una piattaforma per esporre le loro opere. Il risultato fu lo sviluppo di un'ampia scena Arts and Crafts a cui presero parte decine di architetti e designer. Il più importante tra loro fu Robert Lorimer (1864-1929), che si guadagnò un'ampia reputazione per il suo uso di forme vernacolari (fig. 24).



Fig. 24. R. Lorimer, *Chair*, 1910 ca.

Lo stile di Robert Lorimer si caratterizza, infatti, per una sintesi tra tradizione architettonica scozzese e influenze Arts and Crafts, con particolare attenzione ai dettagli artigianali e all'uso di materiali locali. Altri artigiani svilupparono il loro lavoro all'interno di corporazioni e laboratori, come il Dovecot Studio, la cui produzione era profondamente radicata in idee di identità celtica, simili a quelle che si riscontravano in altre zone della Scozia, come Dundee e Aberdeen⁷⁰.

In tutta la Gran Bretagna l'Art Nouveau si manifestò compiutamente solo a Glasgow, dove, tuttavia, a differenza delle manifestazioni dei molti centri Europei, non era presente un ovvio focus teorico, politico o organizzativo⁷¹. Ciò che le singole personalità coinvolte nel fenomeno di Glasgow condividevano era una connessione percepita con la città, come ne denunciano le etichette di 'Glasgow Style' o 'Glasgow School'⁷². In questo contesto, la New Art di Glasgow può essere vista come un riflesso delle caratteristiche istituzionali, commerciali e industriali della città, della sua posizione geografica e della natura peculiare della borghesia locale⁷³. Sebbene molti dei designer di Glasgow avessero scarsi o nessun legame diretto con le principali industrie cittadine, la loro pratica era plasmata alla base dalle competenze correlate e, in virtù del profilo commerciale e industriale della città, gli abitanti erano particolarmente consapevoli dell'importanza del design e dell'artigianato. Come osservava Mackintosh, la sfida per un designer consisteva nel "attempt the task of clothing in grace and beauty the new forms and conditions that modern developments of life – social – commercial and religious insist upon"⁷⁴. La sicurezza stilistica di Mackintosh e dei suoi confratelli artistici si adattava all'economia dinamica della città e al clima di individualismo e internazionalismo che la caratterizzava. La percezione dell'artigianato a Glasgow, in particolare, era influenzata dall'abilità e dalla precisione tipiche dell'ingegnere,

in contrasto con l'ideale morrisiano che celebrava le tradizioni manuali e vernacolari⁷⁵. La ricchezza industriale di Glasgow si basava sulla lavorazione del metallo, piuttosto che del legno, e l'architettura della città era dominata dalla pietra, anziché dal legno e dai mattoni. In effetti, una percezione accresciuta delle qualità del metallo, un materiale che poteva essere piegato, forato, saldato e modellato con grande precisione, permeava il Glasgow Style. Per una città della dimensione e della complessità di Glasgow, Geddes coniò il termine "conurbazione" per indicare una regione urbana che abbracciava un vasto territorio, unendo concetti precedentemente polarizzati di città e campagna. Un principio simile di sintesi ispirava anche lo stile di Glasgow, che esprimeva una connessione psicologica con la città, attingendo a una varietà di immagini derivanti dalla natura⁷⁶.

Un punto di partenza per capire cosa portò a una tale fioritura artistica negli anni '80 del XIX a Glasgow è considerare come la città abbia visto una confluenza unica di eventi storici. Tra queste si annoverano la maturazione del sistema di scuole di design di South Kensington, la rivoluzione delle arti decorative annunciata dall'Arts and Crafts Movement, la nomina alla direzione della Glasgow School di Fra Newbery, i fecondi scambi tra Glasgow e il giapponese che resero popolari e accessibili le stampe e oggetti di design giapponese, un terreno artisticamente vergine, non appesantito dall'eredità di una tradizione artistica, e vitalizzato solo pochi anni prima da un gruppo di giovani pittori chiamati poi dalla critica Glasgow Boys. Probabilmente a causa della divergenza generazionale, i Glasgow Boys non condividevano nulla a livello di scelte stilistiche con i designer della School of Art, e condividevano con essi solamente il terreno fertile di Glasgow e una contrapposizione, più o meno voluta, alla scuola inglese e a quella di Edimburgo. Per tanto, l'importanza di questi pittori non risiede tanto nei motivi

ispiratori che fornirono alla generazione più giovane che, ad eccezione di un singolo quadro che si rivelò importante, furono nulli, ma nel far vedere loro la possibilità di guardare oltre i confini della Gran Bretagna verso i centri artistici europei, sia per quanto riguarda la ricerca di ispirazione che di fortuna.

L'appartenenza dello Stile Glasgow al movimento Art Nouveau è attestata primariamente attraverso la condivisione dei tre fondamentali repertori di riferimento: la natura, la storia e il simbolismo. La modalità di interpretazione e applicazione di queste fonti rivela significative affinità con l'approccio generale del movimento internazionale. Soprattutto nei primi anni dello sviluppo dello stile erano quasi sempre presenti motivi naturalistici. La Glasgow School of Art incoraggiava i suoi studenti a disegnare il più possibile dalla natura. In accordo con queste direttive, la scuola disponeva una serra per piante vive, che gli studenti erano invitati a utilizzare come soggetto per i loro potevano disegni. Allo stesso scopo erano presenti anche collezioni di conchiglie, uccelli e scheletri. Tutte le immagini naturali, analogamente alle figure umane e animali, erano sempre sottoposte ad un processo astrattivo e restituite convenzionalizzate, appiattite e controllate quasi dall'ideale di natura di un abitante della città piuttosto che dalla natura stessa.

Analogamente, la tradizione veniva messa in discussione come parte di un processo per la creazione del futuro attraverso un uso della storia alternativo e filtrato dalla soggettività del singolo. Un esempio significativo in merito è segnalato da Greenhalgh nella sedia con schienale alto, modello Argyle, di Mackintosh per la sala da tè della signora Cranston a Glasgow progettata ed eseguita tra il 1897 e il 1900 (fig. 25).

Le scelte progettuali manifestano una complessa stratificazione di riferimenti storici e culturali: l'estrema verticalità e il rigore lineare evocano suggestioni gotiche, mentre le raffinate curve e gli elementi ovali richiamano il Settecento. La composizione

rivela inoltre influenze giapponesi nel modo in cui gli elementi verticali dello schienale intersecano la forma ovale, mentre la semplicità costruttiva dei montanti riflette l'eredità del movimento Arts and Crafts e della tradizione vernacolare. Tuttavia, "Glasgow betrays no archæological bias to any"⁷⁷ e l'opera trascende il semplice eclettismo storicistico. Le sue proporzioni sfidano deliberatamente i canoni vittoriani e la Sezione Aurea: lo schienale è volutamente sovradimensionato rispetto agli standard dell'epoca, mentre l'ovale si relaziona in modo non convenzionale con la struttura, creando intersezioni inaspettate con le barre esterne. L'elemento che trafigge l'ovale assume una valenza ambigua e simbolica, potendo evocare diverse interpretazioni: un'espressione accigliata, una luna in eclissi o un uccello in volo⁷⁸.



Fig. 25. C.R. Mackintosh, *Argyle Chair*, 1897-1900

Anche il simbolismo, ultima fonte di ispirazione per l'Art Nouveau, è infatti presente nello Stile Glasgow. L'ornamento su cui si basa questo stile è sempre simbolico. Non solo i riempimenti figurativi hanno un significato, ma anche gli ornamenti lineari hanno l'obiettivo di stimolare nell'osservatore pensieri più elevati. Come si è osservato, le riviste contemporanee, in particolare «The Studio», furono fondamentali nella diffusione di questo movimento artistico e letterario franco-belga. Tra gli artisti e gli scrittori simbolisti più noti al gruppo di Glasgow vi erano il drammaturgo Maurice Maeterlinck (le cui opere successive furono illustrate da Jessie M. King) e i pittori Carlos Schwabe e Jan Toorop. Le loro opere furono esposte su «The Studio» e influenzarono chiaramente i primi dipinti di Margaret e Frances Macdonald e Herbert McNair. Un ulteriore fattore rilevante da considerare è che la Glasgow School of Art fu l'unica scuola in Scozia e, probabilmente, in tutta la Gran Bretagna, ad avere docenti provenienti dall'Europa continentale, come il simbolista belga Jean Delville⁷⁹. Ciò era dovuto alla guida illuminata di Newbery che, inoltre, incoraggiava i suoi studenti a sperimentare e a guardare cosa stessero producendo i loro contemporanei non solo in Inghilterra ma anche nel continente⁸⁰. L'estro creativo dello stile Glasgow si manifesta nel contrasto: linee rette, verticali e austere si giustappongono a curve sensuali, mentre colori tenui si alternano a toni scuri e chiari, elementi maschili si mescolano a quelli femminili, la semplicità si intreccia con dettagli intensi. Vi sono influenze riferibili all'Aesthetic Movement, all'Arts and Crafts e all'Art Nouveau, con un bilanciamento tra astrazione e funzionalità. Ciò che colpisce immediatamente sono le verticali piatte e allungate, che si ramificano, accompagnate da motivi a griglia, elementi naturalistici e forme astratte. I temi ricorrenti includono la rosa, la farfalla, il pavone, uccelli, cuori, cerchi, mezzelune, forme a goccia e la figura femminile, smagrita e quasi eterea. La palet-

te cromatica include rosa, viola, argento e blu, combinati con bianco puro e nero. La caratteristica distintiva di questo stile è la linearità, che pervade ogni sua espressione: dalla grafica alla lavorazione dei metalli, dai ricami ai mobili. Sebbene si impieghino curve e motivi floreali in stile Art Nouveau, questi sono sempre incorniciati da griglie o cornici lineari, in contrasto con gli stili continentali deliquescenti. Il trattamento delle forme rivela un certo rigore, privilegiando schemi archetipici e severi, piuttosto che le sinuose curve tipiche dell'Art Nouveau belga, esprimendo così una primitività controllata che si traduce in una raffinata spiritualità. Un altro tratto distintivo è la piattezza della prospettiva, derivante dalle stampe giapponesi, che erano disponibili a Glasgow grazie ai mercanti d'arte e al City Oriental Warehouse e presenti in gran numero nell'appartamento di Mackintosh in Mains Street.

Lo stile Glasgow, analogamente all'Art Nouveau, si configura come un linguaggio decorativo che si esprime tanto negli aspetti morfologico-formali quanto nella sua diffusione attraverso una vasta gamma di media. La sua applicazione – indistintamente su metallo, legno, ceramica, vetro, grafica illustrativa e tessuti – spazia infatti dall'arredamento agli oggetti di uso quotidiano, dal tessile all'abbigliamento, estendendosi fino a coinvolgere, sempre nel rispetto di una concezione unitaria della progettazione, sia gli spazi interni che quelli esterni dell'architettura.

Nowhere has the modern movement in art been entered upon more seriously than at Glasgow: the church, the school, the house, the restaurant, the shop, the poster, the book, with its printing, illustrating, and binding, have all come under the spell of the new influence. Even feminine attire has not escaped the attention of the modern artist; with some recent schemes of decoration he has indicated the design and colour of the gowns to be worn, so that no disturbing element might mar the unity of the conception. There are critics who sneer at this fidelity to an idea, but they cannot ignore it; they are like

the woman at the St. Louis Exposition, who, showing her friend round, stopped at one of the German Arts and Crafts rooms, saying, "This is the new art. I do not like it myself, but you cannot get away from it"⁸¹.

Alla "nuova influenza", o ciò che oggi viene chiamato lo stile Glasgow, ovverosia quella variazione idiosincratica dell'Art Nouveau peculiare dei designer di Glasgow della fine del diciannovesimo e dell'inizio del ventesimo secolo, sono associati circa 75 artisti. Tra questi, tuttavia, alcuni furono più influenti di altri nel determinare lo sviluppo dello stile, e le loro scelte operative lasciarono un segno più marcato. In quest'ottica il gruppo scozzese The Four – composto da Charles Rennie Mackintosh, James Herbert McNair e dalle sorelle Margaret e Frances Macdonald – rappresenta il punto di partenza per l'analisi dello stile Glasgow.

Note

¹ "La natura è un tempio dove vivono pilastri A volte emettono parole confuse; L'uomo attraversa foreste di simboli Che lo osservano con sguardi familiari", C. BAUDELAIRE, *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal*, 1857, trad. mia.

² "La natura ha fatto il suo tempo; ha definitivamente stancato, con la disgustosa uniformità dei suoi paesaggi e dei suoi cieli, l'attenta pazienza dei raffinati", J.K. HUYSMANS, *À rebours*, Parigi, G. Charpentier, 1884, p. 31, trad. mia.

³ Questo concetto è presente trasversalmente nell'opere di Wilde ed è affrontato in modo particolare nel saggio *The Decay of Lying* del 1889.

⁴ M. LEVA PISTOI, *Implicanze astratte dell'Art Nouveau*, «Comunità» 1965, n. 134/135, novembre-dicembre.

⁵ Il termine astrazione non deve qui essere intenso nel senso di "non figurativo", bensì nel suo significato etimologico di "tratto fuori", ovvero come un processo che restituisce solo una sintesi generale del dato fenomenico. In R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, cit., pp. 166-168, si evidenzia come nella compagine del Sintetismo e del Divisionismo il criterio vigente per la creazione delle immagini sia la "discrezione", ovvero la compilazione delle immagini mediante elementi discontinui. In questo modo Sintetismo e Divisionismo non solo si ricollegano alle antiche tecniche del mosaico, della vetrata e degli arazzi proprie del periodo premoderno; ma anticipano le tecnologie contemporanee di massa, una su tutte la pubblicità, che comunicano mediante un linguaggio essenziale servendosi di immagini smaterializzate.

⁶ L'associazione in termini assoluti tra Simbolismo e Art Nouveau non è del tutto corretta; tuttavia, l'Art Nouveau, emersa qualche anno dopo che il Simbolismo aveva già preso forma in modo teorico e programmato, rappresenta lo stile specifico dai simbolisti, i quali percepivano l'insufficienza del linguaggio naturalista e descrittivo per esprimere i loro intenti. L'Art Nouveau fu quindi l'espressione linguistica naturale della loro tensione immaginativa. Pertanto, sebbene non coincidano completamente, non è arbitrario associare e connettere questi due movimenti. R. BOSSAGLIA, *Il giglio, l'iris, la rosa*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 16-17.

⁷ F.T. MARINETTI, *I Manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti (et al.)*, Lacerba, Firenze, p. 6. In questa affermazione contenuta nell'ottavo punto del *Manifesto del Futurismo* del 1909, Marinetti esprime la convinzione che le vecchie concezioni di tempo e spazio, quelle che erano state dominanti nel pensiero tradizionale, erano ormai superate dalla velocità e dai progressi tecnologici. Questi ultimi iniziarono proprio negli ultimi due decenni dell'Ottocento e si svilupparono contemporaneamente all'Art Nouveau.

⁸ V. PICA, *Revisione del Liberty*, «Emporium» XCIV, 1941, n. 560, agosto, p. 65. Il testo di Pica fu il primo saggio italiano sull'Art Nouveau mentre – tralasciando i primi saggi quasi contemporanei al movimento – il primo studio sistematico sull'argomento si deve a Ernst Michalski che nel 1925 pubblicò a Berlino sul «Repertorium für Kunstwissenschaft» *Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils* (Il significato storico dell'Art Nouveau).

⁹ M. AMAYA, *Art Nouveau*, Londra, Studio Vista, 1966, p. 28.

¹⁰ In S. TSCHUDI MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, 1957, trad. it. *Fortuna dell'Art Nouveau*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 27-28, è inoltre riportata tutta una serie di definizioni elaborate a livello popolare dai contemporanei del fenomeno Art Nouveau. Tra queste si trovano, ad esempio, quelle di Paling sijn (stile anguilla), Style nouille (Stile spaghetti), Schnörkestil (Stile a spirale), Wellenstil (Stile onda) e Style coup de fouet (Stile colpo di frusta).

¹¹ "L'Art Nouveau fu il primo tentativo consapevole e basato a livello internazionale di trasformare la cultura visiva attraverso un impegno per l'idea del moderno. [...] Quando artisti e designer nei centri urbani e industriali iniziarono a esprimere il desiderio di essere moderni, si ritrovarono invariabilmente a conciliare idee cosmopolite con le condizioni immediate in cui si trovavano. Questa fusione di fonti universali e locali è al centro dello stile Art Nouveau e rispecchia riconciliazioni e tensioni evidenti in tutte le sfere della vita", P. GREENHALGH (a cura di), *Art Nouveau 1890-1914*, Londra, V&A Publications, 2000, p. 18, trad. mia. Il termine 'moderno' è qui utilizzato nella sua accezione storiografica anglosassone che, traslato nell'accezione italiana, è da intendersi come 'contemporaneo'.

¹² "Il volto del mondo ha subito più cambiamenti negli ultimi cento anni di quanti ne abbia subiti nei precedenti diciotto secoli", G. MOURET, *L'Art Nouveau with Alexandre Charpentier*, «The Architectural Record» XII, 1902, n. 2, giugno, p. 121, trad. mia.

¹³ C. DARWIN, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, 1859.

¹⁴ C. DARWIN, *Descent of Man*, 1871.

¹⁵ La collana *International Scientific Series* pubblicò attorno al 1890 una serie di libri sull'evoluzionismo che divennero molto popolari tra il pubblico vittoriano. Alcuni esempi in merito sono: *The Evolution of Sex*, *Evolution and Disease* e *Instinct and Heredity*. Si noti inoltre che lo stesso concetto di 'nuovo' contenuto nella denominazione Art Nouveau non implicava semplicemente novità o cambiamento relativo, ma la trasformazione della cultura attraverso un processo di sviluppo evolutivo. P. GREENHALGH (a cura di), cit., pp. 18, 65.

¹⁶ Per la Gran Bretagna si evidenziano in particolare le riviste *The Electrician*, indirizzata perlopiù a un pubblico specializzato, e *Nature* indirizzata ad un pubblico di più ampio raggio e che pubblicò diversi articoli monografici su Hertz.

¹⁷ R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, cit., pp. 129-130.

¹⁸ "L'artista è indispensabile nella definizione, analisi e comprensione della vita delle forme e delle strutture create dalla tecnologia elettrica", M. MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, Londra, 1964, p. 71, trad. mia.

¹⁹ Ivi, p. 166.

²⁰ P. GREENHALGH (a cura di), cit.

²¹ L'unione professionale di arte e biologia non era limitata solo alla compagine inglese; altri esempi di personalità competenti in entrambi i campi possono essere Hermann Obrist e Émile Gallé.

²² Lo zenit del connubio tra arte e scienza si raggiungerà proprio negli anni '80 dell'Ottocento con l'opera di George Seurat e dei Divisionisti, i quali compiranno una rettifica in chiave scientifica delle modalità con cui l'Impressionismo, in maniera empirica, catturava gli effetti della luce e degli agenti atmosferici. A.P. QUINSAC (a cura di), *Divisionismo: la rivoluzione della luce*, Metis percorsi d'arte, Novara, 2019.

²³ Per quanto riguarda il territorio inglese le illustrazioni di Haeckel erano diffuse in particolar modo dalle riviste *The Naturalist* e *The Lancet*.

²⁴ P. GREENHALGH (a cura di), cit.

²⁵ "Una mera copia naturalistica di una pianta su un oggetto industriale non costituirà di per sé un ornamento. Non sarà interessante né per la sua idoneità al suo scopo (si pensi a un ramo di pianta usato come supporto per il gas, allo stelo trasformato in un tubo del gas,

agli stami in bruciatori), né sarà interessante come espressione del pensiero e dell'invenzione umana. Per diventare ornamento, le forme naturali devono essere disposte in un qualche schema ordinato; devono essere semplificate in modo che il loro significato possa essere facilmente afferrato; le loro qualità decorative devono essere espresse nel materiale in questione nel modo più diretto ed efficace. La parola tecnica è *convenzionalizzata*", A.E.V. LILLEY, W. MIDGELEY, *A book of studies in plant form with some suggestions for their application to design*, Charles Scribner's Sons, New York, 1896, p. 11, trad. mia.
²⁶ G.A. AURIER, op. cit., pp. 52-59.

²⁷ In particolare, furono perseguiti gli aspetti più mistici delle religioni consolidate, le quali, inoltre, come nel caso del protestantesimo e del cattolicesimo furono sottoposte a una rivalutazione aggressiva nel tentativo di liberarle da quella che era considerata un'istituzionalizzazione ipocrita. Dopo il 1850 prosperarono anche pratiche religiose occulte e non conformiste interessate ad antichi rituali e a pratiche miracolose. Tra le principali nuove fedi si annoveravano lo spiritualismo, l'universalismo, il trascendentalismo, l'ermetismo, il rosacrocianesimo, la massoneria e la teosofia.

²⁸ Pubblicato il 18 settembre 1886 su «Le Figaro».

²⁹ G.A. AURIER, *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, «Mercure de France», 1891, n. 15, marzo.

³⁰ Sulla stessa direzione si mosse la generazione artistica successiva sotto la bandiera dell'Espressionismo. Pur operando un'accentuazione in chiave brutta, soprattutto nella restituzione della figura umana, vennero perseguite le caratteristiche formali simboliste dell'autonomia del colore e della sinteticità delle forme in un'arte anti-mimetica. Lo scarto in avanti è dato dal fatto che gli espressionisti differiscono sulla componente simbolica: non si ricerca più il trascendente ma si persegue una pittura più immanente volta a esprimere gli stati d'animo che trovano una cassa di risonanza nella natura che circonda l'uomo.

³¹ Tra le più importanti si annoverano: «La Revue indépendante» (fondata nel 1884), «La Vogue» (1886), «La Plume» (1888), «Le Symboliste» (1884), «Le Décadent» (1884), «La Revue Wagnérienne» (1885) e «Le Moderniste» (1889). Per l'Inghilterra di particolare rilevanza in questo senso fu «Yellow Book» (1894).

³² Greenhalgh evidenzia come, accanto alle riviste, l'ambiente artistico di Bruxelles abbia svolto un ruolo cruciale nello sviluppo del Simbo-

lismo, favorendone la sua diffusione internazionale e la sua influenza sull'Art Nouveau. Dopo il 1880, l'attività artistica innovativa in Belgio si concentrò attorno ai Salons della Société des Vingt (fondata nel 1884). Tra gli espositori di questi saloni figuravano, accanto agli artisti belgi come James Ensor, Charles van der Stappen, Fernand Khnopff, Félicien Rops, Gustave Serrurier-Bovy, Constantin Meunier e Henry van de Velde, numerosi artisti internazionali. Tra questi ultimi si annoverano James McNeill Whistler, Claude Monet, Auguste Rodin, Ford Madox Brown, Philip Wilson Steer, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Georges Seurat, Paul Signac, William Morris, C.R. Ashbee, Paul Gauguin, Maurice Denis, Émile Bernard, Alexandre Charpentier e Jan Toorop. Bruxelles si presentò dunque come un vero e proprio *melting pot* internazionale, che favorì l'emergere e la formulazione dello stile Art Nouveau. P. GREENHALGH (a cura di), cit., p. 81.

³³ Durante il corso dell'Ottocento, parallelamente all'emergere di nuove fedi nascono nuove discipline, come l'antropologia e la sociologia, con l'obiettivo di analizzare in modo scientifico e sistematico la società.

³⁴ La fusione consapevole di materiale e metafisico si ritroverà come strategia culturale anche nel XIX secolo, ad esempio nel fenomeno del Surrealismo. Probabilmente anche per questo motivo Salvador Dalí considerava la "delirante" architettura Art Nouveau come il fenomeno più straordinario della storia dell'arte in S. DALÍ, *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style*, «Minotaure» I, 1933, n. 3-4, dicembre. Dalí pur operando una sorta di appropriazione interpretando questa corrente architettonica attraverso una lente surrealista e psicoanalitica, vedendo nelle sue forme sinuose e organiche un'espressione di desideri inconsci e pulsioni erotiche, ha contribuito significativamente alla rivalutazione critica dell'Art Nouveau negli anni '30 che, tinti dall'estetica razionalista, consideravano l'Art Nouveau di cattivo gusto.

³⁵ Come dimostra il proliferare dei musei pubblici in tutta Europa durante il XIX secolo.

³⁶ I diversi *revivals* (neoromanico, neorinascimento, neobarocco ecc...) possono essere letti come un'isteria culturale propria dell'aristocrazia che si trovava nel corso del XIX secolo, soprattutto in Europa, in una profonda fase di transizione. Pur detenendo ancora una posizione di rilievo, quest'ultima stava perdendo la sua solidità a seguito dei cambiamenti sociali, politici ed economici. L'Art Nouveau

può invece essere vista come lo stile proprio della borghesia illuminata e in ascesa, che ripudia l'aristocrazia e i valori e gli stili artistici che le erano affibbiati. In M. WEINER, cit., pp. 19-24 si sottolinea come una delle peculiarità della Gran Bretagna, in quanto primo paese che visse la rivoluzione industriale, sia che, già dai primi decenni dell'Ottocento si sviluppò una cultura di compromesso: nacque una nuova cultura borghese dominante che però portava l'impronta della vecchia aristocrazia, la quale fu disposta fin da subito ad accettare nei propri ranghi i 'nuovi ricchi'. La mancanza di un reale conflitto tra valori aristocratici e borghesi in Gran Bretagna può spiegare in parte la transizione e non la cesura come nel resto dell'Europa, che ci fu tra l'Art Nouveau e lo stile che la precedette che, nel caso inglese è quello Arts and Crafts.

³⁷ In particolare, Morris riuscì a introdurre le forme popolari nel suo design in modo più efficace di chiunque altro e nel suo romanzo utopico *News from Nowhere* (1890) delineò la comunità vernacolare come una forma sociale ideale.

³⁸ Nell'uso della storia proprio dell'Art Nouveau è possibile scorgere un'omologia con la concezione nietzschiana della storia. In particolare, in *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1974) Nietzsche riflette sulla funzione della storia nella vita umana sostenendo che l'attenzione eccessiva alla storia può essere dannosa, poiché distrae dall'azione e dalla creatività nel presente. Propone quindi un uso selettivo della storia, che deve servire alla vita e alla crescita individuale, piuttosto che essere un mero riflesso del passato.

³⁹ "Metto l'accento su questa alleanza tra arte e vita, a causa della dipendenza di ogni arte dalla vita, e di ogni vita dall'arte in qualche forma", A.H. MACKMURDO, *Address to the Birmingham Conference of the National Association for the Advancement of Art and its Application to Industry*, Londra, 1888, p. 161, trad. mia. L'interconnessione arte-vita sarà poi una delle caratteristiche fondanti delle Avanguardie storiche, dimostrando in questo modo come l'Art Nouveau apra le porte della contemporaneità. Infatti, pur rimanendo legata al clima fine ottocentesco presenta in nuce tante istanze che saranno proprie del XX secolo.

⁴⁰ "Il focus alla fine si rivelerà essere il lavoro del singolo lavoratore... si rivelerà essere l'emancipazione di tutti gli artisti da forme stupide di educazione - che soffocano l'intelletto, paralizzano l'ambizione e uc-

cidono l'emozione", C.R. MACKINTOSH, *Seemliness*, 1902, in P. ROBERTSON, *Charles Rennie Mackintosh: the architectural papers*, Cambridge, Mass MIT Press, 1990, p. 223, trad. mia.

⁴¹ La sensibilità crescente verso l'opera d'arte totale era testimoniata anche dalla rivista «La Revue wagnérienne» che uscì a partire dal 1885 con l'obiettivo di operare e divulgare uno studio critico su Richard Wagner. M. AMAYA, cit., p. 21.

⁴² R. SCHMUTZLER, cit., p. 8.

⁴³ Vedere pp. 4-20 della presente.

⁴⁴ R. SCHMUTZLER, cit., p. 9. È interessante osservare il parallelismo che Schmutzler traccia con il Manierismo. Infatti, proprio come il Manierismo si allontanava dall'equilibrio rinascimentale con le sue figure allungate e spazi architettonici alterati, l'Art Nouveau rompeva con gli stili storici del XIX secolo attraverso forme naturali estremamente stilizzate. Entrambi i movimenti condividono anche l'enfasi sulla linea sinuosa: la figura serpentinata del Manierismo, teorizzata da Giovanni Paolo Lomazzo come ideale di grazia, e la caratteristica linea a colpo di frusta dell'Art Nouveau. Tuttavia, il parallelismo più rilevante risiede nel rilancio dei caratteri arcaicizzanti operato dal Manierismo, che, simile a quanto accaduto nell'epoca contemporanea, oltrepassa la modernità e le sue convenzioni.

⁴⁵ S. GRANDI, A. VACCARI, *Vestire il Ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bologna, Bononia University Press, 2004, p. 16. Un analogo problema è riscontrato anche nel Secondo Futurismo che, incentrato sulle arti applicate, risente dell'incapacità dell'industria dell'epoca di tradurre in serie le sue creazioni caratterizzate da un profondo carattere vitale ed esonerativo. I Futuristi, inoltre, si ponevano sulla medesima strada della *Gesamtkunstwerk* perseguita anche dagli artisti Art Nouveau, con la differenza che l'astrazione non derivava più dalla natura, bensì dal mondo tecnologico contemporaneo. G. VIRELLI, *Contro la linea "tourniquet". Decorativismo ossimorico dell'arte totale futurista*, in C. FRANZONI, P. NARDONI, G.L. TUSINI (a cura di), *Il sogno umano sulla forma. L'ornamento nelle arti tra passato e presente*, Bologna, Persiani Editore, 2022, pp. 162-174.

⁴⁶ "La civiltà moderna si basa sulla meccanica e nessun sistema per la dotazione o l'incoraggiamento dell'insegnamento dell'arte può essere valido se non lo riconosce", C.R. ASHBEE, *Should we stop teaching art*, Londra, B.T. Batsford, 1911, p. 2, trad. mia.

⁴⁷ “Noi tutti, artisti non meno del resto del mondo, dipendiamo dalla manifattura; e coloro che ne sono in possesso e che se ne tengono lontani danno adito all'accusa, comunemente rivolta agli artisti, di essere, nella migliore delle ipotesi, poco pratici e ostinati. Anche il loro senso di equità è in errore, nel biasimare la manifattura perché è inferiore all'arte, mentre loro restano a guardare e rifiutano di dare una mano ai creatori di cose che saranno fatte, e devono essere fatte, e fatte anche con le macchine, che gli piaccia o no”, L.F. DAY, *Pattern design; a book for students treating in a practical way of the anatomy, planning & evolution of repeated ornament*, Londra, B.T. Batsford, 1903, p. 2, trad. mia. Day, pur essendo profondamente legato ai principi di progettazione del movimento Arts and Crafts e inserito pienamente nella cerchia di William Morris – in quanto suo caro amico, membro attivo dell'Arts and Crafts Exhibition Society e capo dell'Art Workers Guild – dissentì da alcune delle teorie più idealistiche di questo movimento. In particolare, Day non riteneva necessaria la perfetta sovrapposizione tra esecutore e progettista, evidenziando come l'enfasi sull'amatorialità stesse diventando un rischio per il movimento Arts and Crafts. L'approccio di Day cercava di superare quello che fu uno dei maggiori inciampi del Movimento: la realizzazione di oggetti fatti a mano come correttivo a una cultura della macchina disumanizzata comportava una grande dovizia e tempi di esecuzione prolungati con il risultato inevitabile di costi di produzione estremamente elevati. In questo modo, si generava un cortocircuito tra la teoria morrisoniana, che prevedeva la distribuzione di questi oggetti a un ampio pubblico, e la realtà, che vedeva solo i ceti più abbienti in grado di permettersi tali creazioni. In W. CRANE, L.F. DAY, *Moot points: friendly disputes on art & industry between Walter Crane & Lewis F. Day*, Londra, B.T. Batsford, 1903, è possibile vedere il confronto tra un approccio più idealista, espresso da Crane e comune a quasi tutti gli artisti Arts and Crafts, e uno più pragmatico e proprio di Day.

⁴⁸ R. BARILLI, *Il Simbolismo: le immagini dell'idea*, cit., p. 198.

⁴⁹ R. SCHMUTZLER, cit., pp. 35-53.

⁵⁰ R. BOSSAGLIA, cit., pp. 15-20.

⁵¹ W. CRANE, *William Morris to Whistler papers and addresses on Art and Craft and the commonweal*, G. Bell & Sons Ltd, Londra, 1911, p. 228.

⁵² R. SCHMUTZLER, cit., pp. 63-64.

⁵³ "L'idea che Whistler introdusse nella pittura per la decorazione", H. MUTHESIUS, *Das englische Haus*, 1904, eng. trans. *The English house*, Rizzoli, New York, 1979, p. 52, trad. mia.

⁵⁴ A cui seguirono: Parigi (1867, 1878, 1889), Vienna (1873) e Philadelphia (1876).

⁵⁵ R. BOSSAGLIA, cit.

⁵⁶ L'influenza nipponica non si limitava solo a soluzioni stilistiche e formali, ma rappresentava anche un'idea di arte. In Giappone, infatti, non esisteva una dicotomia tra arte e artigianato e artisti come Kōrin non solo dipingevano rotoli, paraventi e ventagli, ma progettavano anche oggetti in lacca e kimoni. La disposizione degli spazi interni ed esterni nelle stampe giapponesi suggeriva un ambiente completamente artistico, in cui ogni elemento della struttura architettonica e del design degli interni si fondeva in un'opera d'arte totale, che era anche l'obiettivo dei praticanti dell'Art Nouveau, il *Gesamtkunstwerk*. Il Giappone offriva anche una storia alternativa per ricreare il proprio futuro. P. GREENHALGH (a cura di), cit., pp. 101-113.

⁵⁷ Le prime edizioni della rivista «The Hobby Horse» pubblicata dalla gilda di Mackmurdo riproducessero diverse miniature di Blake.

⁵⁸ M. AMAYA, cit., pp. 32-39.

⁵⁹ "Non si può immaginare un contrasto più grande a questo riguardo di quello tra gli architetti londinesi che lavorano nelle nuove forme, il più assiduo dei quali è Voysey, e gli architetti scozzesi attorno a Mackintosh. I primi cercano un'estrema semplicità in cui l'immaginazione è repressa, i secondi sono virtualmente governati e guidati dall'immaginazione. Comune a entrambi, tuttavia, è un fattore sottostante strettamente tettonico che considera sacre le qualità del materiale e della costruzione e in questo senso non scende mai all'innaturale e all'artificiale. Una solida costruzione e progettazione da artigiani entro i limiti naturali del materiale (in modo che il legno, ad esempio, non sia trattato come la gomma o la ghisa) sono le condizioni di base di entrambi i gruppi in cui entrambi contrastano con alcune sezioni del movimento continentale, in particolare quello che ha avuto origine in Belgio", H. MUTHESIUS, cit., p. 51, trad. mia.

⁶⁰ "L'essenza dell'arte del gruppo di Glasgow in effetti risiede in una qualità emotiva e poetica di fondo. Cerca un'atmosfera artistica altamente carica o più specificamente un'atmosfera di tipo mistico e simbolico", Ivi, trad. mia.

⁶¹ A.A. AULD (a cura di), *The Glasgow Style 1890-1920*, Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries, 1984, p. 6.

⁶² Muthesius sottolinea come, pur avendo l'Inghilterra mostrato la strada verso una nuova arte, essa si astenne dal trarne le conclusioni finali. Secondo l'architetto tedesco dal 1896, anno della morte di Morris, fino al primo decennio del Novecento, a livello di innovazione artistica, il paese visse una situazione di sostanziale stallo, eccezion fatta per la scuola di Glasgow. H. MUTHESIUS, cit., p. 51.

⁶³ S. TSCHUDI MADSEN, cit., pp. 163-164.

⁶⁴ M. AMAYA, cit., pp. 58-66.

⁶⁵ A.A. AULD (a cura di), cit., p. 8.

⁶⁶ George Donaldson acquistò i mobili donati all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. In particolare, tra gli artisti dei mobili donati figurano Émile Gallé, Louis Majorelle e Georges de Feure.

⁶⁷ Maurizio Vitta collega, infatti, la linearità nervosa e scattante dell'Art Nouveau al carattere e alla natura del XIX secolo che Paolo Mantegazza definì "secolo nevrotico". M. VITTA, cit., p. 89.

⁶⁸ H. MUTHESIUS, cit., p. 51.

⁶⁹ "In pittura, ciò che potrebbe essere definito un culto del brutto, in effetti, sembra aver affascinato molti dei nostri artisti vigorosi. Questo potrebbe essere il risultato di una reazione contro la bellezza vittoriana e l'eleganza quasi classica. C'è stata anche un'influenza decadente all'opera nella nostra arte odierna. Ciò si è manifestato anche in quella strana malattia decorativa nota come "L'Art Nouveau", che alcuni scrittori hanno effettivamente affermato essere la progenie di ciò che è propriamente considerato la sua antitesi: la scuola di decorazione Morris. Alcune delle forme di "L'Art Nouveau" potrebbero essere state il risultato della traduzione in modalità continentali di alcuni tipi di design britannico, o piuttosto scozzese, avviato da alcuni designer della scuola di Glasgow, ed è in questa direzione, penso, che dovremmo essere più propensi a scoprire la sua vera genesi. Attribuirlo alla scuola Morris è molto simile a dire che l'impressionismo è stato uno sviluppo del movimento preraffaellita, mentre era una reazione. I seguaci di entrambe le scuole, senza dubbio, cercarono di ribadire un fatto o una fase naturale, ma su principi totalmente diversi e in termini artistici assolutamente opposti", W. CRANE, *William Morris to Whistler*, cit., pp. 232-233, trad. mia.

⁷⁰ R.P. BLAKESLEY, cit., pp. 98-102.

⁷¹ Sebbene tali focus si sovrapponevano frequentemente e non avessero confini ben definiti, alcuni designer dell'Art Nouveau non erano solo innovatori estetici, ma anche attivisti politici (anche se tendevano ad avere una dimensione più idealista e astratta piuttosto che un programma politico concreto), acuti teorici o dentro a circuiti produttivi ben organizzati. A Barcellona, ad esempio, l'Art Nouveau era strettamente legata alle tensioni politiche e identitarie catalane, con l'architettura di Antoni Gaudí che rifletteva un'aspirazione a una cultura regionale autonoma contro l'egemonia culturale e politica della Spagna. A Bruxelles, il movimento Art Nouveau si connotava per l'indipendenza culturale belga e le idee socialiste, con figure come Henry van de Velde che legavano l'arte alle riforme sociali e il gruppo Les Vingts, fortemente progressista. Artisti come Victor Horta erano impegnati a sviluppare un'arte che rispondesse alle esigenze della classe operaia e della crescente urbanizzazione. Anche in Ungheria, con lo stile Secession associato alle aspirazioni nazionaliste ungheresi e alla ricerca di una cultura distinta da quella austriaca, le motivazioni politiche erano presenti. Inoltre, si ricorda come anche i seguaci Arts and Crafts vedevano la divisione nelle arti come direttamente analoga alla divisione sociale, il che tingeva le loro discussioni di rabbia motivata politicamente, differenziandosi anche in questo dagli artisti di Glasgow. Un coagulante teorico dell'Art Nouveau si trovava a Vienna con la Secessione viennese, che includeva pubblicazioni teoriche e manifesti, a Darmstadt con la colonia artistica e le teorie sul Gesamtkunstwerk, e a Monaco, con la rivista Jugend e le elaborazioni teoriche sul Jugendstil. Infine, un focus organizzativo si riscontrava a Nancy con l'École de Nancy, che aveva una struttura ben organizzata di produzione e diffusione. P. GREENHALGH (a cura di), cit.

⁷² Ciò era in consonanza con l'ideale di Patrick Geddes, che non a caso utilizzava spesso Glasgow come esempio emblematico per il suo modello di "città in evoluzione", di un design capace di evocare la personalità sociale di una determinata comunità civica, con le sue peculiarità regionali e la sua propria "forza vitale". P. GEDDES, cit., pp. 323-336.

⁷³ Si ricorda come L'Esposizione Internazionale di Glasgow del 1901 dimostrò la sicurezza e il dinamismo pratico di una visione municipale che univa industria, arte e scienza.

⁷⁴ "Tentare il compito di rivestire di grazia e bellezza le nuove forme e condizioni su cui insistono gli sviluppi moderni della vita – sociale –

commerciale e religiosa", C.R. MACKINTOSH, *Seemliness*, in P. ROBERTSON, *Charles Rennie Mackintosh: the architectural papers*, cit., p. 223, trad. mia.

⁷⁵ Il Forth Bridge completato nel 1889, che fu tra i primi grandi ponti al mondo a vedere l'utilizzo dell'acciaio, esplicita in modo evidente questa dicotomia: mentre per la maggior parte dei cittadini di Glasgow questa grande infrastruttura era fonte di meraviglia e di piacere, per Morris costituiva il massimo esempio di bruttezza. P. GREENHALGH (a cura di), cit., p. 312.

⁷⁶ Risolvendo in questo modo il problema dell'incompatibilità tra i valori industriali e quelli rurali evidenziati da Martin Wiener. Vedere p. 2 della presente tesi.

⁷⁷ "Non tradisce alcun pregiudizio archeologico nei confronti di nessuno", J.W. GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part I)*, «The Studio» XI, 1887, p. 88, trad. mia.

⁷⁸ P. GREENHALGH (a cura di), cit., pp. 52-52.

⁷⁹ Ivi, p. 319.

⁸⁰ A.A. AULD (a cura di), cit., pp. 6, 10.

⁸¹ "In nessun luogo il movimento moderno nell'arte è stato affrontato più seriamente che a Glasgow: la chiesa, la scuola, la casa, il ristorante, il negozio, il manifesto, il libro, con la sua stampa, illustrazione e rilegatura, sono tutti caduti sotto l'incantesimo della nuova influenza. Persino l'abbigliamento femminile non è sfuggito all'attenzione dell'artista moderno; con alcuni recenti schemi di decorazione ha indicato il design e il colore degli abiti da indossare, in modo che nessun elemento di disturbo potesse rovinare l'unità della concezione. Ci sono critici che scherniscono questa fedeltà a un'idea, ma non possono ignorarla; sono come la donna all'Esposizione di St. Louis, che, accompagnando l'amica in giro, si fermò in una delle sale delle Arti e dei Mestieri tedeschi, dicendo: "Questa è la nuova arte. Non mi piace, ma non puoi evitarla"", J. TAYLOR, *Modern decorative art at Glasgow. Some notes on Miss Cranston's Argyle Street Tea house*, «The Studio» XXXIX, 1907, pp. 31-32, trad. mia.

Fucina di creatività: i protagonisti dello stile Glasgow

Als Zarathustra in die Nächste Stadt kam, die an den Wäldern liegt, fand er daselbst viel Volk versammelt auf dem Markte: denn es war verheissen worden, das man einen Seiltänzer sehen solle. Und Zarathustra sprach also zum Volke: Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden? Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und ebendas soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Ihr habt den Weg vom Wurm zum Menschen gemacht, und Vieles ist in euch noch Wurm. Einst wart ihr Affen, und auch jetzt ist der Mensch mehr Affe, als irgend ein Affe. Wer aber der Weiseste von euch ist, der ist auch nur ein Zwiespalt und Zwitter von Pflanze und von Gespenst¹.

Piante e fantasmi, nascita e primo sviluppo dello stile Glasgow

In studying the history of decorative art, it becomes evident that the most original and lasting work has been more often than not the outcome of a well-defined local movement. Sometimes a single artist initiated the whole school; at others a few working in familiar intercourse acted and reacted on each other, so that at last a distinct character was imparted to their work and that of their successors. No matter how much each of these differed from his neighbour, the characteristics which distinguished his work from that produced in other localities, are still more evident to an unprejudiced observer than any family likeness among members of his group².

La prima analisi dello stile Glasgow comparve sull'undicesimo volume di «The Studio». Questo articolo, che analizzava la produzione di Charles Rennie Mackintosh, di James Herbert McNair e delle sorelle Margaret e Frances Macdonald negli anni centrali dell'ultimo decennio del XIX secolo, costituisce l'unico resoconto contemporaneo dettagliato della loro fase sperimentale e della loro relazione sopravvissuto. "It is not the personal expression of any one artist which is here commended, but the systematic conventionalisation of form, the use of

bright colours, and the absence of hackneyed motives which mark the experiment”³.



Fig. 26. Charles Rennie Mackintosh



Fig. 27. Margaret Macdonald



Fig. 28. James Herbert McNair

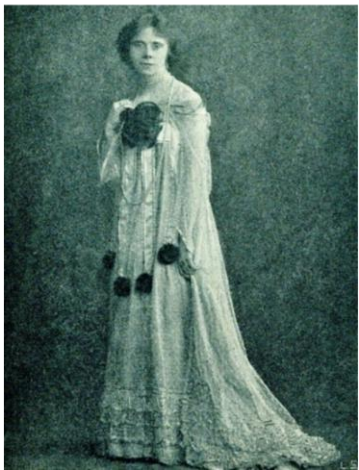


Fig. 27. Frances MacDonald

Nelle prime righe emerge già come in questa coté culturale, caratteri specifici della personalità di singoli artisti si sovrappongono – e non si contrappongono – a una serie di caratteri generazionalmente condivisi che si riflettono in modalità stilistiche espressive comuni. Sono proprio questi ultimi che permettono di parlare dello stile emerso negli anni '90 dell'800 nel grande porto del Clyde e che, per incisività di scelte e modalità espressive, esige di essere studiato a partire dal gruppo denominato The Four (fig. 26, 27, 28, 29).

Nel maggio del 1933 aprì una mostra alle McLellan Galleries di Glasgow in Sauchiehall Street intitolata *Charles Rennie Mackintosh, Margaret MacDonald Mackintosh: Memorial Exhibition*. Questa prima mostra postuma dei coniugi Mackintosh ebbe una serie di importanti implicazioni; una su tutte, escludendo di fatto le opere di Frances Macdonald e di McNair e presentando solo in un numero esiguo quelle di Margaret Macdonald, contribuì a stabilire un modello per le successive esposizioni dedicate ai quattro artisti, in cui Mackintosh veniva messo costantemente in primo piano. Nell'introduzione al catalogo della mostra, scritta da Jessie Newbery (nata Rowat, 1864-1948) moglie di Fra Newbery, nonché ex studentessa e insegnante alla Glasgow School, comparve per la prima volta in forma scritta il titolo "The Four"⁴ (in origine informalmente conferito loro dai compagni della scuola) e stabilì come lo stile Glasgow derivò inizialmente dall'interazione creativa tra Mackintosh, McNair e le sorelle Macdonald; che furono anche gli artisti più associati alla sua fama internazionale. Come notò Muthesius, i quattro artisti nel momento in cui posero le basi per lo stile Glasgow "they all speak the same artistic language with great conviction, so that, although on closer inspection they differ from one another, they could work together on the same project without in any way destroying its unity"⁵. Almeno per tutti gli anni '90 dell'Ottocento, infatti, il lavoro dei Four può essere

visto, nel suo complesso, come interrelato, dove accanto al successo individuale esisteva una vera e propria collaborazione. Questa collaborazione avveniva in special modo nelle opere tridimensionali, di piccole o grandi dimensioni, da oggetti d'arredo a stanze complete, mentre nei dipinti, solitamente acquerelli, parlavano una voce più individuale. Tuttavia, il fattore rilevante è che, in tutti i *media*, i Quattro condividevano un linguaggio e obiettivi comuni espressi con forme, colori e iconografie affini.

I The Four prima di The Four

Prima degli anni '90 dell'800, i futuri membri di The Four condividevano solo il prefisso 'Mac' – che indicava una chiara origine scozzese⁶ – e, in misura variabile, un'inclinazione artistica.

Charles Rennie Mackintosh, secondo di undici figli, nacque a Glasgow il 7 giugno 1868. Suo padre, William Mackintosh, era sovrintendente di polizia, mentre sua madre, Margaret, era casalinga. Non ci sono evidenze che suggeriscano un particolare interesse dei genitori per le belle arti o una tradizione artistica familiare. Quando Mackintosh aveva circa dieci anni, la famiglia si trasferì nel sobborgo di Dennistoun, dove il padre poté coltivare la sua passione per il giardinaggio⁷. I fiori erano sempre presenti in abbondanza nella casa dei Mackintosh, e i bambini venivano incoraggiati fin da piccoli ad interessarsi a questa dedizione paterna. I disegni di Mackintosh fin dall'infanzia, accanto ai ritratti familiari, includevano spesso fiori e piante, costituendo un vocabolario iconografico che lo avrebbe accompagnato per tutta la sua carriera di pittore, designer e architetto. A Dennistoun iniziò anche il suo percorso formativo, frequentando inizialmente la Reid's Private School e, successivamente, l'Alan Gien's High School, un istituto orientato alla

formazione pratica per i mestieri industriali. Successivamente, deciso a diventare architetto, intraprese il consueto percorso formativo di Glasgow: nel 1884 divenne apprendista nello studio di John Hutchison dopo aver cominciato a frequentare come studente serale *part-time* la Glasgow School of Art nel 1883. In quel periodo, la scuola faceva parte del sistema nazionale di South Kensington, e i corsi che Mackintosh seguiva comprendevano disegno, ornamento, modellazione e progettazione, nonché materie tecniche come geometria e costruzione di edifici⁸. Dai registri e dai diari contemporanei della scuola è possibile cogliere come Mackintosh abbia vinto diversi premi per progetti architettonici tra il 1884 e il 1890⁹; tuttavia, pochi disegni originali sono sopravvissuti – a eccezione di uno studio di calco (fig. 30) – e anche del suo lavoro presso lo studio Hutchison non è pervenuto nulla.



Fig. 30. C.R. Mackintosh,
Antique Relief, 1886 ca.

Nello stesso periodo Mackintosh iniziò a realizzare semplici disegni dal vero di edifici che lo interessavano, tra i primi disegni di questo tipo sopravvissuti ci sono un gruppo di studi ad acquerello realizzati a Elgin e diversi schizzi a matita e acquerelli che mostrano dettagli della cattedrale di Glasgow (fig. 31), risalenti alla fine degli anni '80 dell'Ottocento. Questi lavori si inseriscono nella prassi ordinaria di schizzi tipica di un architetto. Tuttavia, nel 1890, Mackintosh produsse uno studio della Cattedrale di Glasgow che si distingue per un approccio più pittorico (fig. 32). Sebbene quest'opera non prefiguri le future peculiarità morfologiche e semantiche proprie del suo linguaggio, essa testimonia la sua solida preparazione tecnica nell'uso di questo medium, nonostante non ci siano tracce di una sua partecipazione a lezioni di pittura presso la scuola. È ragionevole ipotizzare che Mackintosh abbia avuto l'opportunità di osservare e studiare esempi di pittura presso la Glasgow Art Gallery, che condivideva gli stessi spazi con la Glasgow School of Art, oppure che sia stato stimolato in tal senso dal suo nuovo mentore, John Keppie.



Fig. 31. C.R. Mackintosh, *Tomb, Glasgow Cathedral*, 1889

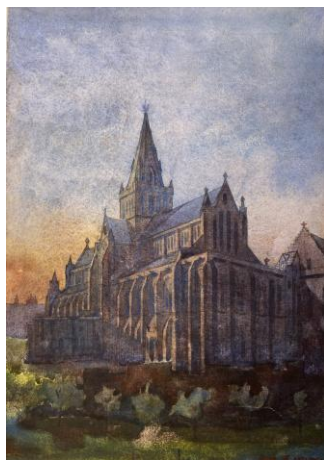


Fig. 32. C.R. Mackintosh, *Glasgow Cathedral on sunset*, 1889

Dopo aver completato il tirocinio presso lo studio Hutchison nell'estate del 1889, Mackintosh, pur continuando a frequentare le lezioni della scuola, entrò come disegnatore junior nello studio Honeyman & Keppie. La maturità acquisita nell'acquerello gli fu utile anche durante il suo viaggio in Italia, intrapreso nel marzo 1891, grazie alla vittoria della borsa di studio Alexander Thomson Travelling Scholarship¹⁰.

Il viaggio di Mackintosh in Italia del 1891 è documentato da un diario, che si suddivide in una prima parte particolarmente dettagliata e in una seconda più sintetica, integrata però da un quaderno di schizzi e da una conferenza tenutasi in patria nell'ottobre dello stesso anno. Il diario copre l'intero itinerario attraverso le principali città italiane, iniziando da Napoli e concludendosi a Pavia. Questa documentazione eterogenea, che include appunti, schizzi a matita e acquerello, offre una visione interessante delle prime manifestazioni della sensibilità di Mackintosh per l'unitarietà dell'opera d'arte. Egli non considerava mai un edificio completo senza prendere in considerazione anche gli elementi di arredo e di rifinitura, come pilastri, cimase e modanature¹¹. Ogni dettaglio lo interessava: dalle maniglie delle porte alle sedie, ai tavoli, fino ai quadri alle pareti. Mackintosh si soffermava sull'importanza della linea, sull'uso dei materiali e sull'intreccio di funzionalità e bellezza. Dettagli della vita quotidiana, figure e animali compaiono raramente nei suoi schizzi realizzati in Italia, ed emerge chiaramente la sua attenzione per l'aspetto estetico e funzionale degli spazi architettonici. Dal diario e dagli schizzi si evince anche ciò che più colpì Mackintosh durante il suo viaggio. Sebbene non sembri aver nutrito una particolare affinità per Roma, fu profondamente impressionato da Michelangelo come architetto di San Pietro e pittore della Cappella Sistina. A Napoli, l'artista apprezzò la Certosa di San Martino, in particolare il rivestimento in legno del refettorio e del salone delle riunioni, oltre agli af-

freschi e agli stalli del coro nella sacrestia, i cui lavori di intarsio definì i più belli che avesse mai visto. È interessante notare come, nella sua produzione successiva in patria, Mackintosh preferisse l'intarsio all'intaglio, una tecnica che per sua natura produceva una decorazione meno plastica, evidenziano in questo modo la sua concezione bidimensionale dell'ornamento¹².

Pur apprezzando l'esterno della Cattedrale di Palermo, Mackintosh definì l'interno un pessimo esempio di stile classico. In Sicilia, ciò che realmente lo impressionò fu Monreale, in particolare la sua semplice torre quadrata, le porte di bronzo e l'interno decorato con mosaici, che apprezzò anche a Ravenna, nelle due chiese di Sant'Apollinare. A Firenze, trovò meritevoli di nota gli interni di Santa Croce, mentre a Venezia ammirò il Palazzo Ducale al tramonto. Durante una breve tappa a Ferrara, rimase colpito dal figlio del "Rinascimento rustico e fiero" Dosso Dossi, mentre a Milano, caratterizzata da un'impronta gotica, apprezzò le principali chiese di Santa Maria delle Grazie, Sant'Ambrogio, Sant'Eustorgio e San Lorenzo¹³. Infine, a Pavia, la chiesa romanica di San Michele, che Mackintosh definì la migliore nel suo genere in Italia, e rimase particolarmente impressionato per i lavori di intarsio degli scanni del coro¹⁴. In sintesi, emerge una sensibilità di Mackintosh rivolta a tutto ciò che non è 'moderno', segnalando ancora una volta il legame premoderno e contemporaneo.

Di ritorno dall'Italia ricominciò a frequentare con crescente impegno le lezioni alla Glasgow School, e durante il suo tirocinio alla Honeyman e Keppie continuò a presentare progetti per competizioni e concorsi. Ad esempio, per il *Soane Medalion Competition* presentò due progetti: nel 1892 una sala capitolare in stile classico, senza dubbio in ossequio ad Alexander Thomson; nel 1893 un capolinea ferroviario in stile gotico.

Nonostante una certa fedeltà agli stili del passato, presente agli albori della sua carriera architettonica, nelle conferenze che tenne nello stesso periodo emerge già la volontà di Mackintosh di superare una pratica basata su un mero ossequio alla tradizione. Alla vigilia della sua partenza per l'Italia, egli presentò una relazione sull'Architettura Baronale Scozzese alla Glasgow Architectural Association, in cui, pur sottolineando l'importanza della tradizione nel design architettonico ed elogiando il vernacolo scozzese – per la bellezza delle sue linee, per la disposizione pittoresca degli elementi, per l'uso razionale dei materiali e per la sua schietta e onesta espressione funzionale – affermò anche che gli architetti non potevano limitarsi a copiare gli esempi del passato, ma dovevano piuttosto "make the style conform to modern requirements"¹⁵. Ancora più radicale fu l'articolo che presentò al Glasgow Institute of Architects nel febbraio 1894:

Old architecture lived because it had a purpose. Modern architecture, to be real, must not be an envelope without contents, all great and living architecture has been the direct expression of the needs and beliefs of man at the time of its creation, and now if we would have great architecture this should still be so. How absurd it is to see modern churches, theatres, banks, museums, exchanges, Municipal Buildings, Art Galleries, etc., etc., made in imitations of Greek temples. We must clothe modern ideas with modern dress-adorn our designs with living fancy¹⁶.

Tuttavia, come si vedrà, la decisione di Mackintosh di infrangere i vincoli delle convenzioni non fu presa con leggerezza, e i primi segnali della sua rivoluzione stilistica non si manifestano nei suoi progetti architettonici – spesso ancora vincolati a un linguaggio storicista – né nei suoi primi mobili, che per gran parte della prima metà degli anni '80 dell'Ottocento restarono ancorati alla tradizione. Nel corso della sua carriera di desi-

gner, durata appena 25 anni, Mackintosh progettò oltre 400 pezzi di arredo, concentrando la maggior parte della produzione nei periodi 1897-1905 e 1916-1918; e, a differenza di Voysey, che spesso replicava i suoi modelli in serie, Mackintosh tendeva a non ripetere mai un progetto. Nessuno dei suoi mobili fu esposto o illustrato prima del 1896, e i primi esemplari | ancora esistenti sembrano essere quelli realizzati per la camera da letto di David Gauld nel 1893 (fig. 33, 34, 34).

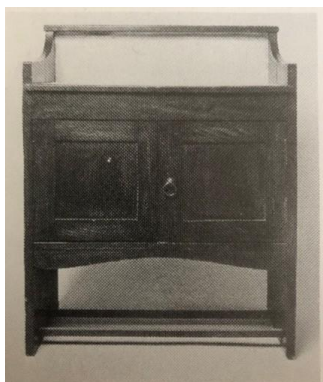


Fig. 33. C.R. Mackintosh, Washstand for David Gauld, 1893



Fig. 34. C.R. Mackintosh, Wardrobe for David Gauld, 1893

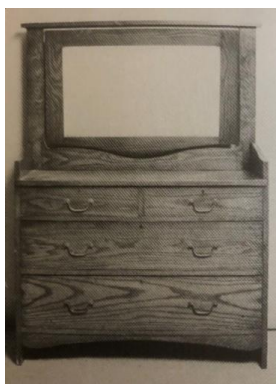


Fig. 35. C.R. Mackintosh, Dressing-table for David Gauld, 1893

Questo set di mobili è caratterizzato da una massa semplice e piana degli elementi in cui sono presenti modanature di perline per definire i contorni. L'effetto complessivo è quello di ampie distese di legno, alleggerite da decorazioni intagliate di piccole dimensioni e da accessori metallici essenziali. Il materiale impiegato è la quercia, la cui ampia venatura è valorizzata da una tinta lucida verde scuro. Gli unici accenni allo stile che Mackintosh svilupperà negli anni successivi sono la curva della parte superiore dei lati del lavello – ripresa in numerosi arredi progettati a partire dal 1897 – e il palo decorativo al centro del guardaroba, che può essere considerato una sua invenzione originale. Questo motivo, ricorrente in molti dei suoi progetti successivi, sembra in questo caso evocare stilisticamente la testa di un uccello.

La restante produzione di Mackintosh fino al 1896 può essere suddivisa in tre categorie principali: i mobili realizzati per la casa di William Davidson a Gladsmuir, quelli commissionati dalla ditta Guthrie & Wells e quelli destinati a un uso personale, familiare o ai suoi edifici, in particolare gli uffici del Glasgow Herald¹⁷. In generale, questi pezzi seguirono la direzione stilistica inaugurata con gli arredi per David Gauld, caratterizzandosi per l'uso di forme decorative tradizionali, come semplici modanature, perline nei punti di incontro delle porte e intorno a pannelli di vetro, decorazioni intagliate a mano e vetri piombati con motivi organici. Progressivamente, la decorazione organica sostituì le modanature e le perline tradizionali, divenendo una caratteristica distintiva dei mobili di Mackintosh per il decennio successivo. In particolare, la serie di mobili realizzati per la ditta Guthrie & Wells, una rinomata azienda di ebanisti di Glasgow, comprendeva principalmente armadi e mobili affini, solidamente costruiti secondo linee per lo più tradizionali (fig. 35).



Fig. 35. C.R. Mackintosh, *Wash-stand*, 1895

Questi pezzi si distinguono per le proporzioni equilibrate e l'assenza di ornamenti superflui, ponendo in risalto le qualità naturali dei materiali impiegati. La quercia fu il legno prediletto, sebbene talvolta Mackintosh sperimentasse con il cipresso, apprezzandone la trama satinata marrone-verdastra. La decorazione, limitata a piccole aree, consisteva in semplici intagli o inserti in metallo battuto. Particolare attenzione venne riservata agli elementi funzionali, come maniglie per cassetti, cerniere – spesso caratterizzate da eleganti estremità affusolate con ornamenti fogliati in stile Voysey – e serrature.

Va segnalato come alcuni studiosi attribuiscono tra i primi mobili di Mackintosh quelli contenuti in una fotografia, che viene da essi datata 1890 (fig. 36). Questa tesi è sostenuta in particolare da Howarth, il quale si fonda sull'identificazione, da parte di McNair, della casa raffigurata nell'immagine con l'abitazione di Dennistoun, dove la famiglia Mackintosh visse fino al 1892. Tuttavia, l'attribuzione cronologica solleva dubbi, soprattutto a causa del fregio a stencil presente nella fotografia. La grande figura centrale del fregio, estremamente stilizzata, ana-

logamente ai gatti ai suoi lati, e caratterizzata da lunghi capelli fluidi appare stilisticamente più vicina agli acquerelli del 1895 e agli stencil decorativi realizzati per le Buchanan Street Tea Rooms nel 1896 piuttosto che a qualsiasi opera del 1891-1892. I primi disegni della Spook School risalgono infatti al 1893, e Mackintosh non adottò pienamente questo stile fino al 1894.



Fig. 36. Fotografia contemporanea della camera-studio di Mackintosh

Howarth stesso¹⁸ riporta i ricordi della famiglia Mackintosh riguardo alla decorazione della sua stanza nel seminterrato del numero 27 di Regent Park Square nel 1896: Mackintosh ricoprì le pareti con una spessa carta da imballaggio marrone, realizzò un fregio stencil, rimosse il camino esistente per rivelare una semplice griglia in ferro battuto. È dunque plausibile che la stanza raffigurata nella fotografia risalga al 1896 piuttosto che al 1890. Lo Stile Glasgow ebbe un'origine essenzialmente bidimensionale e si sviluppò nei primi anni Novanta dell'Ottocento non attraverso l'architettura – vincolata dalle esigenze dei concorsi e dai gusti della committenza – né nei mobili destinati

a un uso commerciale, bensì sulla carta. Fu attraverso il disegno che Mackintosh poté esprimere più liberamente la propria visione, utilizzando il simbolismo per trasmettere idee e concetti.

Gli acquerelli di Mackintosh, sia quelli realizzati a Glasgow sia quelli eseguiti in Italia, sono sempre molto fedeli al loro referente reale. Tuttavia, nel settembre del 1892, Mackintosh compie un primo passo verso l'Art Nouveau con *The Harvest Moon* (fig. 37), opera che McLaren Young definisce "un preludio alla Spook School". In effetti, questo è il suo primo acquerello di carattere fantastico, il primo a esplorare tematiche simboliste e il primo in cui appaiono immagini di ispirazione mitologica o religiosa, un elemento che sarà centrale anche nei futuri lavori del gruppo The Four. L'opera sembra trarre ispirazione dal fenomeno astronomico della luna del raccolto, una luna piena che si manifesta nei pressi dell'equinozio d'autunno, apparendo insolitamente grande quando sorge all'orizzonte¹⁹. Il colore della luna richiama quello utilizzato da Mackintosh nel suo dipinto della Cattedrale di Glasgow del 1890, mentre la composizione riprende e sviluppa soluzioni già adottate negli acquerelli italiani del 1891. Anche in questo caso, infatti, Mackintosh opta per una rappresentazione frontale del soggetto, raffigurando la luna che emerge sopra l'orizzonte e si intravede attraverso un intreccio di arbusti e cespugli. A questo punto, però, l'opera si discosta dalla mera riproduzione della realtà. Al centro della composizione, davanti alla luna, si staglia una figura angelica femminile con le mani tese verso l'osservatore e le cui ali la avvolgono incontrandosi alla base del disco lunare. L'angelo sembra sospeso su una nuvola che attraversa l'intera scena, sovrapponendosi al paesaggio e alla base stessa della luna, all'interno della quale si distinguono i contorni di due figure femminili nude.

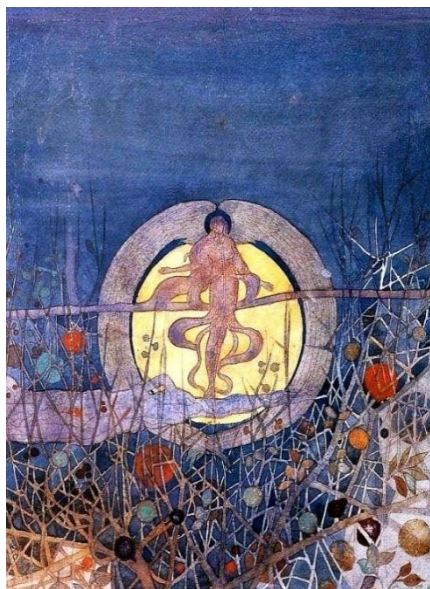


Fig. 37. C.R. Mackintosh, *The Harvest Moon*, 1892

Non è possibile determinare con certezza cosa abbia spinto Mackintosh ad abbandonare la pittura topografica per adottare uno stile che richiedeva una forte componente immaginativa²⁰. Tuttavia, è probabile che questa evoluzione sia stata guidata dal suo desiderio di sperimentazione e dalla ricerca di un linguaggio moderno, come suggeriscono anche le sue conferenze. Anche l'origine della figura nella nuvola rimane incerta: l'ipotesi più diffusa la riconduce alla *Nascita di Venere* di Alexandre Cabanel, un dipinto molto noto nella tarda epoca vittoriana, mentre altri studiosi suggeriscono un'influenza del pittore francese Auguste César Hodebert, di Rouen, che fu anche insegnante di McNair. Quale che sia la sua fonte d'ispirazione, è certo che Mackintosh riprese la figura di *The Harvest Moon* in diverse opere successive. A questa data, Mackintosh era sicuramente consapevole dell'uso simbolico del colore sviluppato dai pittori Glasgow Boys, George Henry (1858-1943) ed

Edward Atkinson Hornel (1864-1933), in *The Brook* (fig. 38) e in *The Druids Bringing in the Mistletoe* (fig. 39). Quest'ultima opera, in particolare, costituì una preziosa fonte di ispirazione per i designer dello Stile Glasgow, soprattutto per la sua prospettiva appiattita, le figure ieratiche e il simbolismo pagano. Inoltre, anticipa molte delle caratteristiche che *The Four* avrebbero adottato nelle loro opere a partire dal 1893: un impiego emotivo e simbolista del colore, in particolare nelle tonalità del blu e del verde; una prospettiva quasi assente, che crea un piano pittorico bidimensionale; figure avvolte in kimono o abiti simili, che celano la forma del corpo e talvolta anche le braccia.



Fig. 38. E.A. Hornel, *The Brook*, 1890



Fig. 39. G. Henry, E.A. Hornel, *The Druids Bringing in the Mistletoe*, 1890

Va inoltre considerato che Hornel e Henry condividevano con *The Four* un forte interesse per l'arte giapponese.²¹ Nel 1891, Herbert McNair scelse *The Brook* come premio vinto tramite l'estrazione dell'Art Union al Glasgow Institute. Essendo ormai un caro amico di McNair, Mackintosh ebbe sicuramente modo di osservare e studiare attentamente il dipinto, il che potrebbe aver influenzato alcune delle sue scelte stilistiche.

Per quanto le informazioni su Mackintosh prima di The Four siano cospicue e dettagliate, le informazioni delle prime vite di James Herbert McNair e delle sorelle Macdonald sono esigue. Herbert McNair, noto tra gli amici come Bertie, era il quarto di otto figli di una famiglia benestante, la cui fortuna derivava dalla proprietà di terreni e dall'industria dell'estrazione del carbone nelle aree di Glasgow e Falkirk. Intorno al 1872, la sua infanzia si svolse in una spaziosa villa a Skelmorlie, una prospera località sulla costa del Clyde, non lontano da Glasgow. Ricevette la sua istruzione presso la Collegiate School, un istituto privato di Greenock. Il suo primo approccio alla pittura avvenne in modo piuttosto tradizionale: nel 1885 trascorse alcuni mesi sotto la guida di Léon Auguste César Hodebert (1854-1914), pittore francese di Rouen specializzato in paesaggi e figure, con una predilezione per i nudi femminili. Sebbene non siano giunti fino a noi dipinti realizzati da McNair in questo periodo, è probabile che il giovane artista abbia assimilato almeno in parte i metodi e le tecniche del maestro. Nel 1888, probabilmente grazie all'amicizia tra suo padre e l'architetto John Honeyman, McNair iniziò il suo apprendistato presso lo studio di quest'ultimo, frequentando nel contempo le lezioni serali presso il Glasgow and West of Scotland Technical College fino al 1889 quando entrò, sempre come studente serale, alla Glasgow School of Art. In quello stesso anno, poco dopo l'ingresso di John Keppie nella società, lo studio accolse anche Charles Rennie Mackintosh. Tra i due nacque subito un forte legame, che si consolidò nella frequentazione comune delle lezioni serali presso la Glasgow School e si estese oltre l'ambito lavorativo, condividendo interessi e progetti anche nel tempo libero. Il loro rapporto con Keppie andò oltre il contesto formale dello studio: nei fine settimana erano spesso ospiti nella sua casa di Prestwick, dove collaboravano a concorsi di architettura e ad altri progetti commissionati dallo studio. Di questo periodo ini-

ziale non resta alcuna traccia della produzione di McNair, né come artista, né come studente o disegnatore junior presso l'ufficio. Il primo lavoro di sua mano pervenuto risale al 1893²². Herbert McNair stesso raccontò a Thomas Howarth²³ di essersi avvicinato al design sperimentale durante i momenti di pausa in ufficio. In queste occasioni, era solito selezionare illustrazioni di oggetti di suo interesse, come sedie, ricoprirle con carta da lucido e provare a migliorarne il design originale o a sviluppare nuove forme di sua invenzione. È possibile che anche Mackintosh abbia partecipato a questa pratica, il che potrebbe spiegare le forme ancora piuttosto tradizionali dei suoi primi mobili. Probabilmente fu in questo contesto che entrambi iniziarono a costruire un repertorio di immagini e motivi storici, destinato a trovare applicazione concreta negli anni successivi. McNair ricordava inoltre l'influenza determinante degli scritti dell'architetto e designer inglese John Dando Sedding (1837-1891), esponente del movimento Arts and Crafts. Sedding rifiutava lo studio accademico e il conformismo alle mode del tempo, promuovendo invece un'indagine diretta dell'architettura vernacolare e della natura. Sosteneva con forza l'integrazione tra arte e artigianato, un principio che avrebbe avuto un ruolo fondamentale nell'evoluzione stilistica di McNair e Mackintosh²⁴.

Le sorelle Margaret e Frances Macdonald, ultime due protagoniste del gruppo The Four, si distinsero dai loro colleghi maschi per aver frequentato la Glasgow School of Art come studentesse diurne a tempo pieno a partire dall'autunno del 1890. Nate in Inghilterra – Margaret nel 1864 e Frances nel 1873 – erano figlie di John Macdonald, un ingegnere scozzese e amministratore di proprietà attivo nelle Midlands inglesi, il quale aveva legami familiari con Glasgow. Nel 1890 la famiglia si trasferì in città, seguendo il fratello Charles, che aveva da poco iniziato a lavorare presso uno studio legale locale. Margaret

ricevette un'istruzione privata presso la Orme's School for Girls a Newcastle-under-Lyme, mentre Frances sembra essere stata istruita in ambito domestico. Considerando la maturità stilistica e tecnica che caratterizza i loro primi lavori nei primi anni '90 dell'Ottocento, è plausibile che entrambe avessero già ricevuto una formazione artistica formale prima del loro ingresso alla Glasgow School of Art.

Provenienti da una famiglia della classe media, dove le donne ricoprivano ruoli prevalentemente domestici, le sorelle non avvertivano alcuna pressione a cercare un impiego significativo o retribuito. Per quanto riguarda la loro iscrizione alla scuola d'arte, al momento non esistono testimonianze che rivelino se l'iniziativa fosse stata di Frances o Margaret, né se l'impegno fosse stato paritario. Tuttavia, la scelta di intraprendere studi presso una scuola di design divenne sempre più comune tra le donne della classe media nella seconda metà dell'Ottocento. Fino al 1892, infatti, alle donne in Scozia veniva negata l'istruzione universitaria, mentre le arti applicate, molto più delle discipline accademiche, erano considerate adatte alle donne. Per gran parte del XIX secolo, le donne erano escluse dalle forme di educazione artistica accademica, mentre le scuole di design governative erano, sin dalla loro fondazione, accessibili anche alle donne. I registri delle scuole provinciali mostrano che queste istituzioni venivano rapidamente frequentate da donne della classe media, in cerca di opportunità professionali o semplicemente desiderose di un'istruzione che altrimenti sarebbe stata loro negata²⁵.

Newbery, direttore della Glasgow School of Art, adottò una visione paritaria, pur sostenendo l'idea di una 'differenza' tra i ruoli maschili e femminili, una posizione in linea con quella dei leader del movimento Arts and Crafts come Crane e Morris, con cui era in contatto. Sebbene la convinzione vittoriana sull'esistenza di ambiti separati per uomini e donne rimase for-

te, impedendo l'accesso delle donne ai corsi di architettura fino al 1905, sotto la presidenza di Newbery esisteva una politica di accettazione per le studentesse. Un importante sviluppo sotto la sua guida fu l'istituzione dei Technical Art Studios nel 1892, che miravano a fornire un ciclo completo di istruzione tecnico-artistica applicata alle arti industriali di Glasgow. È molto probabile che le due sorelle abbiano frequentato questi corsi²⁶. Alla Glasgow School, le sorelle studiarono composizione di figure, disegno dal vero, design, nature morte e modellazione, ottenendo riconoscimenti accademici significativi²⁷.

Margaret sembra aver frequentato meno lezioni della sorella, il che indica forse un periodo di studio precedente al trasferimento in Scozia nel 1890. Non ci sono opere rimaste dei primi due anni delle sorelle alla scuola; tuttavia, alla fine del 1892 producevano dipinti floreali convenzionali (fig. 40), anche se questo sarebbe presto cambiato²⁸.



Fig. 40. F. Macdonald, *Corn flowers*, 1892

Poiché non esiste alcun catalogo della mostra del School of Art Club del novembre 1892, non è possibile confermare con certezza la presenza di *The Harvest Moon* (fig. 37); tuttavia, se fosse stato esposto, le sorelle Macdonald avrebbero quasi sicu-

ramente avuto occasione di vederlo, e ciò avrebbe potuto rappresentare una fonte di ispirazione per il loro lavoro nei primi mesi del 1893. Ciò che è certo, invece, è l'associazione di Mackintosh con la mostra del School of Art Club: le sorelle avrebbero avuto sicuramente conoscenza dell'invito formale che Mackintosh aveva progettato per l'inaugurazione, avvenuta il 19 novembre 1892. Un anno dopo, come si vedrà, sia Margaret che Frances avrebbero creato inviti simili per annunciare l'inaugurazione della mostra del 1893 e gli eventi associati.

Nel primo di questi inviti (fig. 41), il soggetto scelto da Mackintosh appare derivativo: le figure si basano sulle Sibille Delfica ed Eritrea, raffigurate da Michelangelo negli affreschi della Cappella Sistina. A sinistra e a destra della versione stilizzata dello stemma di Glasgow, con elementi come un albero, un pesce, un anello, una campana e un uccello, si sviluppa uno stendardo con la scritta "there is hope in honest error, none in the icy perfections of the mere stylist", tratta da John Dando Sedding. In questo progetto, come nei suoi primi mobili, emerge l'entusiasmo di Mackintosh per i principi guida del movimento Arts and Crafts. Tale entusiasmo non si traduceva però in una semplice adesione ossequiosa ai dettami del movimento: pur condividendo l'accento sul valore artistico degli oggetti di uso quotidiano e sull'importanza della funzione nella creazione delle forme (un concetto che Voysey avrebbe definito "idoneità allo scopo"), Mackintosh non abbracciava l'ideale di una artigianalità estremamente elevata. Infatti, a differenza dei membri delle Gilde Arts and Crafts, Mackintosh realizzava i suoi interni e i suoi mobili utilizzando commercianti locali, mobiliere e falegnami come Francis Smith o Alexander Martin, che gestivano attività commerciali prosaiche piuttosto che laboratori artigianali idealistici. Dato il suo rapporto più disteso con l'industria, rispetto a quello vigente nella compagine Arts and

Crafts, sebbene i suoi artigiani fossero formati secondo i più alti standard di lavorazione nei cantieri navali del Clyde, i suoi progetti dovevano essere comprensibili e realizzabili da operai non necessariamente abituati alla produzione di mobili d'arte²⁹.

Le volute ornamentali che si sviluppano dal cartiglio in cima all'invito, avvolgendo il disegno e intrecciandosi con lunghe foglie spinose, ricompaiono nel disegno composito di una serie di dettagli della commissione per l'Art Club, firmato da Mackintosh e pubblicato su *The Bailie* nel giugno del 1893 (fig. 42). Nelle figure femminili allungate che riempiono le piastre, sottili e verticali, si può osservare un primo esempio di come la forma segua la funzione nello stile di Glasgow. Talvolta, queste figure sono avvolte in lunghi viticci di steli fluente, altre volte sostengono globi, lune, soli o orologi a forma di dente di leone; elementi che poi saranno ripresi nelle opere pittoriche e metalliche delle sorelle Macdonald³⁰. Foglie e cardi stilizzati costituivano anche il motivo principale del progetto di un fregio a stencil che orna la parte superiore della Galleria dell'Art Club (fig. 43). Questi elementi, infatti, rappresentano i prototipi delle piante malevoli che si ritrovano in tutti i successivi dipinti della Spook School.



Fig. 41. C.R. Mackintosh, *Invitation to the Glasgow School of Art Club Meeting*, novembre 1892

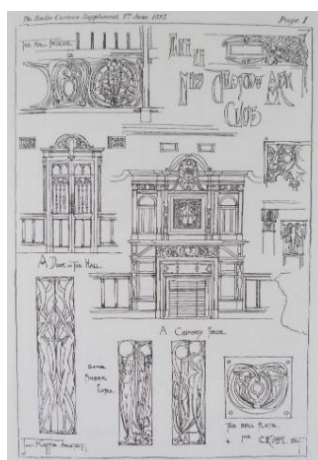


Fig. 42. C.R. Mackintosh, *Details of Glasgow Art Club alterations*, 1893



Fig. 43. Ricostruzione del fregio originale della Galleria del Glasgow Art Club

Il verbo comune dei Four Mac, "The Spook school"

In merito alle circostanze del primo incontro tra Charles Rennie Mackintosh, Herbert McNair e Margaret e Frances Macdonald, l'ipotesi di un incontro casuale durante le lezioni presso la Glasgow School of Art appare poco plausibile, considerando la netta separazione temporale tra i corsi diurni e serali dell'istituto. Inoltre, le testimonianze suggeriscono che il primo contatto tra i quattro artisti non sia avvenuto neanche durante una delle esposizioni dello School of Art Club. La testimonianza di McNair, raccolta da Thomas Howarth, indica che fu Francis Newbery a orchestrare l'incontro nel 1893, avendo notato significative affinità stilistiche nei lavori dei quattro artisti. Questa versione trova conferma nelle dichiarazioni dello stesso Newbery a Howarth, sebbene entrambe le fonti non siano in grado di precisare la data esatta dell'incontro. Sembra, pertanto, che sia stata la perspicacia critica di Newbery, manifestata durante le sue sessioni mensili di revisione individuale con i membri del Club, a permettergli di individuare le consonanze artistiche tra il lavoro dei due architetti e quello delle sorelle Macdonald, portandolo successivamente a favorire il loro incontro.

Non è possibile stabilire con certezza quali lavori dei futuri The Four vide Newbery per accomunarli, è tuttavia possibile delinearne il contesto stilistico della Glasgow School of Art nel periodo precedente all'emergere del caratteristico stile Glasgow. Gli anni '80 dell'Ottocento videro predominare nella scuola un approccio progettuale eclettico e storicista. È significativo che nel 1886 il segretario dell'istituto – verosimilmente esprimendo la posizione di Newbery – definisse il design contemporaneo come "essenzialmente derivativo"³¹, sottolineando l'importanza delle collezioni museali quali fonti di ispirazione per gli studenti. Lo stesso Newbery sosteneva apertamente la legittimità di un

approccio derivativo al design, purché il risultato mantenesse un elevato standard estetico. Questa impostazione pedagogica era strettamente correlata alle esigenze del mercato dell'epoca: gli studenti venivano formati per inserirsi nel settore della produzione industriale, che richiedeva progetti aderenti a tradizioni stilistiche consolidate, dai motivi persiani per i tappeti, ai pattern floreali per le carte da parati, fino ai disegni per i merletti. Tale orientamento didattico caratterizzò l'intero periodo della direzione di Newbery, come testimoniano le opere premiate dalla scuola nei concorsi nazionali, senza produrre significative innovazioni nel campo delle arti decorative³² (fig. 44, 45).

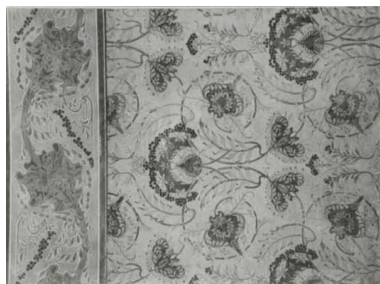


Fig. 44. H.R. Dow, *Design for Wall Paper and Frieze*, 1899 ca.



Fig. 45. J.M. Sadler, *Design for Axminster Carpet*, 1899 ca.

L'influenza artistica di figure come Poynter, Leighton, Walter Crane e Burne-Jones emerge chiaramente nell'approccio di Newbery alla composizione ornamentale, aspetto di cui egli era il principale responsabile all'interno della scuola. L'istituzione, infatti, promuoveva attivamente lo studio di questi maestri, come testimoniano diverse fonti dell'epoca³³. Nei progetti sviluppati all'interno della scuola, particolarmente nei programmi degli eventi ancora conservati, si riscontra una caratteristica stilizzazione ornamentale delle forme vegetali, spesso integrata

con figure di ispirazione classica. Un esempio significativo è il programma della lezione di Morris del 1889, opera di Andrew Allan (fig. 46). La composizione presenta due figure femminili allegoriche che incarnano la pittura e la musica, caratterizzate da quella possente fisicità amazzonica tipica di Leighton. Le figure si stagliano davanti a un elemento architettonico decorato con una sezione del fregio del Partenone, oltre il quale si sviluppa un albero dalla raffinata resa grafica che richiama distintamente lo stile di Walter Crane. In un'interpretazione differente ma parallela, A.E. Holmes, incaricato di progettare il programma per la lezione di Crane del 1888, manifesta una sensibilità più marcatamente preraffaellita (fig. 47).

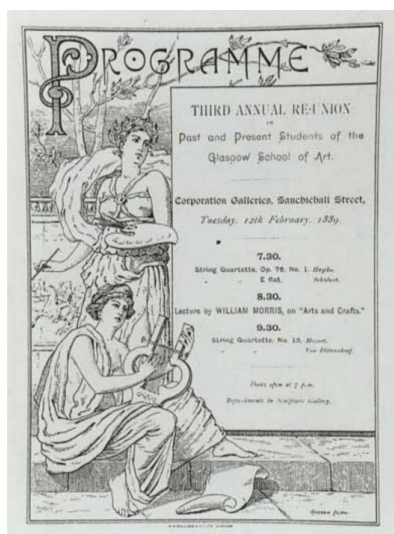


Fig. 46. A. Allan, *Programme for Third Annual Reunion of Past and Present Students of the Glasgow School of Art, 1889*

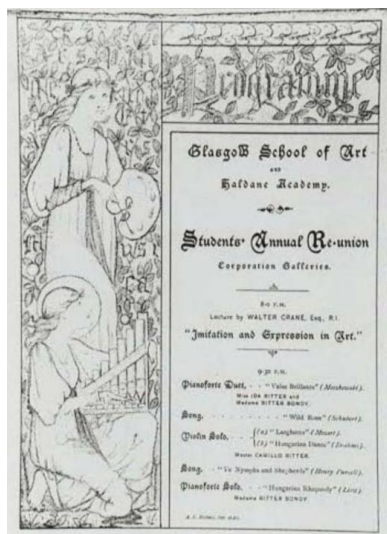


Fig. 47. A.E. Holmes, *Programme for Students' Annual Reunion, Glasgow School of Art, 1888*

La sua visione delle allegorie della pittura e della musica si traduce in figure femminili dal carattere medievaleggiante, chiaramente ispirate all'estetica di Burne-Jones. L'amazzone vigorosa e la suonatrice di lira concepite da Allan vengono qui sostituite da una Santa Cecilia contemplativa, coronata d'aureola e accompagnata da un organo portativo. Analogamente, il leggero alloro ramificato della versione di Allan cede il posto a un fondale riccamente decorato con motivi vegetali e fruttiferi.

Newbery stesso era un pittore di figure con un approccio piuttosto naturalistico, e il suo contributo allo stile Glasgow non risiede tanto in una leadership stilistica, quanto piuttosto nel suo ruolo di innovatore e guida nella formazione artistica. Alla fine degli anni Ottanta del XIX secolo, nei corsi di progettazione d'interni, egli esponeva i suoi studenti all'influenza degli arredi d'arte londinesi del movimento estetico. Ad esempio, si servì nelle sue lezioni del libro *Art Furniture* di Edward Godwin – ottenuto grazie al programma di prestiti di South Kensington – sul mobilio anglo-giapponese. L'estetismo whistleriano e godwiniano, con la sua preoccupazione per le armonie di colore e con la preferenza di pareti dipinte a mano anziché tappezzate, può essere considerato un punto di partenza per la sobria eleganza che caratterizzerà gli interni dello stile Glasgow. Un altro aspetto cruciale della sua leadership fu il costante incoraggiamento allo sviluppo di uno stile libero e fortemente individuale³⁴. Un'espressione di questa libertà stilistica emerge nei lavori delle sorelle Macdonald tra l'ottobre e il novembre del 1893, attraverso due progetti grafici – uno per ciascuna di loro – realizzati per annunciare la mostra annuale dello School of Art Club (fig. 48, 49).



Fig. 48. F. Macdonald,
*Programme of music for the
Glasgow School of Art Club 'At
Home', 1893*



Fig. 49. M. Macdonald, *Invitation for a
Glasgow School of Art Club 'At Home',
1893*

Questi progetti condividono una stretta affinità iconografica con le opere di Holmes e Allan, rappresentando le arti della musica e della pittura sotto forma di figure femminili allegoriche. Tuttavia, si spingono ben oltre il materiale pubblicitario precedente e abbandonano qualsiasi tentativo di illusione naturalistica. Le figure delle Macdonald non sono più rappresentazioni di persone reali, ma elementi formali inseriti in una composizione decorativa rigorosa. Si possono individuare elementi al lavoro di Mackintosh dell'anno precedente, come l'uso di lunghi viticci vegetali. Ciò che rende questi progetti particolarmente rilevanti è la chiarezza della loro struttura geometrica – nel caso di Frances, organizzata attorno a tre cerchi di identiche dimensioni – e la loro simmetria rigorosa, che ne accentua l'equilibrio compositivo.

Richard Redgrave, sovrintendente d'arte del Dipartimento di Arte e Scienze di South Kensington, aveva fatto della geometria, come base del progetto, uno degli elementi essenziali nel curriculum delle Schools of Design; in cui si insegnava agli stu-

denti la comprensione della geometria sottostante all'ornamento³⁵. La struttura geometrica dell'ornamento era ulteriormente sottolineata anche nei libri di Walter Crane e di Lewis F. Day dati in premio agli studenti³⁶. La simmetria, piuttosto che il suo abbandono, caratteristica del movimento inglese Arts and Crafts, e la cui osservanza era anche insegnata da South Kensington come un canone di buona arte decorativa fu trasferita e divenne una caratteristica dello stile Glasgow.

L'evoluzione stilistica dei Four può essere interpretata come il compimento dell'approccio di South Kensington al design nella sua convenzionalizzazione della forma naturale a fini decorativi, operando in modo da dare più enfasi ai costituenti formali astratti del design a scapito dei suoi aspetti rappresentativi. Questo linguaggio formale si è gradualmente raffinato, evolvendosi da un'impostazione pittorica – esemplificata da opere come *The Harvest Moon* (fig. 37) – verso uno stile più essenziale e decorativo, caratterizzato da una forte componente lineare e da una disposizione formale per nulla debitrice della prospettiva albertiana.

Negli inviti per la mostra della School of Art Club compaiono i germi di una delle caratteristiche fondanti il primo stile di Glasgow per quanto concerne il trattamento particolare della figura umana, caratterizzato da una marcata stilizzazione e da un processo di attenuazione formale. Questa scelta stilistica, pur trovando precedenti nell'opera degli artisti Arts and Crafts, rappresenta un'interpretazione radicale dei principi di design appresi alla scuola d'arte. Se il design consisteva nella convenzionalizzazione della natura, era logico che anche la figura umana, in quanto elemento naturale, dovesse sottostare a questo processo di astrazione. Questa concezione si distacca significativamente dall'approccio di designer precedenti come Walter Crane, che nella rappresentazione della figura

umana rimanevano più ancorati ai canoni classici di proporzione (fig. 50).



Fig. 50. W. Crane, *The Elements Fire, Air, Water, Earth*, 1880 ca

La Scuola di Glasgow, invece, abbandona deliberatamente questi riferimenti tradizionali, giustificando tale scelta attraverso principi di design che subordinano l'accuratezza anatomica alle esigenze formali della composizione. Un'ulteriore caratteristica risiede nella fusione tra forme vegetali e umane, resa possibile dall'applicazione di un comune processo di astrazione che le trasforma in puri elementi decorativi. Infatti, nel caso degli inviti, sebbene si trovino forme tradizionali come l'albero centrale della conoscenza, le tavolozze dell'artista e le lire del musicista, esse sono combinate con un nuovo intreccio decorativo di forme organiche e figure femminili emaciate con arti e capelli esagerati, formano un nuovo e chiaramente distinguibile vocabolario stilistico.

Un altro elemento distintivo dei primi progetti grafici delle Macdonald, condiviso dallo stile Glasgow nel suo complesso, era l'uso della cornice come strumento compositivo. Anche questo approccio trovava origine nell'insegnamento di South Kensington, dove si attuava nei corsi la pratica del riempimento dello spazio, in cui gli studenti erano tenuti a inserire motivi ornamentali di ispirazione vegetale all'interno di precise forme geometriche, come quadrati, cerchi o rettangoli (fig. 51).

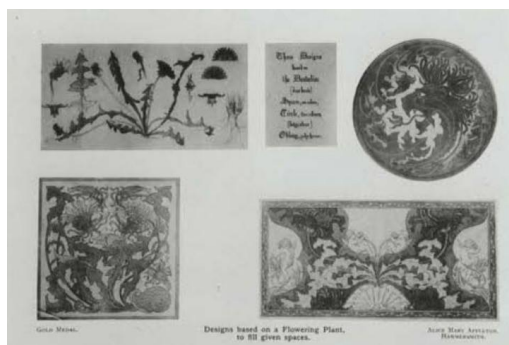


Fig. 51. Designs based on a flowering plant to fill given spaces (da J. Fisher, National Competitions (1896-97): an illustrated Record)

Nei progetti in stile Glasgow, spesso una cornice rettangolare non solo definiva lo spazio, ma interagiva con esso, riprendendone il perimetro e introducendo curve per dinamizzarlo, pur rispettandone i vincoli strutturali. Questa attenzione alla cornice rendeva i progetti particolarmente adatti alla costruzione di mobili con struttura a pannelli e li integrava armoniosamente negli interni sobri e rivestiti in legno, tipici della visione estetica di Mackintosh.

Sebbene negli inviti della School of Art Club si possano individuare elementi stilistici riconducibili a Mackintosh, il suo lavoro non sembra costituire la fonte diretta della loro audace composizione. George Rawson³⁷ ha evidenziato una somiglianza tra la posa delle coppie di donne sedute negli inviti e le figure presenti in un'illustrazione pubblicata nel numero di settembre 1893 di «The Studio», tratta da un disegno per carta da parati di C.F.A. Voysey (fig. 52). In questa immagine, le donne sono rappresentate a coppie, sedute con la schiena appoggiata a un albero, la testa inclinata in avanti sulle ginocchia e le mani intrecciate attorno ad esse. Pur mantenendo la stessa impostazione, le sorelle Macdonald ne spogliarono le figure di qual-

siasi intento naturalistico, adottando invece un trattamento formale ispirato a un'altra opera riprodotta nello stesso numero di «The Studio» – pubblicata quindici pagine più avanti – *The Three Brides* del pittore olandese Jan Toorop³⁸ (fig. 20, 53).



Fig. 52. C.F.A. Voysey, *Design for wallpaper frieze* in «The Studio», 1892



Fig. 53. J. Toorop, *The Three Brides* in «The Studio», 1893

L'influenza di *The Three Brides* negli studi critici è ormai ampiamente riconosciuta, poiché l'opera racchiude immagini e temi che hanno profondamente plasmato l'iconografia di *The Four* nei due anni successivi.

Nel settembre 1893, la rivista «The Studio» pubblicò la riproduzione dell'opera *The Three Brides* di Jan Toorop, dopo aver presentato alcuni mesi prima, nel numero inaugurale di aprile, le riproduzioni dei disegni di Aubrey Beardsley, al quale era stata anche commissionata la progettazione della copertina. Nel giugno dello stesso anno, l'editore J. M. Dent pubblicò la prima parte de *Le Morte d'Arthur* di Malory, arricchita dalle copertine e dalle illustrazioni dello stesso Beardsley. I futuri membri del gruppo *The Four*, assidui lettori di «The Studio», trovarono verosimilmente una fonte comune d'ispirazione nelle opere riprodotte di Toorop e nelle illustrazioni di Beardsley, il che spieghere-

rebbe le notevoli affinità stilistiche riscontrabili nei lavori di questi quattro studenti, i quali, presumibilmente, non si erano ancora incontrati personalmente.

Le figure di Toorop presentano un'estetica fortemente stilizzata, caratterizzata da braccia sottili e allungate, volti che evocano le sculture egizie e i dipinti dei sarcofagi, e capelli resi attraverso linee fitte e ravvicinate che ne accentuano il movimento sinuoso. Questo stesso motivo decorativo viene impiegato per rappresentare le onde sonore che si propagano dalle campane ai lati del dipinto e si intrecciano con le mani delle due damigelle in primo piano, fino a fondersi in un flusso continuo con le loro chiome, divenendo indistinguibili. Al centro della composizione si erge una giovane donna nuda e slanciata, i cui attributi iconografici – rose, un lungo velo trattenuto da quello che appare come vischio e farfalle ai suoi piedi – ricorrono nelle opere delle sorelle Macdonald e di McNair nei dieci anni successivi. Nonostante la complessità della struttura e la sovrapposizione di livelli narrativi, l'opera trasmette un'impressione di superficie decorativa piatta, simile a un arazzo, in cui il ritmo del motivo e del movimento visivo cela o enfatizza il soggetto sottostante. Questa lettura del dipinto di Toorop risulta applicabile a gran parte della produzione artistica di *The Four* nei tre o quattro anni successivi.

Sia Mackintosh che McNair ebbero certamente modo di vedere questi articoli e illustrazioni su «*The Studio*», ma solo Mackintosh sembra aver reagito a Toorop con la stessa prontezza delle sorelle Macdonald. L'influenza di *The Three Brides* è evidente nelle tre figure femminili presenti nel diploma del Glasgow School of Art Club, destinato ai vincitori della mostra annuale (fig. 54). Sebbene il disegno non sia datato, lo stile delle lettere nella parte inferiore – simile a quello delle iscrizioni di Mackintosh nei suoi progetti architettonici dell'epoca – suggerisce una realizzazione intorno al 1893. Qui emergono alcuni

elementi distintivi dello stile Glasgow: l'intreccio di steli, i gambi floreali piegati ad angolo retto e le strutture radicali racchiuse in una cornice quadrata.

L'influenza di Aubrey Beardsley sui The Four fu in particolare per il suo approccio innovativo alla linea. Il suo contributo formale fu determinante nell'orientare il gruppo verso un uso della linea come elemento compositivo puramente astratto, capace di trascendere, e talvolta persino abbandonare, la funzione rappresentativa (fig. 19). A questo gruppo di opere, per affinità stilistica e tematica, si può ricondurre anche un disegno di Frances Macdonald per un *ex libris* di Lucy Raeburn (fig. 55), pubblicato nel primo numero di «The Magazine», una rivista che documentò alcuni dei primi esempi noti dello stile Glasgow³⁹.



Fig. 54. C.R. Mackintosh, *Diploma of Honour*, 1893 ca.



Fig. 55. F. Macdonald, *Ex libris for Lucy Raeburn*, 1893

Il periodico aveva un carattere simile a un *album amicorum*, raccogliendo i contributi di un ristretto gruppo di studenti che, a partire dal 1893, erano soliti trascorrere i fine settimana nella tenuta della famiglia di John Keppie a Prestwick, soprannominata da loro stessi The Roaring Camp. Tra i partecipanti a que-

sti incontri figuravano le sorelle Macdonald, le loro compagne di scuola Jessie Keppie (sorella di John Keppie), Katherine Cameron (sorella del Glasgow Boy David Young Cameron) e le sorelle Lucy e Agnes Raeburn, oltre ai due allievi di John Keppie, Mackintosh e McNair. Il gruppo si autodefiniva *The Immortals* (fig. 56), e tutti i suoi membri, ad eccezione di McNair, contribuirono a «The Magazine».



Fig. 56. *The Immortals*

Nel 1893 McNair si avvicinava stilisticamente alle sorelle Macdonald e a Mackintosh, prediligendo una produzione di carattere più pittorico rispetto alle opere grafiche precedentemente descritte. Tra questo tipo di produzione, eseguita nel 1893, figura *Ill Omen* o *Girl in the East Wind with Ravens Passing the Moon* di Frances Macdonald (fig. 57). L'estetica stilizzata tipica dello stile Glasgow restituisce qui una donna dai tratti allungati e smagriti con un forte accento sull'eleganza decorativa bidimensionale piuttosto che sulla resa naturalistica. L'immagine della ragazza investita dal vento orientale e circondata da uccelli (motivo decorativo ricorrente nell'opera dei Quattro) suggerisce una narrazione simbolica legata al destino, alla trasformazione e forse a una visione fatalistica della vita. La luna

sullo sfondo, che richiama *The Harvest Moon* (fig. 37), e la palette cromatica dominata da tonalità fredde e smorzate, accentuano l'atmosfera enigmatica e malinconica⁴⁰.



Fig. 57. F. Macdonald, *Ill Omen*, 1893



Fig. 58. C.R. Mackintosh, *The Creation of Eve*, 1893 ca.

Ill Omen, insieme a *The Harvest Moon*, non fu l'unico presagio di cose che sarebbero accadute più avanti nel 1893. Un dipinto, in particolare, si distingue per essere paragonabile ad esso, *The Creation of Eve* (fig. 58). Il dipinto non è firmato ma la resa stilistica delle figure umane suggerisce la mano di Mackintosh, soprattutto se si osservano i profili dei volti che sono analoghi a quelli presenti nel *Diploma of Honour* (fig. 54). Inoltre, una sorta di cifra morrelliana per distinguere i lavori di questa fase dello stile Glasgow di Mackintosh è il suo approccio più plastico e a volte michelangiolesco alla figura umana. Come si può vedere nei disegni in «*The Magazine*» (fig. 59, 60) e anche nei mani-

festi (fig. 75) la figura è sempre proporzionata e plastica rispetto alle figure spigolose e fortemente distorte degli altri tre artisti.



Fig. 59. C.R. Mackintosh, *Winter* in «The Magazine», 1893

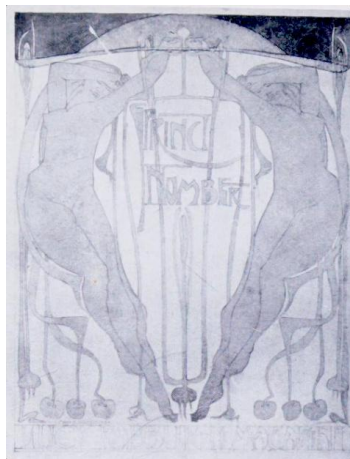


Fig. 60. C.R. Mackintosh, *Spring* in «The Magazine», 1893

The Creation of Eve era presumibilmente un'opera destinata a essere incorporata in qualche progetto religioso collegato a Honeyman & Keppie, poiché, con i suoi oltre 2,5 metri di altezza, sembra improbabile che fosse un'opera personale o da esposizione. L'altezza di questo acquerello, con la sua larghezza relativamente stretta, impone una disposizione goffa contro il fondo blu celeste di vari elementi che restituiscono l'idea di un insieme di motivi individuali piuttosto che di un dipinto unitario. Questi motivi individuali, tuttavia, nel corso degli anni successivi sarebbero stati adattati da tutti i *The Four* in modo coerente. L'acquerello *The Creation of Eve* si caratterizza, infatti, per una stilizzazione lineare delle forme organiche, che si sviluppano in un movimento ascensionale. La composizione è costruita su un intreccio decorativo di steli sinuosi e strutture

traforate, che incorniciano i cartigli narrativi e le figure religiose. Gli elementi vegetali, come i bulbi a forma di cuore e i fiori con teste di putti, si fondono armoniosamente con le figure, evidenziando un approccio ornamentale tipico dello stile Glasgow. La continuità tra corpi, capelli e fondo⁴¹ riflette una concezione grafica dell'immagine, dove le linee fluiscono in un ritmo decorativo coerente. Questa fusione tra figura e ornamento anticipa i successivi sviluppi nelle opere delle sorelle Macdonald, consolidando il linguaggio estetico del gruppo The Four.

Non è possibile affermare se Newbery nel suo stabilire parallelismi tra l'opera dei Quattro nel 1893 abbia visto *The Creation of Eve, III Omen* e un altro dipinto datato 1893, questa volta dalla mano di McNair, *The Lovers* (fig. 61), ma è innegabile che questi tre acquerelli presentano delle profonde consonanze stilistiche.



Fig. 61. H. McNair, *The Lovers*, 1893

The Lovers di James Herbert McNair è una delle opere più radicali prodotte dai Four in questo periodo per soggetto. Pur rimanendo all'interno del linguaggio simbolista e decorativo che caratterizza il gruppo, l'opera si distingue per un'intensità drammatica e una maggiore espressività rispetto ai lavori di Mackintosh o delle sorelle Macdonald, dove l'erotismo è spesso più sottile e allusivo. McNair adotta una composizione leggermente meno rigida e geometrica rispetto a quella delle Macdonald, preferendo un impianto più fluido e organico, con un numero più elevato di figure al suo interno. Le figure si mantengono stagliate in primo piano e presentano un aspetto allungato e spettrale, accentuando il senso di tensione e dramma. Gli angeli, le streghe e le donne diafane che popolano la composizione sono immersi in un'atmosfera onirica e perturbante, enfatizzata dall'uso di sfumature violacee. La libertà compositiva e il trattamento più espressivo della linea e del colore rivelano in McNair una tensione narrativa più marcata.

Seppur con peculiarità personali, alla fine del 1893 i The Four stavano iniziando a lavorare in uno stile che divideva un vocabolario comune. Le loro immagini stavano iniziando ad estendersi oltre la gamma consueta di quelle utilizzate dagli studenti della Glasgow School of Art, distinguendo chiaramente il loro lavoro da quello dei loro pari.

I the Four presentarono per la prima volta al pubblico il nuovo linguaggio formale alla ormai consueta School of Art Club Exhibition dell'autunno del 1894, distinguendosi come un gruppo ben riconoscibile, tanto da avere una stanza interamente a loro dedicata⁴². Non sopravvive alcun catalogo della mostra e gli unici resoconti scritti sono le mordaci critiche, perlopiù satiriche, della stampa.

Would you witness a
conception?
Of the woman really New
Without the least deception
From the artist's point of view
See the Art School Exhibition
In the rue de Sauchiehall
They don't charge you for
admission (For they haven't
got the gall)
As painted by her sister
Who affects the realm of Art
The Woman New's a twister
To give a nervous man a start [...]
From the nightmares that will
follow
Paint impressions in pale green
Of the hags who sought your
pillow

Spectral, hideous and lean.
Let them waltz across your paper
In a weird Macabre dance
Or perform some fiendish caper
With the Beardsley leering
glance
Let their slim limbs sprawl
erratic
And eschew all kinds of dress
If the whole thing's idiotic
Then your picture's a success!
If you're asked for explanations
Talk vaguely of design
Or adopt a few evasions
About temperament and line
But if nothing save confession
Of your real intent will do
Say the hags are your impression
Of the Women who are New²⁷⁰.



Fig. 62. F. Macdonald, *The Crucifixion and the Ascension*, 1894



Fig. 63. M. Macdonald,
The Path of Life, 1894



Fig. 64. M. Macdonald,
Summer, 1894 ca.

Le 'Nuove donne' dipinte delle sorelle Macdonald risalenti al 1894 sono state preservate principalmente attraverso le due edizioni di «The Magazine» pubblicate in quell'anno. Tra queste, meritano particolare attenzione *The Crucifixion and the Ascension* (fig. 62) di Frances Macdonald e due opere di Margaret Macdonald: *The Path of Life* (di cui è pervenuta solo una documentazione fotografica d'epoca) e *Summer* (fig. 63, 64), opere che con ogni probabilità furono esposte alla mostra dell'Art Club. *The Crucifixion and the Ascension* di Frances Macdonald, realizzata in tecnica mista con matita e acquerello, si configura come una grandiosa decorazione murale, presumibilmente concepita per l'area presbiteriale di un edificio sacro. Sebbene condivida la tematica religiosa con *The Creation of Eve* di Mackintosh, l'opera si distingue per una maggiore stilizzazione delle figure e per un'impostazione compositiva più schematica – che ricorda quasi un pattern da tappezzeria con

moduli ripetuti – tanto che le due metà dell'opera risultano quasi perfettamente sovrapponibili. La tavolozza cromatica si discosta dal celeste caratteristico di Mackintosh in favore di un più solenne viola romano, tradizionalmente associato al lutto. La composizione si articola attraverso un raffinato dialogo tra elementi figurativi, caratterizzati da forme allungate e stilizzate, e motivi geometrici e organici astratti, dove ogni croce viene inscritta nell'intersezione di due forme ellittiche. *The Path of Life* di Margaret Macdonald, documentata fotograficamente, rappresenta un'altra interpretazione di tematica religiosa, questa volta concepita come progetto per una vetrata piombata. La composizione riprende l'impostazione degli inviti del 1893, con figure disposte simmetricamente, dove le figure laterali si distinguono per l'elaborata estensione delle chiome che si trasformano in motivi decorativi. Analogamente, l'acquerello *Summer* appare anch'esso ideato come disegno preparatorio per una vetrata. La componente decorativa si esprime attraverso elementi naturali stilizzati: semi che germogliano in fronde sinuose creando arabeschi che pervadono l'intera composizione. Margaret riprende il motivo delle rose, già presente in *The Path of Life*, facendole cadere dalla mano sinistra della figura femminile. Quest'opera, inoltre, integra elementi già esplorati sia da McNair che da Frances Macdonald: gli uccelli in volo su uno sfondo lunare, reminiscenti di *Ill Omen* (fig. 57), si combinano con la rappresentazione di due figure nude abbracciate, che richiamano *The Lovers* (fig. 61) di McNair. Le figure femminili presentano quella caratteristica esilità, quasi emaciata, già vista negli inviti per il Glasgow School of Art Club. Sebbene il contatto fisico tra le figure sia più velato rispetto all'opera di McNair, introduce una dimensione sensuale nel repertorio artistico delle sorelle. L'opera celebra la fecondità estiva attraverso rigogliose forme vegetali e l'intimità delle figure. Una certa apertura delle sorelle Macdonald verso la

rappresentazione di tematiche sessuali le distingue dalle loro amiche Jessie Keppie, Agnes e Lucy Raeburn, Katherine Cameron e Janet Aitken, il cui lavoro incluso in «The Magazine» si caratterizza per un approccio più contenuto e misurato.

Gli acquerelli pubblicati nel numero primaverile di «The Magazine» segnano un'importante evoluzione stilistica nell'opera di Mackintosh, evidenziando l'influenza delle sperimentazioni formali delle sorelle Macdonald. *The Descent of Night* (fig. 65), in particolare, segna l'ingresso dell'artista nell'universo simbolico e formale sviluppato dalle sorelle.



Fig. 65. C.R. Mackintosh, *The Descent of Night*, 1894

Dal punto di vista compositivo, l'opera si articola attorno a una figura centrale eterea – un essere angelico femminile – che, pur conservando reminiscenze classiche nella sua concezione, manifesta evidenti affinità stilistiche con le figure di Margaret

Macdonald in *The Path of Life*, specialmente nella caratteristica stilizzazione anatomica che arriva a eliminare dettagli come le dita dei piedi. L'artista opera una radicale trasformazione degli elementi naturali in motivi decorativi: i capelli della figura subiscono una metamorfosi in nastri ornamentali che scendono simmetricamente lungo i margini della composizione fino a incontrare una fascia cromatica violacea che suggerisce il terreno. L'opera rappresenta un esempio emblematico della sintesi tra naturalismo e astrazione decorativa che caratterizzerà la produzione di Mackintosh, dove elementi figurativi vengono progressivamente stilizzati e trasformati in pattern ornamentali, mantenendo però sempre un sottile legame con la loro origine naturale. La dimensione simbolica dell'opera si esprime attraverso un'ambiguità compositiva deliberata: l'elemento circolare sullo sfondo oscilla tra la rappresentazione di un sole al tramonto e quella di una luna nascente dal caratteristico verde pallido, mentre la figura centrale sembra simultaneamente spingere verso il basso ed essere sostenuta da questo corpo celeste. La presenza di uccelli stilizzati, che diventeranno un elemento ricorrente nel vocabolario visivo di Mackintosh (e successivamente di McNair), contribuisce alla costruzione di un'atmosfera onirica e simbolica. La tavolozza cromatica rivela un significativo allineamento con le scelte delle sorelle Macdonald e di McNair: i viola delicati e i verdi crepuscolari creano un'atmosfera eterea e sognante che si ritrovano anche in *Cabbages in an Orchard* (fig. 66) l'altro contributo dell'artista alla rivista, letta da alcuni come una dichiarazione di indipendenza dei Quattro⁴⁴.



Fig. 66. C.R. Mackintosh, *Cabbages in an Orchard*, 1894

Mackintosh è l'unico tra i Four a sperimentare nella pittura composizioni esclusivamente vegetali, prive della figura umana, probabilmente per un'influenza legata alla sua infanzia, come emerge, oltre che in *Cabbages in an Orchard* anche in *Stylised Plant Form* (fig. 67) e *Landscape with a Stylised Tree* (fig. 68), in cui la maggiore caratteristica rimane la prospettiva appiattita e la stilizzazione delle forme. In questa direzione Mackintosh raggiunge i risultati più estremi nel gennaio 1895, prima di interrompere per un periodo questo tipo di produzione, con *The Tree of Personal Effort* (fig. 69) e *The Tree of Influence* (fig. 70). Questa coppia di acquerelli rappresenta il massimo grado di astrazione di Mackintosh raggiunto fino a questa data, da intendersi nel senso di una natura ridotta all'osso. La forma centrale di *The Tree of Influence* (fig. 70), che ricorda vagamente una farfalla, viene trasposta in ferro nei cancelli di ingresso del Queen Margaret College; evidenziando la capacità che sarà tipica dei The Four di tradurre forme e modalità stilistiche da un medium all'altro⁴⁵. Analogamente accadrà con *Autumn* (fig. 71) in cui Mackintosh rappresenta una silhouette slanciata e squadrata che si intende essere un corpo umano esclusivamente dalla presenza del volto.



Fig. 67. C.R. Mackintosh, *Stylised Plant Form*, 1894



Fig. 68. C.R. Mackintosh, *Landscape with a Stylised Tree*, 1894



Fig. 69. C.R. Mackintosh, *The Tree of Personal Effort*, 1895



Fig. 70. C.R. Mackintosh, *The Tree of Influence*, 1895



Fig. 71. C.R. Mackintosh, *Autumn*, 1894

L'immaginario di quella che da lì a pochi anni verrà soprannominata dalla critica inglese in modo derisorio "Spook School" riflettendo quella grottesca convenzionalizzazione della figura umana da parte di *The Four*, si consolidò proprio nel 1894. La descrizione di uno dei disegni nella mostra autunnale è perfettamente esplicativo di tutta la produzione dei Quattro di quest'anno: "various parts of anatomy subjects floating about in an objectless manner in a sea of green mud. Painting figures with no clothes on has always excited opposition from a large portion of the public, but these ambitious enthusiasts in their search after truth paint their figures without even their flesh on"⁴⁶.

Figure senza carne o soggetti anatomici che galleggiano senza oggetto in un mare verde di fango si trovano in *A Pond* di Frances (fig. 72), *The Fifth of November* di Margaret (fig. 73) e in *The Fountain* di McNair (fig. 74).

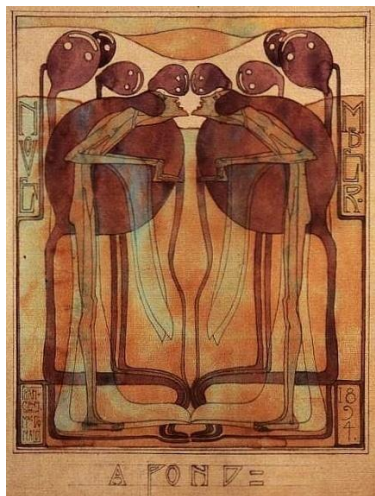


Fig. 72. F. Macdonald, *A Pond*, 1894



Fig. 73. M. Macdonald, *The Fifth of November*, 1894



Fig. 74. H. McNair, *The Fountain*, 1894

A Pond di Frances Macdonald si distingue per una struttura compositiva rigorosamente controllata, dove gli elementi testuali vengono integrati in spazi discreti definiti dagli elementi decorativi. L'opera presenta una forte componente simbolica attraverso figure stilizzate, caratterizzate da una corporalità quasi assente e ali diafane che le identificano come libellule. La composizione raggiunge il suo apice nella fusione tra elementi naturali e decorativi: le code dei girini e i capelli delle figure si intrecciano creando un raffinato traforo, elemento distintivo dello stile Glasgow. L'influenza di Toorop è evidente, ma la composizione rivela affinità con *Autumn* (fig. 71) di Macintosh, pur dimostrando una maggiore sicurezza compositiva. *The Fifth November* di Margaret Macdonald presenta analoghe figure esili, distinguendosi però per una più marcata caratterizzazione femminile attraverso seni pronunciati. Si può in questo scorgere i semi di ciò che caratterizzerà la produzione

di Margaret negli anni successivi. L'opera si caratterizza per una complessa ambiguità visiva, dove elementi come le 'la-crime-razzi' creano un deliberato disorientamento percettivo. La composizione integra elementi naturalistici e simbolici, come il volto femminile celato in una collinetta, creando un'opera dal forte contenuto personale ma dal significato volutamente enigmatico.

The Fountain di McNair, pur condividendo elementi stilistici con le opere delle sorelle Macdonald, rivela un approccio più figurativo e meno rigorosamente decorativo. La composizione, sebbene divisa verticalmente, si discosta dalla rigida simmetria caratteristica delle opere delle Macdonald. L'artista sviluppa una complessità narrativa visiva attraverso figure nude, elementi naturali e simbolici, come gli avvoltoi in combattimento. La tavolozza cromatica e certi elementi iconografici, come la luna e la figura femminile emaciata, stabiliscono collegamenti con altre opere dell'artista, in particolare *The Lovers* (fig. 61). Queste opere, pur rivelando influenze stilistiche comuni derivate da artisti come Toorop, Beardsley e Schwabe, manifestano un'interpretazione originale e personale di questi riferimenti, contribuendo alla definizione di un linguaggio visivo distintivo della Scuola di Glasgow.

Questo linguaggio venne descritto dal pittore Alexander Roche come una tendenza da "ghoul", dalla quale bisognava distanziarsi per non essere trascinati insieme a queste figure nel cimitero. Roche espresse questa critica durante la conferenza inaugurale della mostra dell'Art Club nel 1894, dove era stato invitato da Newbery in qualità di artista affermato, e nella sua posizione si può ravvisare quella di molti altri critici e artisti contemporanei ai The Four.



Fig. 75. C.R. Mackintosh, Poster for the Glasgow Institute of Fine Arts, 1895



Fig. 76. F. Macdonald, M. Macdonald, Poster for Drooko umbrellas, 1894



Fig. 77. F. Macdonald, M. Macdonald, H. McNair, Poster for the Glasgow Institute of Fine Arts, 1895



Fig. 78. C.R. Mackintosh, Poster for Scottish Musical Review, 1895

Uno dei pochi sostenitori fu Newbery, che difese i suoi studenti dalle critiche di Roche e probabilmente grazie a una sua raccomandazione, fece ricevere ai The Four una commissione da parte Glasgow Institute di un paio di manifesti per pubblicizzare la mostra annuale che si sarebbe aperta all'inizio del febbraio 1895. La mostra stessa, come annunciò il *Baillie* il 16 gennaio, sarebbe stata un'esposizione di poster moderni⁴⁷.

Fino a questo momento si è visto operare i the Four all'interno dei media tradizionali, il poster era invece una forma d'arte ai suoi esordi – il corso di design di poster è stato inaugurato alla School of Art nel 1894 – e, per i suoi caratteri intrinseci, era particolarmente affine alla filosofia Art Nouveau e al suo approccio piatto alla composizione delle figure.

La “modernissima e così ammaliante arte del cartellone illustrato, [...] odierna forma d'arte applicata all'industria”⁴⁸ emerse tra gli anni '70 e gli anni '80 del XIX secolo in America, paese in cui la pubblicità assunse per la prima volta proporzioni iperboliche. Grazie alle riviste letterarie, soprattutto di New York, Chicago e Philadelphia, i cartelloni illustrati iniziarono a essere ideati secondo criteri artistici. Fu a questo punto che la Francia diede un importante contributo. Jules Chéret andò contro la prassi che prevedeva l'uso di quadri classici famosi e, nella sua predilezione per i soggetti femminili, iniziò a esprimersi attraverso motivi lineari, lettere disegnate liberamente e un generale linguaggio essenziale, come richiedeva il consumo del manifesto che, anche guardato a distanza, doveva cogliere l'essenza dell'evento, o oggetto, pubblicizzato. Inizialmente la produzione prevedeva un'incisione su legno e una tiratura solo in bianco e nero; negli anni '80 con l'avvento della cromatografia fu invece possibile produrre un alto numero di manifesti a colore con costi contenuti. I manifesti divennero un'estensione dei motivi decorativi dell'epoca e, alla fine degli anni '90 del XIX secolo, insieme al loro equivalente pan-

neau décoratif, fu praticato da un'infinità di artisti Art Nouveau⁴⁹ e furono formate società di collezioni e pubblicate riviste per discutere su questo campo artistico. Gli inglesi, seguendo l'esempio della Francia, iniziarono anch'essi a usare questo medium che attecchì in particolar modo non nel mondo accademico, bensì tra gli artisti d'avanguardia come Beardsley. Beardsley operava una deformazione della struttura umana che, a differenza della caricatura dove l'effetto finale è comico, seguiva criteri estetici e restituiva una figura elegante. La sintesi grafica beardsleyana fu seguita dai The Four, la cui modalità compositiva "presenta un aspetto di non comune armonia decorativa"⁵⁰. L'impiego di questa forma d'arte da parte del gruppo fu di breve durata ma di altissimo profilo: a queste date i manifesti furono la massima sperimentazione da parte dei The Four.

I manifesti realizzati dai membri di The Four negli anni 1895-1896 rappresentano un punto di svolta nella loro ricerca stilistica, evidenziando un crescente affinamento del linguaggio grafico e una sintesi sempre più marcata tra elementi decorativi e strutturali.

Il manifesto prodotto da Mackintosh (fig. 75) per pubblicizzare la mostra al Glasgow Institute of the Fine Arts presenta la verticalità e la stilizzazione tipiche dei manifesti di The Four e una certa continuazione dei temi visti alla mostra della School of Art Club il novembre precedente. Le linee verticali che organizzano lo spazio accentuano l'altezza e la solennità della struttura compositiva, creando contorni distinti all'interno di una composizione la cui degradazione della forma non deriva dalla prospettiva, ma piuttosto dalla disposizione armoniosa delle forme e dal dialogo tra il pieno e il vuoto; l'interesse per la silhouette avviata da Beardsley conferiva infatti un peso analogo alle figure e agli spazi creati tra e intorno⁵¹. Le forme

umane e vegetali vengono ridotte e semplificate fino a diventare segni grafici essenziali decorativi, caratterizzati qui da una certa fluidità unita a una geometria non ancora così rigorosa come sarà in futuro. La tavolozza dei colori è ridotta e selettiva, scegliendo una combinazione di verde, rosso e nero, che Mackintosh avrebbe ripetuto in altri manifesti⁵² e che conferisce al poster una qualità sobria e raffinata.

Sebbene molto controllato, è presente un senso di dinamismo e di movimento, in quanto la struttura del manifesto pur risultando visivamente equilibrata non è completamente simmetrica. Simile nella scelta iconografica e nella disposizione di una figura femminile di lato con un lungo stelo vegetale che segue il suo andamento verticale è il poster per un produttore di ombrelli, Joseph Wright, e il suo marchio Drooko realizzato dalle sorelle Macdonald (fig. 76). Qui però il corpo della figura femminile ha meno consistenza fisica rispetto a quella di Mackintosh che presenta invece una volontà molto più plastica. Questo manifesto rappresenta, inoltre, un alto esempio del simbolismo vegetale tipico dei Quattro: gli ombrelli pubblicitari sono citati attraverso il panace gigante stilizzato, un membro della famiglia delle ombrellifere. Un secondo manifesto per il Glasgow Institute of the Fine Arts segna la prima collaborazione pubblica tra Frances Macdonald, Margaret Macdonald e Herbert McNair (fig. 77). In questo poster collaborativo si manifesta la tipica fusione tra forme vegetali e umane. Le metà inferiori dei corpi sono celate dietro agli steli, suggerendo che gli esseri umani nascano dallo stesso seme. Il seme diventa un espediente sempre più rilevante in questo periodo, germogliando costantemente dal centro della linea di base della composizione figurativa. Rispetto alla versione di Mackintosh, questo lavoro appare più sicuro nella concezione del design, integrando armoniosamente elementi simbolici come le rose e i falchi dalle ali arcuate, entrambi motivi destinati a evolversi e

a diventare emblematici per i The Four. Sebbene Mackintosh tendesse a lavorare in modo più indipendente era soggetto alla medesima influenza reciproca tra i membri di The Four, come è evidente anche nel manifesto il *Scottish Musical Review* nel 1896 (fig. 78). In questo lavoro, Mackintosh riprende la struttura compositiva del manifesto congiunto delle sorelle Macdonald e McNair per l'*Institute*, sovrapponendola a quella di *Autumn* (fig. 71) mostrando la sua disponibilità a tradurre e adattare idee da un mezzo all'altro e da una scala all'altra, un approccio condiviso anche dai suoi compagni.

And those who are most eager in defending the posters [...] and various subjects from their hand, should be also quite candid in owning that "the spooky school" is a nickname not wholly unmerited. Can it be that the bogiest of bogie books by Hokusai has influenced their weird travesties of humanity? Or have the shades whence came the ghostly long-drawn figures, with pained faces and sadness passing words, afforded them special inspiration? [...] In each, lines which impress you as symbolic, and part of some strange system of magic or ritual, are the chief features, but these new combinations of lines generally reveal themselves as crowned by faces of weird import. [...] the modelling of the draperies, serves to link these said lines to the rest of the figures; whereas in some designs by these artists, it is hard at first sight to disentangle the lines which belong by right to the figure, from those others which (since Mr. Beardsley set the fashion) only "exist beautifully;" with no common-place⁵³.

Nel 1895, i The Four presentarono i loro manifesti anche oltre i confini scozzesi, esponendoli a Londra e Parigi. Nel frattempo, il loro periodo formativo giungeva al termine, segnando l'inizio di una nuova fase professionale al di fuori della Glasgow School of Art. Nell'estate del 1894, le sorelle Macdonald completarono il loro percorso di studi, avviando una nuova fase della loro carriera che culminò nell'apertura di un laboratorio condiviso al numero 128 di Hope Street, a Glasgow, un esem-

pio emblematico di studio gemello, modello seguito anche dalle sorelle Margaret e Mary Gilmour. Mackintosh, invece, aveva interrotto la frequentazione delle lezioni già l'anno precedente, assumendo un ruolo sempre più rilevante all'interno dello studio Honeyman & Keppie. Anche McNair dopo aver terminato gli studi nel 1895, aprì studio indipendente in West George Street, vicino a quello delle sorelle Macdonald. Con questi sviluppi, il lavoro dei The Four si rivolse a un pubblico più ampio e critico, al di là dello School of Art Club, e fu il mecenatismo di nuovi committenti a mettere alla prova l'identità emergente del Glasgow Style e dei suoi esponenti. Tuttavia, i legami con la School of Art non furono recisi del tutto.

Nel 1895 Newbery espose il lavoro dei suoi studenti ed ex-studenti con designer affermati sia all'estero che in patria. A maggio inviò 110 lavori, rappresentanti tutti i dipartimenti della scuola – tra cui lavori in metallo battuto, ricami, vetrate colorate e disegni per carta da parati, nonché poster – all'*Exposition d'Art Appliqué*, gestita dal gruppo L'Oeuvre Artistique al Casino Gretry di Liegi⁵⁴. L'accoglienza estera fu molto positiva verso la scuola, sottolineando in particolare la sua emancipazione dallo storicismo e la grande libertà lasciata agli studenti di seguire la propria individualità da parte di Newbery, come sottolineò il designer Gustav Serrurier-Bovy. Il mese precedente Newbery, convinto sostenitore del movimento Arts and Crafts, fu coinvolto come organizzatore nella Arts and Crafts Exhibition tenutasi nella Queen's Room di Glasgow⁵⁵. I The Four presentarono per la prima volta al pubblico le loro opere tridimensionali e, sebbene costituissero uno sviluppo delle precedenti opere su carta, la stampa giudicò questi lavori meno controversi rispetto al loro lavoro grafico⁵⁶. La maggior parte dei lavori di The Four in questa mostra era di metallo battuto – esposto in pannelli autosufficienti o incorporato in mobili – e si può presupporre che

sia Mackintosh che McNair devono aver avuto un'istruzione simile a quella delle sorelle, la cui frequentazione dei corsi nei Technical Art Studios, e in particolare le lezioni della lavorazione di metallo a sbalzo tenute da William Kellock Brown, è attestata.

Sembra infatti che la prima attività artigianale, arricchita e influenzata dalla formazione nelle arti grafiche, intrapresa dalle sorelle Macdonald sia stata proprio la lavorazione dei metalli battuti, una delle prime tecniche introdotte da Newbery. Verso la fine degli anni '80 dell'Ottocento, il preside nominò William Kellock Brown⁵⁷, e prima ancora dell'apertura dei Technical Studios si svolsero alcune attività di battitura del metallo. Dal 1893, Brown iniziò a insegnare in modo più sistematico la tecnica dello sbalzo, influenzando una nuova generazione di studenti che lavoravano con ottone, piombo e rame. Questa pratica risultava particolarmente attraente per i principianti, poiché, come spiegò Nelson Dawson in un articolo su «The Studio» nel 1894⁵⁸ – che i The Four lessero sicuramente – permetteva di ottenere effetti drammatici con materiali economici.

La collaborazione tra le sorelle Macdonald e McNair, già avviata nella realizzazione di manifesti, trova conferma nelle Queen's Room; con la differenza che se per quanto riguarda i manifesti non era possibile isolare il contributo individuale, in questi emergono con maggiore chiarezza le dinamiche della loro prassi collaborativa. McNair si occupava sempre della realizzazione dei mobili, mentre i pannelli metallici venivano prodotti o interamente dalle sorelle o suddivisi tra i tre artisti, con ciascuno impegnato su un pezzo specifico. Quest'ultima modalità è evidente nei due paraventi pieghevoli presentati alla mostra: uno, inizialmente senza nome, poi identificato come *Owl*, e l'altro elencato nel catalogo come *The Birth and Death of the Winds* (fig. 79, 80).

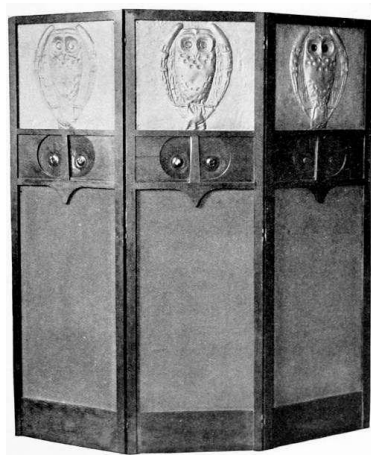


Fig. 79. H. McNair, *Owl*, 1895



Fig. 80. F. Macdonald, M. Macdonald, H. McNair, *The Birth and Death of the Winds*, 1895



Fig. 81. N. Dawson, *illustrated plate*, 1880 ca.

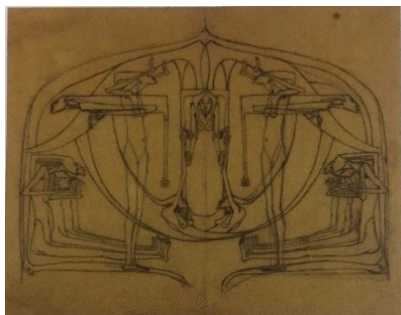


Fig. 82. H. MacNair, *Design for central panel of The Birth and Death of the Winds screen*, 1895

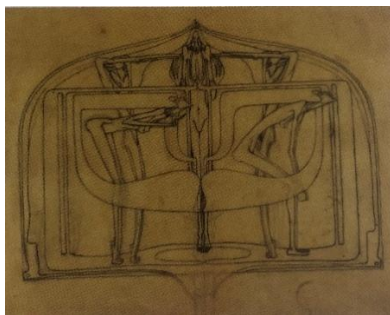


Fig. 83. M. Macdonald (attribuito a), *Design for right-hand panel of The Birth and Death of the Winds screen*, 1895

Nel primo paravento il trattamento abbastanza realistico dei gufi in piombo battuto può suggerire una possibile ispirazione dal piatto illustrato e realizzato da Nelson Dawson in «The Studio» (fig. 81). Sebbene l'opera sia attribuita a McNair, ciascun gufo presenta sottili variazioni stilistiche rispetto agli altri, indicando possibili interventi di mani diverse. Ciò viene confermato dal secondo pannello, di cui il catalogo della Arts and Crafts Exhibition del 1895 identifica McNair come progettista della struttura lignea, mentre i pannelli decorativi vengono attribuiti collettivamente ai tre artisti. Questo paravento era composto da tre pannelli con sommità a doppio ogee, armoniosamente integrati in un design sofisticato, arricchito da elementi in legno curvi applicati alle sezioni rettangolari. Le figure rappresentate, che ispirano ed esirano per generare e placare i venti, presentano quelle forme emaciate e distorte che valsero al gruppo il soprannome di Spook School. Tra i pochi disegni preparatori sopravvissuti, uno realizzato da McNair (fig. 82) illustra i motivi del pannello centrale, caratterizzato da figure femminili che ricordano il trattamento formale di *The Lovers* (fig. 61). Un altro disegno, attribuito a Margaret Macdo-

nald (fig. 83), si riferisce invece al pannello destro, suggerendo che ciascuno dei tre artisti abbia lavorato autonomamente su un pannello⁵⁹.

Il trattamento rispettoso di una certa verità per la natura di Owl, viene completamente abbandonato nello specchio *Vanity* presentato alla mostra sempre a opere di tutti e tre gli artisti (fig. 84) *Vanity*, un soggetto più che appropriato per uno specchio, presenta una cornice quadrata in piombo battuto con disegni in bassorilievo che, come è tipico nelle opere delle sorelle Macdonald, non cancellano la superficie del materiale, e lasciano spazi sufficienti per il gioco di luci e ombre tendendo a enfatizzare la bellezza intrinseca del materiale⁶⁰, analogamente a quanto presupponeva la prassi Arts and Crafts. La struttura dello specchio è rigorosamente simmetrica e geometrica, ma la rigidità della forma è attenuata dall'uso di elementi curvilinei e da un collegamento organico delle figure. Due teste di donne con volti inclinati verso il basso emergono dalla cornice e si fondono con la struttura decorativa; questo effetto è enfatizzato dai loro colli che si estendono lungo la cornice, fino alle code dei pavoni. Questo effetto rafforza la sensazione di fusione tra l'organico e il geometrico, creando una fluidità tipica dello stile della Glasgow School.

La coppia di pavoni, simbolo ricorrente nell'arte celtica e la superficie opaca e scultorea del piombo, che conferisce un aspetto austero, hanno spesso portato i critici a individuare un legame tra *The Four* e l'arte celtica⁶¹. In effetti, molti lavori metallici delle sorelle Macdonald, realizzati a metà degli anni '90, rivelano una certa robustezza e immediatezza, caratteristiche che potrebbero evocare l'approccio celtico alla lavorazione dei metalli. Tuttavia, tale affinità si limita alla tecnica, in quanto le sorelle non adottarono l'iconografia celtica – comprendente il nodo, la spirale e la croce celtica – presente invece nella

scuola di Edimburgo⁶² o nella produzione dei loro seguaci a Glasgow nei decenni successivi.



Fig. 84. F. Macdonald, M. Macdonald, H. McNair, *Vanity mirror*, 1895



Fig. 86. F. Macdonald, *Honesty mirror*, 1895 ca.

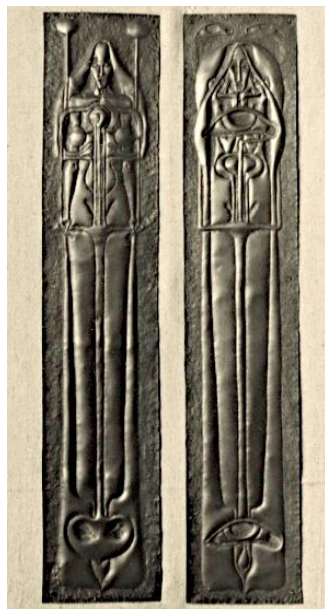


Fig. 85. F. Macdonald, M. Macdonald, *Present and Future*, 1895



Fig. 87. F. Macdonald, *Honesty* frieze panel, 1895 ca.

In *Vanity* non si riscontra la pratica, comune a tutti i *The Four*, di aggiungere punti smaltati per impreziosire la superficie. Tuttavia, presenta già molte caratteristiche della produzione metallogica delle sorelle dei successivi due tre anni. Forme allungate e stilizzate, quasi mistiche, con figure femminili molto esili e verticali accostate a un utilizzo di motivi geometrici ripetitivi combinati con elementi naturalistici stilizzati, in particolare rose, petali e altri motivi floreali resi in modo astratto. Emerge anche la predilezione per il metallo battuto, soprattutto ottone e argento, e composizioni simmetriche ma con un forte senso di movimento verticale ascendente. Gleeson White mentre informa sulla prassi delle sorelle di lavorare esse stesse il metallo, anche quando di grandi dimensioni, e di servirsi di una certa assistenza solo nella falegnameria, ritiene un "sollevio" che le sorelle fossero ben disposte a far attribuire congiuntamente il loro lavoro. Sebbene le sorelle Macdonald si esprimessero con un linguaggio molto simile, delle lievi differenze stilistiche sono presenti, come si evince in special modo da una coppia di placche in ottone battute raffiguranti il *Present and Future* (fig. 85) esposte alle Queen's Room. La figura di Margaret ha seni arrotondati e fianchi ben identificabili⁶³, un viso con un'espressione benigna e un aspetto complessivamente più femminile; la figura di Frances è più austeramente androgina ed è con-

tenuta in una veste a forma di tubo, con seni appiattiti e appuntiti, un viso spigoloso e mani piegate a forma di Z per afferrare e sostenere il viso spigoloso. Inoltre, la tavola di Frances, *Future*, incorpora due degli occhi di pavone che sono apparsi per la prima volta nello specchio della *Vanità* e che ricorrono ripetutamente nella sua opera. Una figura con quasi gli stessi attributi si trova nei resti di un fregio (fig. 87), quasi certamente realizzato nel 1895. Frances mantenne il suo interesse per la lavorazione del metallo battuto per tutta la metà degli anni Novanta dell'Ottocento e si può vedere come abbia trasposto la figura femminile e la linearità della composizione della Spook School. In *Honesty Mirror* (fig. 86) sono presenti donne anoressiche, dai corpi completamente nascosti in vesti amorphe, con le braccia tese e dita allungate che indicano i petali dell'onestà. Il livello d'astrazione qui operato da Frances è tale da rendere le forme piane quasi estranee al riconoscimento. Il titolo suggerisce che fosse un accompagnamento di *Vanity* e pertanto, sebbene non sia firmato, con molta probabilità risale allo stesso 1895. Una simile attribuzione cronologica può essere proposta per un paio di *applique* (fig. 88). Attribuite a entrambe le sorelle⁶⁴, le figure attenuate, con dettagli nitidi di mani e viso, combinati con il design lineare e l'uso dell'occhio di pavone, sono più riconoscibilmente opera di Frances che di sua sorella, sebbene ciò non escluda ovviamente che le sorelle abbiano collaborato a questa e ad altre opere all'epoca⁶⁵.

Margaret si è infatti lentamente spostata verso una rappresentazione più realistica e completa delle donne; come dimostra anche un acquarello, definibile 'inaspettato' per un membro della Spook school, intitolato *Mother and Child* (fig. 89). La restituzione dell'immagine è qui relativamente naturalistica rispetto alle sue immagini per «The Magazine», nella raffigurazione di una donna che tiene in braccio un neonato paffuto che si protende verso un gruppo di palloncini.



Fig. 88. F. Macdonald, M. Macdonald, *Day and Night*, 1895-96



Fig. 89. M. Macdonald, *Mother and Child*, 1895

Bambini simili si trovano in un orologio con un quadrante quadrato in argento firmato e datato da entrambe (fig. 90); queste figure di bambini iniziarono ad apparire più spesso nelle opere di entrambe le artiste e, come nello specchio della *Vanità*, non è possibile identificare qui una mano individuale, sebbene il pezzo sembri avere poco della nervosità delle opere contemporanee di Frances.

Di questo periodo sono noti altri due orologi, entrambi attribuiti congiuntamente ed entrambi illustrati in «The Studio» nel 1897. Il primo (fig. 91), un orologio con un quadrante quadrato e un semplice supporto in legno, ricorda nelle figure che fiancheggiano il quadrante dell'orologio le *applique* (fig. 88). L'altro orologio dal quadrante circolare (fig. 92) combina un traforo di piante e steli della Spook School con teste di cherubino che soffiano orologi a denti di leone. Il quadrante era sostenuto da

un elaborato supporto dipinto di bianco simile a quello dell'altro orologio ma meno geometrico nelle forme.

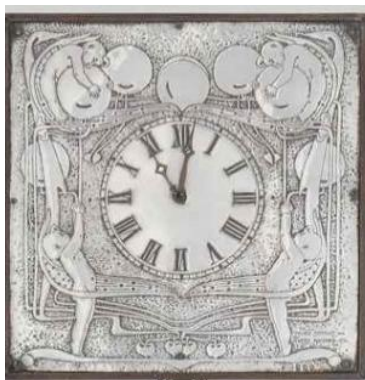


Fig. 90. F. Macdonald, M. Macdonald, *Clock face*, 1896

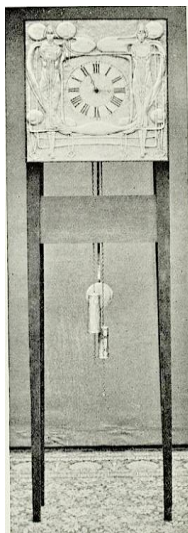


Fig. 91. F. Macdonald, M. Macdonald, *Clock*,

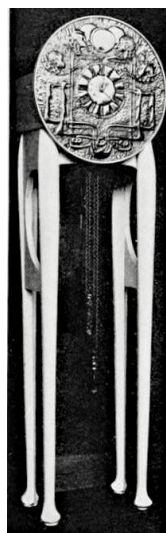


Fig. 92. F. Macdonald, M. Macdonald, *Clock*, 1895-96

Gleeson White nel suo resoconto della sua visita a Glasgow nel 1897 confronta i due orologi e sebbene lodasse l'esaltazione della bellezza intrinseca del materiale, analogamente agli altri pezzi di questo periodo, sottolinea che

show the unusual combination of a dial with pendant weights upon open stand. Whether in each case the unity of the metal with the wood support has been quite achieved may be left an open question. Most probably the sense of something missing, where the wood suddenly gives way to metal, is due to the fact that we are accustomed to a complete wooden case, with the metal face framed therein⁶⁶.

Tuttavia, il giudizio non è negativo, in quanto prosegue affermando "the naïveté and daring of these designs controvert all well-established ideas [...] seen with many others from the same hands, it is impossible not to recognise a distinct method in their apparent extravagance"⁶⁷.

Nello stesso numero di «The Studio» vennero illustrate altre opere congiunte, tra cui una coppia di una coppia di *applique* in ottone battuto (fig. 93) dove il traforo naturalistico di altre opere contemporanee è sostituito da una disposizione astratta di dischi ed ellissi incisi o scavati nelle vesti fluenti delle due figure.

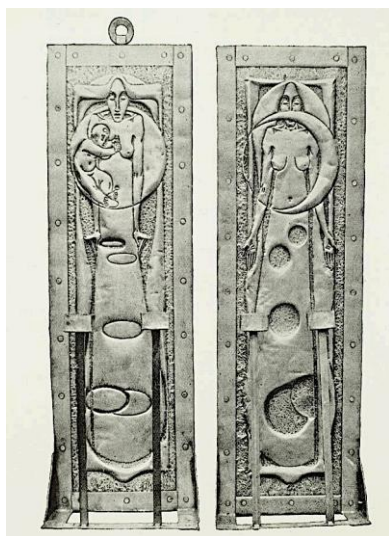


Fig. 93. F. Macdonald, M. Macdonald, *Day and Night applique*, 1895-96

Il tema sembr
una luna crescente ed è stata probabilmente progettata da Margaret, mentre *Giorno* include un bambino che allatta e un disco solare sovrapposto a una figura con le mani a forma di Z

evidenti in precedenti lavori di Frances. Tutte queste opere erano figurative nelle loro immagini con un'enfasi sulle donne, con una presentazione nuda e cruda della forma femminile. Spesso nude, con gli occhi chiusi e i gesti delle mani aperti, queste donne sono presentate come archetipi che suggeriscono la condizione universale delle donne alla fine del diciannovesimo secolo.



Fig. 94. F. Macdonald, *Pair of candlestick*, 1895-96



Fig. 95. F. Macdonald, *Pair of candlestick*, 1895-96



Fig. 96. F. Macdonald, M. Macdonald, *Pair of sconces*, 1895-96

Allo stesso tempo, Frances continuava la sperimentazione anche con motivi non umani, come ad esempio in due coppie di candelabri con basi circolari, steli alti e manici elegantemente curvi (fig. 94, 95). Una prima coppia, caratterizzata da una base profonda, incorporava motivi decorativi con falene sulle

base; la seconda, con la base piatta e decorazioni in altorilievo presentava occhi disposti in uno schema circolare. Questi ultimi figurano anche su paio di portacandele (fig. 96), realizzato in collaborazione con la sorella, con un pavone circondato da occhi che alludono alla sua coda ma sembrano inquietantemente umani. Le sorelle Macdonald realizzarono la loro versione del motivo del pavone in un modo inedito rispetto diffuse immagini dell'animale dell'epoca; il loro pavone risultava in un sinistro disegno di osservazione con accenni di simbolismo egizio.

Il medesimo undicesimo volume di «The Studio», dopo aver presentato il lavoro delle sorelle e di Mackintosh, conteneva un articolo illustrativo del lavoro di McNair⁶⁸, il cui nucleo di opere era costituito dagli oggetti esposti da McNair alle Queen's Room nel 1895. Della produzione tridimensionale di McNair sopravvivono pochi esempi a causa dell'incendio avvenuto nel suo studio tra il 1896 e il 1897 e della sua deliberata distruzione del suo lavoro dopo la morte della moglie. Il gruppo superstite di mobili e oggetti in metallo è però sufficiente a dimostrare la sintonia dell'artista con gli altri tre del gruppo. Consonanti a Mackintosh figurano le scelte della sezione centrale aperta (fig. 98) – che spezza la rigidità della struttura e aggiunge un dettaglio decorativo – e il motivo *cyma recta* dalla terminazione molto sporgente (fig. 97, 99)⁶⁹. L'impostazione verticale marcata, enfatizzata dall'altezza considerevole e dalle gambe affusolate che creano un effetto di vuoto sotto a un volume, al contrario pieno e geometrico (fig. 98), ripercorre l'impostazione strutturale degli orologi delle sorelle.



Fig. 97. H. McNair, *Large cabinet*, 1895

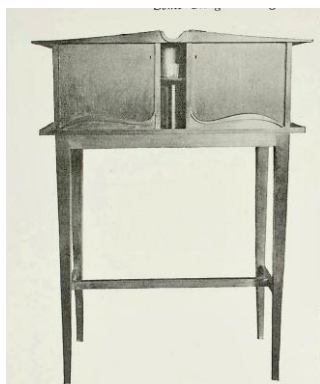


Fig. 98. H. McNair, *Medicine chest*, 1895

In questo dialogo con i suoi compagni artistici, McNair, pur condividendo alcune scelte progettuali comuni, che evidenziano una ricerca espressiva condivisa nella definizione degli equilibri spaziali, presenta le sue peculiarità. In prima battuta "in his work there is more conscious symbolism, more of the mysticism which modern critics love to trace to Celtic blood, than naturalistic impressions"⁷⁰; ciò che McNair stesso chiama la "poesia dell'idea" che nel caso della produzione tridimensionale, pur rimanendo un simbolismo personale, solitamente si lega alla funzione dell'oggetto divenendo meno impenetrabile rispetto agli acquerelli.

La sua base di partenza, come ricordò lui stesso, era la produzione dei movimenti Aesthetic e Arts and Crafts, confermata dalla presenza di una decorazione sobria e raffinata, con un uso contenuto degli ornamenti e l'accento posto sulla finezza delle linee. "It is rarely one finds so much actual novelty with so little applied decoration. For if you except the metal panels, the effect of the rest of the structure relies solely on the shaping of its essential parts"⁷¹. Le cerniere del mobile con porta centrale realizzata da Frances Macdonald (fig. 99), rivelano anche

una certa influenza dell'arte orientale, che McNair potrebbe aver derivato dai mobili di E.W. Godwin o dal contatto diretto con i prodotti giapponesi disponibili nei negozi di Glasgow. Già a queste date, tuttavia, McNair mostra il suo stile distintivo, staccandosi dalla forma rettilinea della maggior parte dei mobili di quel periodo per creare contorni audacemente curvi liberi. Pur mantenendo una pulizia formale e una chiarezza funzionale di marca quasi shakeriana ed una rigorosa simmetria, sono quasi sempre presenti dei motivi a onda – a volte semplicemente come ornamento, altre proprio come forma – che richiamano le forme naturali e si oppone alla rigidità delle linee rette creando l'ormai canonico dialogo di organico e geometrico tipico dello stile Glasgow. Nel primo mobile del 1895 (fig. 97) incorporò porte tagliate in una forma a doppio ogee ma incorniciate entro confini convenzionali; mentre nella cassa di medicinali (fig. 98) e nel mobiletto per fumatori (fig. 100) di circa un anno dopo furono un vero distacco dalla convenzione. Alcuni precedenti possono essere trovati nella gamma anglo-giapponese di Godwin, ma l'uso di curve da parte di McNair nella credenza per fumatori suggerisce simbolicamente fumo e fiamme, mentre i motivi curvi su altri pezzi suggeriscono uccelli in volo. I mobili di McNair combinano quindi una forma con una funzione speciale con suggerimenti di simbolismo nella sua struttura e nella sua decorazione. La credenza per fumatori (fig. 100) è probabilmente il primo pezzo completamente elaborato in questo modo, sebbene anche la traversa superiore a forma di giogo e la linea curva delle ante della cassetta dei medicinali abbiano probabilmente avuto tale scopo. È stata inoltre sottolineata⁷² una consonanza con le curve di McNair e quelle della decorazione a stencil della sala tè di Miss Cranston in Buchanan Street realizzata da Macintosh (fig. 170), tuttavia, McNair sembra essere stato il primo a tradurre tali forme grafiche in oggetti tridimensionali.

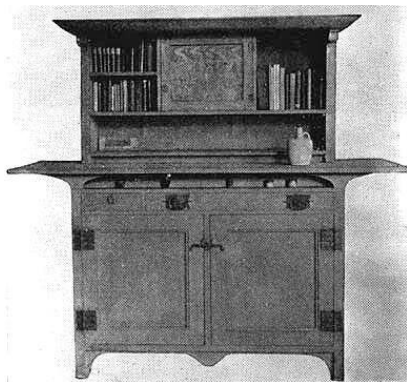


Fig. 99. H. McNair, Cabinet, 1895



Fig. 100. H. McNair, *Smoker's cabinet*, 1897

Nel 1895 diversamente dalle sorelle e da McNair, che operavano quasi esclusivamente come designer indipendenti, Mackintosh stava avanzando nella sua carriera di architetto. Assumendo progressivamente maggiori responsabilità all'interno dello studio Honeyman e Keppie, è probabile che avesse a disposizione meno tempo per dedicarsi a lavori personali.

I lavori in metallo di Mackintosh nelle Queen's Rooms non sono identificabili per soggetto, le descrizioni del catalogo sono piuttosto vaghe, e si riferiscono a un armadio per la biancheria e a lavori in piombo e ottone. Nessun pezzo di metallo battuto indipendente realizzato da Mackintosh, che si tratti di cornici, specchi o altri oggetti appesi al muro, sopravvive da questa data. C'erano, tuttavia, pezzi di arredamento che furono probabilmente realizzati nel 1895 o all'inizio del 1896 che includono pannelli di metallo battuto. Negli articoli di questo periodo, Mackintosh iniziò a sviluppare uno stile più individuale rispetto ai mobili della prima metà degli anni '90 del XIX secolo, utilizzando ancora ampie distese di legno non modellate e accessori in metallo, ma incorporando per l'appunto pannelli in metallo sbalzato e introducendo contorni e dettagli decorativi più vari rispetto a quelli utilizzati nei pezzi di Guthrie & Wells.



Fig. 101. C.R. Mackintosh, *Peacock panel*, 1895



Fig. 102. C.R. Mackintosh, *Bookcase*, 1898

Un primo esempio di pannello in metallo sbalzato per un mobile progettato da Mackintosh è un pannello con due pavoni incrociati⁷³ (fig. 101, 102). A differenza dei pavoni di *Vanity*, le code sono qui impreziosite da macchie di smalto e, sebbene sia presente la solita reinterpretazione del motivo naturalistico in chiave geometrica, sono più riconoscibili rispetto alla cornice dello specchio in cui si fondevano in un motivo ornamentale omogeneo.

Realizzata appositamente per la mostra Arts & Crafts del 1896, dove fu messa in vendita, anche la grande panca (fig. 103) presenta un pannello di piombo in alto, raffigurante tre pavoni⁷⁴, che assieme alle piante stilizzate stampate sullo schienale alleggerisce l'aspetto robusto, utilitaristico e solido, della panca. Una serie di caratteristiche simili a Voysey, a sua volta riprese da Mackmurdo, appare in questo mobile, in particolare le colonne tornite affusolate ricoperte da capitelli simili a dischi e la curva ampia dei pannelli laterali. Anche il mobiletto porta-biancheria per John Henderson (fig. 104) indica che Mackintosh aveva iniziato a sperimentare motivi più espressivi e simbolici anche nei mobili. Questi continuarono ad assumere la

forma di motivi applicati o pannelli sbalzati per un anno o più, ma gradualmente l'intero pezzo iniziò ad assumere la linea espressiva e la massa scultorea dei singoli dettagli.



Fig. 103. C.R. Mackintosh, *Bedroom bench*, 1895



Fig. 104. C.R. Mackintosh, *linen press*, 1895

Il mobiletto, probabilmente realizzato da ebanisti come Guthrie & Wells, non ha nessuna delle modanature più tradizionali che appaiono nelle altre opere. Inoltre, sembra essere l'unico esempio in cui Mackintosh si staccata dalle sue donne più carnose e segue le sorelle e McNair nell'iconografia di figure nude emaciate – le cui pose sembrano riprendere quelle presenti nel diploma d'onore (fig. 54) – con i capelli che continuano oltre il normale seguendo l'andamento della loro posizione. A questa data, come dimostra la sua stanza a Regent Park Square (fig. 36) – nel cui mobile è presente la modanatura dal profilo *cyma recta* che divenne, in forma più raffinata, un motivo molto ricorrente – Mackintosh iniziò a controllare con coerenza visiva sia gli accessori che gli elementi d'arredo. Al

Queen Margaret Medical College, precedentemente menzionato, gli venne offerta la prima opportunità di integrare gli arredi e gli allestimenti interni con l'architettura. Il college non si tratta di un esempio completamente rappresentativo, in quanto fu limitato dal breve periodo di realizzazione e dalle risorse finanziarie disponibili, oltre che dalla supervisione del partner responsabile, John Keppie. Mackintosh non ricevette una commissione domestica che coniugasse il design architettonico con quello dell'arredo fino a quando, nel 1899, William Davidson gli chiese di progettare una nuova casa a Kilmacolm.

Nei suoi mobili progettati al di fuori di un contesto più ampio, le forme rettangolari dominarono fino al 1900, con un'enfasi su ampi pannelli di legno, alleggeriti da delicati grembiuli curvi, decorazioni traforate o intagliate e pannelli metallici sbalzati. Questi pannelli raramente presentavano un rilievo audace seguendo l'impostazione della panca (fig. 103). Le loro immagini riflettevano quasi sempre ciò che Mackintosh stava utilizzando nei suoi acquerelli del periodo. La robustezza dei suoi primi mobili venne gradualmente attenuata in una serie di progetti realizzati tra il 1897 e il 1898, che presentano un elemento comune: l'adozione di cappelli sporgenti, di solito con profilo *cyma recta*, che talvolta si estendevano fino a 10 cm sui lati anteriori del corpo del mobile. Le ante degli armadi erano talvolta smaltate, solitamente con motivi in vetro piombato; altri mobili presentavano pannelli metallici sbalzati o, in alcuni casi, tende ricamate (o stampate a stencil).

La partecipazione dei Quattro alla Arts and Crafts Exhibition di Glasgow nell'aprile 1895, contraddistinta da un'enfasi particolare su mobili e opere metalliche, segnò un momento di transizione che portò il gruppo a sviluppare interessi creativi progressivamente più autonomi nel biennio successivo. Frances MacDonald mantenne la propria ricerca verso il design e la sperimentazione tridimensionale, tanto che non si conservano suoi

acquerelli risalenti al 1895. McNair diresse la propria attenzione principalmente alla pittura, direzione condivisa anche da Margaret Macdonald, la quale tuttavia mantenne una collaborazione con la sorella nell'ambito delle lavorazioni metalliche. Quanto a Mackintosh, gli impegni professionali in campo architettonico assorbono gran parte delle sue energie creative, determinando una riduzione della sua produzione pittorica e metallica, sebbene continuasse a dedicarsi alla progettazione di mobili.

Alla successiva mostra Arts and Crafts del 1896, tenutasi a Londra, Newbery presentò una selezione di opere realizzate dai suoi ex allievi, incentrata principalmente su studi figurativi e pannelli in metallo sbalzato firmati da Mackintosh e dalle sorelle Macdonald⁷⁵. Sebbene il catalogo non riporti la presenza di McNair in questa occasione, l'attività dell'artista è attestata dalla sua partecipazione, nello stesso anno, alla mostra autunnale presso la Walker Art Gallery di Liverpool, dove espose una serie di acquerelli. Tra questi, particolare rilevanza assume *Ysighlu* (fig. 108) che, pur mantenendo una continuità stilistica con la produzione precedente, si configura come un'opera cardine nel suo percorso artistico.

L'Arts and Crafts Exhibition del 1896 ha ricevuto un significato particolare nella storia dello stile Glasgow, perché è stata vista come una separazione delle strade tra Glasgow e il movimento inglese Arts and Crafts: l'apparente rifiuto di quest'ultimo dei giovani designer scozzesi è stato visto come prova che il gruppo londinese si stesse attestando su un irrigidimento conservatore, mentre gli artisti di Glasgow emergevano come forza propulsiva, esercitando una profonda influenza sugli sviluppi artistici in Germania e Austria. Fu questa occasione espositiva a motivare la visita di Gleeson White a Glasgow, dalla quale scaturirono gli articoli pubblicati nell'undicesimo volume di «The Studio». Questi contributi critici furono determinanti nell'intro-

durre il lavoro degli scozzesi nel contesto continentale, conducendo a un articolo su «Dekorative Kunst» del 1898 e all'avvio dei rapporti con la Secessione viennese. White, inoltre, avvalorò la tesi di Muthesius secondo la quale gli artisti di Glasgow furono derisi; tuttavia, sembrerebbe che in realtà l'opinione fosse equamente divisa tra elogi e censure, al contrario delle mostre dei due anni precedenti. Questa polarizzazione del giudizio può essere ricondotta al cambiamento stilistico delle opere presentate, rispetto alla produzione precedente. In particolare, i pannelli metallici *The Annunciation* (fig. 105) e *The Star of Bethlehem* (fig. 106) delle sorelle Macdonald, insieme all'acquerello di Mackintosh *Part Seen, Imagined Part* (fig. 107), preannunciano l'emergere di un nuovo linguaggio espressivo che i Quattro avrebbero sviluppato nel quinquennio successivo. Questa evoluzione si manifestò sia nelle lavorazioni metalliche sia negli acquerelli, caratterizzandosi per una resa più naturalistica della figura umana inserita in contesti narrativi. Tale orientamento segnò un distacco dall'estetica della Spook School, con il suo repertorio di figure femminili eteree e androgine e forme vegetali malevoli. Parallelamente, si assistette a una significativa trasformazione dei soggetti rappresentati, con una predilezione per temi religiosi, cicli arturiani e fiabe tradizionali, attingendo in particolare al repertorio dei fratelli Grimm.



Fig. 105. M. Macdonald,
The Annunciation, 1896



Fig. 106. F. Macdonald, *The Star of Bethlehem*, 1896



Fig. 107. C.R. Mackintosh, *Part Seen, Imagined Part*, 1896

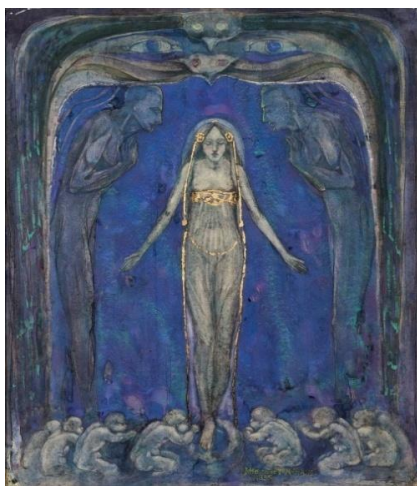


Fig. 108. H. McNair, *Ysighlu*, 1895

Dagli spettri alle fate, prima virata dello stile Glasgow

Negli ultimi anni '90 del XIX secolo nella produzione dei The Four iniziarono a comparire titoli come *The Sleeping Princes* (fig. 109), *The Frog Price*, *Faryland* (fig. 119) e *Fairies* (fig. 120). Ciò che è rilevante, tuttavia, non è tanto il cambio radicale del messaggio ultimo trattato, il quale si può condurre ai dualistici di bene e male, gioia e tristezza, amore e rifiuto, vita e morte o oscurità e luce che ben rappresentavano anche le opere precedenti. È il linguaggio stilistico che inizia a mutare, che si rende molto più accessibile a un pubblico più vasto rispetto alle opere della prima metà del decennio. Nei due grandi pannelli in alluminio *The Annunciation* (fig. 105) e *The Star of Bethlehem* (fig. 106) delle sorelle Macdonald⁷⁶ il soggetto è apertamente religioso e le donne in essi sono trasformate dalle forme stilizzate delle prime *applique* e specchi in figure più delicate, sia nelle espressioni che nel modo in cui sono graficamente restituite. C'è ancora una struttura lineare basata su forme vegetali stilizzate, ma per il resto quasi tutte le tracce della Spook School sono state cancellate, fatta eccezione per l'uccello che piomba nell'angolo in alto a sinistra del pannello di Frances che è apparso in così tante altre opere di McNair e Mackintosh in questa data. La sovrapposizione di una figura sull'altra ricorda il manifesto del Glasgow Institute del 1895 (fig. 77), ma qui è molto più naturalistica e, di fatto, divenne una disposizione reiterata nelle opere successive delle sorelle. Nella recensione della Arts and Crafts Exhibition del 1896, uscita anonima su «The Studio»⁷⁷, ma con molta probabilità scritta da Gleeson White, l'autore attira in particolare l'attenzione sul fatto che la modellazione delle figure le rendeva molto distinguibili all'interno della decorazione lineare del resto del metallo, evidenziando quindi in questo modo l'evidenza fisica delle fi-

gure, assai assente nella maggior parte delle opere precedenti.

Nello stesso articolo di recensione alla mostra compare anche il piccolo acquerello di Mackintosh *Part Seen, Imagined Part* (fig. 107), che sembra essere un *unicum* nella produzione di acquerelli fantasiosi di Mackintosh dopo il gennaio 1895 fino a questa data. È in dialogo sia con l'opera di Frances che di Margaret: sopra la figura principale si dispongono petali stilizzati di *Honesty Mirror* (fig. 86), mentre il motivo della rosa, già esplorato da Margaret nel suo acquerello *Summer* (fig. 64), assume qui una nuova interpretazione: mentre le rose di Margaret trovavano ispirazione nell'opera *The Three Brides* di Toorop, Mackintosh elabora una fioritura centrale che rimanda chiaramente alla rosa araldica dei Lancaster. Questa interpretazione floreale diventerà un elemento iconografico fondamentale, influenzando non solo le successive opere di *The Four* ma anche la produzione dei giovani designer che ne seguirono le orme. Dal punto di vista tecnico, l'opera si distingue per l'uso raffinato della linea, risultato di un'approfondita pratica di disegno botanico e architettonico, particolarmente evidente nei viticci di rovo che avvolgono la figura. L'elemento circolare che sovrasta la figura, interpretabile più come elemento solare che come aureola religiosa, si inserisce in una composizione priva di ulteriori riferimenti sacri. L'opera, pur traendo origine da *Autumn* (fig. 71) e dai manifesti successivi, dialoga con il nuovo approccio naturalistico che caratterizzava gli acquerelli delle sorelle Macdonald del 1896, incorporando elementi vegetali derivati dai taccuini dell'artista.

Nello stesso anno furono pubblicate sei opere delle sorelle Macdonald e di McNair nel volume dieci di *The Yellow Book*⁷⁸. Le opere di Margaret *A Dream* e *Mother and Child* (fig. 89), perdute e note solo tramite le foto, testimoniano la sua predilezione per figure più corpose che si riflette anche nell'acque-

rello di McNair *Ysighlu* (fig. 108). In quest'ultimo permane il simbolismo letterario personale, rafforzato da una palette dominata da toni blu profondi e grigi argentei, che creano un'atmosfera onirica e mistica, e il forte verticalismo. Dettagli decorativi in oro impreziosiscono l'abito e l'acconciatura della figura femminile che si erge al centro della composizione che, pur mantenendo una certa stilizzazione, lascia ben intuire la sua anatomia con una certa presenza fisica. La figura sembra incorniciata da una cornice architettonica vivente: ai lati si trovano due figure allungate che si incurvano verso l'interno, mentre alla base è presente un gruppo di putti accovacciati, anch'essi abbastanza carnosì.



Fig. 109. F. Macdonald, *The Sleeping Princess*, 1896

Forse la più rilevante di queste sei opere è *The Sleeping Princess* di Frances (fig. 109) primo soggetto fiabesco esplicito dei *The Four* e il primo in cui la cornice ha svolto una parte integrante. La cornice di rame, con foglie e ragnatele, frena la dolcezza del soggetto e il collegamento col dipinto viene creato soprattutto dai versi incisi: "LOVE IF THY TRESSES BE SO DARK / HOW DARK THOSE HIDDEN EYES MUST BE" che provenivano dalla poesia di Alfred Tennyson *The Day-Dream* sulla Bel-

la addormentata⁷⁹. I lunghi capelli neri che fiancheggiano le mani dell'Addormentata, ricordando i motivi lineari di vari pezzi di metallo battuto e l'abito della donna presenta gli usuali occhi di pavone, foglie e viticci stilizzati.

Nel 1896, le sorelle inviarono a «The Yellow Book» le fotografie di un altro progetto, un manoscritto intitolato *The Christmas Story* (fig. 110, 111, 112, 133), illustrato con acquerelli. Sebbene il manoscritto non sia stato pubblicato sulla rivista, alcuni degli acquerelli ad esso associati apparvero nell'edizione primaverile di «The Magazine» dello stesso anno. Queste illustrazioni (fig. 110, 111) sembrano aver costituito la base per i pannelli metallici esposti alla mostra Arts and Crafts. Gli esemplari pubblicati su «The Magazine», probabilmente i primi della serie, potrebbero essere stati concepiti inizialmente come opere autonome, prima che si delineasse l'idea di una sequenza narrativa più ampia. L'opera si sviluppò poi attraverso una raffinata elaborazione materica, che vide l'impiego di pergamena intrecciata con fili d'oro, racchiusa tra pannelli metallici finemente lavorati con tecniche di battitura e incisione. Questi acquerelli manifestano una nuova tendenza alla semplificazione, in parte ispirata dalla tradizione dei manoscritti miniati medievali. Si osserva infatti un significativo cambiamento stilistico: il complesso apparato lineare che caratterizzava le opere precedenti viene ridotto in favore di una rappresentazione più naturalistica delle figure e delle loro interrelazioni, mentre la cromia si fa più nitida e controllata.

L'opera mantiene alcuni legami con la produzione precedente. La pagina del titolo (fig. 110), ad esempio, presenta una reinterpretazione addolcita delle forme vegetali inquietanti tipiche della Spook School, come si può osservare confrontandola con *Stylised Plant Form* (fig. 67) di Mackintosh. Inoltre, *The Crucifixion* (fig. 113), noto solo attraverso documentazione fotografica d'epoca, mostra evidenti rimandi a *The Crucifixion*

and the Ascension (fig. 62) realizzato da Frances Macdonald nel 1894. Rispetto alla prima raffigurazione, pur mantenendo la stessa forma della croce, le due circonferenze intersecate e gli angeli piangenti le figure si fanno meno scheletriche e più tor-nite.



Fig. 110. F. Macdonald, *Title page for Christmas Story*, 1896

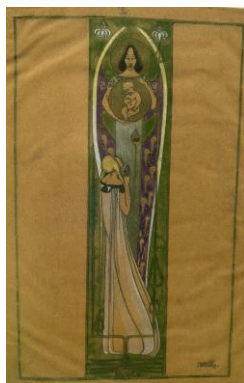


Fig. 111. M. Macdonald, *The Annunciation for Christmas Story*, 1896



Fig. 112. F. Macdonald, *The Star of Bethlehem for Christmas Story*, 1896



Fig. 113. F. Macdonald, *The Crucifixion for Christmas Story*, 1896

Ogni disegno reca la firma individuale di una o dell'altra (con l'eccezione di *Suffer Little Children*, firmato da entrambe), e risulta difficile stabilire la leadership creativa del progetto. Negli anni successivi, la tematica religiosa rimase particolarmente cara a Frances e Herbert McNair, mentre apparve solo marginalmente nella produzione di Margaret.

La realizzazione di questo ciclo narrativo e la sua organizzazione in forma di album segna un punto di svolta nell'evoluzione artistica delle sorelle Macdonald, che avrebbe trovato ulteriore sviluppo nel corso del 1897. Questa nuova direzione artistica rappresenta un consapevole distacco dall'ermetismo della Spook School e dal suo repertorio di immagini fortemente personali, in favore di un linguaggio visivo più universale, ancorato a riferimenti letterari più facilmente interpretabili. Ciò viene confermato dalle ventuno illustrazioni per *The Defence of Guenevere and Other Poems* (fig. 114, 115) di William Morris che le sorelle dipinsero nel 1897, e una serie dedicata alle 4 stagioni (fig. 116, 117, 118, 119).



Fig. 114. F. Macdonald, *Shameful Death in The Defence of Guenevere and Other Poems*, 1897



Fig. 115. M. Macdonald, *Yet Am I Very Sorry for My Sin in The Defence of Guenevere and Other Poems*, 1897

La scelta di soggetti convenzionali fu forse dettata dal desiderio di una più ampia accettazione critica e sociale, ma mostra una raffinata fusione tra decorativismo e narrazione evocativa, con un'attenzione particolare alla linea e all'ornamentazione. Non fu per nulla convenzionale la lettura che diedero al poema di Morris. Illustrare la leggenda di Artù non era affatto insolito negli anni '90 dell'Ottocento, ma l'interpretazione dei temi preraffaelliti delle due sorelle passò attraverso un duplice filtro: il filtro dello stile Glasgow e il filtro del punto di vista femminile. Margaret e Frances selezionano elementi precisi della storia di Artù, i cavalieri che compaiono qui sono incidentali, il fulcro di questi acquerelli è il ruolo delle donne. La malinconia è il tema predominante, la difficile situazione delle donne lasciate indietro dalla morte, dalla diserzione o dagli atti di guerra predomina.

Le opere create per questa raccolta poetica di Morris rivelano una maggiore solidità compositiva e un'attenzione più marcata al dettaglio decorativo rispetto alle prime prove delle sorelle Macdonald. Le figure femminili, pur conservando una certa ieraticità e un forte senso di verticalismo, appaiono più strutturate, con linee sinuose che si intrecciano con motivi floreali e arabeschi. Gli schemi ornamentali sono complessi e sembrano quasi fondere le figure umane con il paesaggio circostante.

Il trattamento delle superfici, spesso piatte e bidimensionali, richiama la miniatura medievale e le xilografie giapponesi, ma con un tocco più espressivo e simbolico. Il volto delle protagoniste, caratterizzato da uno sguardo enigmatico e un'espressione assorta, suggerisce un'atmosfera sospesa tra sogno e realtà, riflettendo perfettamente le tematiche malinconiche e cavalleresche dei testi di Morris.

Rispetto alle loro prime produzioni, le illustrazioni per *The Defence of Guenevere* appaiono meno spettrali e più ornate, pur

mantenendo un'aura di mistero e suggestione. Le opere giovanili delle sorelle Macdonald, infatti, si distinguevano per figure diafane e quasi evanescenti, con corpi allungati e posture innaturali che evocavano un senso di inquietudine. In questi primi lavori, il contorno delle figure era spesso più marcato e le espressioni più eteree, accentuando il carattere onirico e talvolta perturbante delle composizioni. Nei disegni per *The Defence of Guenevere*, invece, il tratto si fa più morbido, sebbene le figure siano più salde e gli elementi decorativi più strutturati. La componente simbolista è ancora forte, ma viene bilanciata da una maggiore attenzione alla leggibilità dell'immagine e all'equilibrio compositivo. In sintesi, le illustrazioni per *The Defence of Guenevere* segnano un passaggio dalle prime figure femminili spettrali a una rappresentazione più articolata, senza perdere la dimensione simbolica e lirica che caratterizza il lavoro delle sorelle Macdonald. Analoghe considerazioni stilistiche si possono fare per il ciclo *The Seasons* (figg. 116, 117, 118, 119).



Fig. 116. F. Macdonald, *Sping*, 1897 Fig. 117. M. Macdonald, *Summer*, 1897

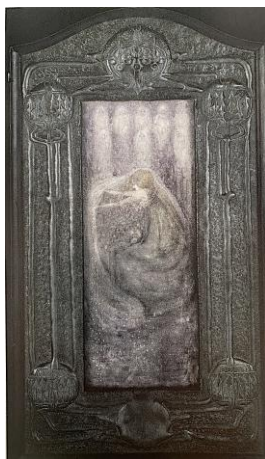


Fig. 118. F. Macdonald, *Autumn*, 1897 Fig. 119. M. Macdonald, *Winter*, 1897

Nella ormai solita prassi di divisione dei lavori, Frances ha rappresentato la primavera e l'autunno, mentre Margaret si è dedicata all'estate e all'inverno. Ogni stagione è personificata da una figura femminile, accompagnata da elementi simbolici che ne rafforzano l'atmosfera e il significato. Ancora una volta, emerge un sottotesto che riflette sul ruolo mutevole e complesso delle donne nella società contemporanea. Attraverso queste quattro immagini, vengono esplorati temi quali la giovinezza, la maturità, la fertilità, il declino e la morte, offrendo una visione ciclica dell'esistenza femminile.

Le figure femminili di Margaret sono vestite con abiti medievaleggianti, richiamando i personaggi presenti nelle sue illustrazioni per *The Defence of Guenevere*, mentre quelle di Frances sono rappresentate nude, accentuando una maggiore vulnerabilità. In *Spring* (fig. 116), Frances utilizza la composizione di una figura in piedi posta frontalmente rispetto a un'altra, quasi evanescente, sullo sfondo, che potrebbe simboleggiare lo spirito dell'inverno trascorso. In *Autumn* (fig. 118), la posa della fi-

gura nuda suggerisce rassegnazione o umiltà, mentre teschi su steli e una figura spettrale alludono all'inverno imminente.

Margaret, invece, trasforma una delle sue figure di Guenevere nella personificazione di *Summer* (fig. 117) caratterizzata da una presenza materna e abbondante, circondata da schiere di cherubini fluttuanti. L'anno seguente produrrà un acquerello, *June Roses*, praticamente analogo. *Winter* (fig. 119) segue uno schema simile, con una figura solitaria collocata sotto i cherubini, evocando un senso di isolamento e staticità.

Un aspetto significativo di questi lavori – dovuto all'abilità tecnica delle sorelle distribuita orizzontalmente su vari media – è l'interazione tra gli acquerelli e le loro cornici in metallo battuto, che fungono da elemento unificante e conferiscono all'insieme una dimensione materica e scultorea. Le cornici, caratterizzate da sei borchie collegate da intrecci di viticci e steli, presentano una spontaneità ruvida e organica, in netto contrasto con la precisione decorativa dei pannelli metallici di opere come *The Annunciation* (fig. 105) e *The Star of Bethlehem* (fig. 106). Ogni stagione è ulteriormente sottolineata dai motivi ornamentali delle borchie: un nido di uccellini per la primavera, mazzi di capolini per l'estate, rose appassite con volti umani celati tra i petali per l'autunno, e foglie di agrifoglio spinose con bacche per l'inverno.

Le differenze tra le due sorelle si fanno sempre più evidenti: le figure di Margaret sono spensierate, sicure di sé e non stressate, senza alcuna carica emotiva delle due donne nude nei dipinti di Frances. Inoltre, Margaret ricorreva sempre più alla ripetizione delle figure, mentre Frances sembrava spinta a cambiare continuamente il suo lavoro e a perseguire una certa sperimentazione.

Questa transizione stilistica non rimase un fenomeno isolato, ma si inserì in una maturazione del linguaggio artistico che

coinvolse tutti i membri del gruppo. Mackintosh stesso abbandonò progressivamente il repertorio di "ghoul e tubi del gas" per orientarsi verso composizioni più rassicuranti. Negli acquerelli *Faryland* (1897) (fig. 120) e *Fairies* (1898) (fig. 121) Mackintosh, pur restituendo volti naturalistici, sperimenta una fusione tra figura e sfondo, in cui le forme umane sembrano emergere organicamente dall'ambiente circostante, piuttosto che esserne separate. Le figure, allungate ed eteree, si intrecciano con un tripudio di elementi naturali decorativi, creando una composizione fluida in cui i confini tra corpo e paesaggio si dissolvono. L'evoluzione artistica di McNair trovò la sua espressione più compiuta nella mostra personale di pastelli allestita alla Gutekunst Gallery di Londra nel 1898⁸⁰. L'esposizione, che comprendeva ventuno opere prevalentemente inedite, si distingueva per una curata presentazione scenografica in cui emergevano le competenze architettoniche e di design di McNair e che segnalava una certa influenza da parte di Whistler⁸¹. Il *fil rouge* della mostra era costituito da un immaginario che fondeva elementi floreali e fiabeschi, traendo ispirazione dalle ballate di confine, dalle fiabe dei fratelli Grimm e dalla personale visione dell'artista. Se le note del catalogo suggerivano un'atmosfera di innocenza infantile, popolata da fate giocose e delicate rappresentazioni floreali, questa veniva sapientemente contrappuntata da immagini più cupe come *Amaninth, il fiore della morte*, *The Dead Mother* e *The Veil of Sleep*. Questa giustapposizione tra elementi fiabeschi e significati più profondi, spesso attingendo a un simbolismo personale e letterario, sarebbe divenuta una costante nella produzione di McNair. Le recensioni dell'epoca e le tre opere sopravvissute – *The Flourish* (fig. 122), *Lilies Without, Roses Within* e *The Leaf of Gold* (fig. 123) – testimoniano una coerenza tecnica e dimensionale dell'intera installazione.

Le opere erano incorniciate in caratteristiche cornici di legno e sperimentavano una tecnica innovativa di McNair, che prevedeva l'applicazione diretta del pastello sul legno, rappresentando un approccio decisamente sperimentale per l'epoca. Un esempio significativo di questa ricerca tecnica è *The Lily's Confession*, dove il pannello ligneo veniva prima trattato con una tecnica di macchiatura e rivestimento in tessuto, per poi accogliere il disegno realizzato con pastello e finiture in oro e argento, creando così raffinati effetti tonali e spaziali⁸². Emerge quindi la caratteristica dei The Four di lavorare abilmente su diversi media e sovente, anche di fonderli tra loro, come si era già osservato in *The Sleeping Princess* (fig. 109). Questa evoluzione tecnica si accompagnò a una significativa trasformazione tematica, che vide l'artista allontanarsi dalle atmosfere minacciose di opere come *The Lovers* (fig. 61) o *The Fountain* (fig. 74) per abbracciare un immaginario ispirato al mondo delle fiabe.



Fig. 120. C.R. Mackintosh,
Fairyland, 1897



Fig. 121. C.R. Mackintosh,
Fairies, 1897



Fig. 122. H. McNair, *The Flourish*, 1898



Fig. 123. H. McNair, *The Leaf of Gold*, 1898

Alcune opere di questo periodo furono invitate alla mostra del 1899 dell'International Society of Sculptors, Painters and Gravers (ISSPG) a Londra⁸³. L'incoraggiamento arrivò quasi certamente da Fra Newbery che era un garante per la mostra. Nello stesso anno, e sempre sotto gli auspici di Newbery, il lavoro dei Four, assieme ad altri designer della Glasgow School of Art fu esposto alla Biennale di Venezia.

Alla fine del secolo il cambiamento di circostanze dei The Four aprì nuove fasi delle loro vite artistiche. Nel 1898 McNair accettò la nuova posizione di istruttore di design presso la neonata School of Architecture and Applied Art presso l'University College Liverpool, dopo la partenza di Robert Anning Bell. La scelta di McNair era sicuramente dettata in parte dal fatto che aveva concluso che le sue prospettive come designer indipendente erano limitate, in particolare rispetto al crescente carico di lavoro di Mackintosh. La scuola era poi in sintonia con l'unità dei mestieri di McNair: oltre a fornire una formazio-

ne architettonica formale per la prima volta a Liverpool, prevedeva un approccio educativo in collegamento alla progettazione e alla realizzazione di arti applicate (obiettivo che rispecchiava l'introduzione dei Technical Studios di Glasgow)⁸⁴.

Intanto, nel giugno 1899, McNair e Frances Macdonald si sposarono e si stabilirono a Liverpool, in una casa a schiera al 54 di Oxford Street, a pochi isolati dagli Art Sheds, soprannome dato agli edifici di legno con tetti in ferro ondulato contenenti gli studi per le classi d'arte applicata. L'anno seguente, ad agosto, si sposarono anche Mackintosh e Margaret Macdonald e si trasferirono in un appartamento al 120 di Mains Street a Glasgow, in cui rimasero fino al 1914.

Mentre volgeva al termine il XIX secolo, anche se per alcuni anni le loro carriere seguirono un percorso parallelo, ebbe inizio un sottile processo che li avrebbe portati a divergere, spinti da interessi e obiettivi differenti. A queste date, i Quattro erano ormai diventati, come li definivano i viennesi, due coppie di artisti (*künstlerpaare*).

Da 'The Four' alla partnership coniugale: maturità e declino della parabola evolutiva dello stile Glasgow

Spazi privati e scenari espositivi: Vienna 1900, Torino 1902

Il matrimonio di Mackintosh e Margaret Macdonald, così come quello di McNair e Frances Macdonald, segnò l'inizio di una fase di sperimentazione artistica domestica tra le due coppie, in quanto entrambe affrontarono la sfida della creazione di un personale spazio abitativo, senza restrizioni dettate da un cliente e che rispecchiasse esclusivamente il loro gusto.

Le due coppie, tuttavia, si ritrovarono con spazi diversi su cui lavorare: la casa dei McNair a Liverpool aveva stanze piccole, non particolarmente ben illuminate e distribuite su tre piani; diversamente, l'appartamento dei Mackintosh a Glasgow godeva di ampie finestre, tanto luminose che Charles scelse di moderarne l'intensità mediante tende di garza. Le fotografie degli interni delle due case furono pubblicate insieme in un numero speciale di «The Studio» nel 1901 (fig. 124-132) e, sebbene non siano presenti articoli commentativi, le didascalie attribuirono pari merito come designer alle due mogli e ai loro mariti⁸⁵. Tuttavia, è probabile che Mackintosh o McNair si fossero occupati della progettazione dell'arredamento e che le sorelle abbiano contribuito sotto forma di pannelli di metallo battuto, oltre a ricamare tende e cuscini e appendere i propri dipinti alle pareti. In ogni caso, le attribuzioni congiunte alle due coppie sarebbero riapparse in relazione a stanze successive, esposte a Vienna e a Torino. Questo era un tipo di collaborazione diverso e nuovo per The Four, fondato su un dialogo più sottile su questioni generali – schemi cromatici, disposizione degli arredi – con le sorelle Macdonald che mantenevano una certa preminenza nella produzione di acquerelli e pannelli decorativi. I loro interni domestici erano degli specchi delle loro pratiche artistiche, e ricalcavano quel concetto di vivere la propria arte inaugurato da William Morris quando, nel 1860, si trasferì assieme alla sua sposa Jane Burden nella *Red House*⁸⁶ (figg. 4, 5, 6).



Fig. 124. F. Macdonald, H. McNair, Bedroom in 54 di Oxford Street Liverpool, 1900



Fig. 125. F. Macdonald, H. McNair, Bedroom in 54 di Oxford Street Liverpool, 1900



Fig. 126. F. Macdonald, H. McNair, Dining-room in 54 di Oxford Street Liverpool, 1900



Fig. 127. F. Macdonald, H. McNair, Studio in 54 di Oxford Street Liverpool, 1900

La conoscenza degli interni della casa di Oxford Street è limitata a un gruppo di cinque fotografie corredate da brevi didascalie, pubblicate su «The Studio» nel 1901. Questi ambienti domestici rappresentavano probabilmente l'esempio più innovativo dell'epoca a Liverpool. Le immagini documentano la camera da letto principale (fig. 124, 125), la sala da pranzo (fig. 1256, lo studio (fig. 127) e la stanza dei bambini (fig. 128).



Fig. 128. F. Macdonald, H. McNair, Night nursery in
54 di Oxford Street Liverpool, 1900

Sembrerebbe che non siano state effettuate modifiche strutturali; tuttavia, all'interno delle modeste dimensioni degli spazi preesistenti, la coppia riuscì a creare un insieme armonioso e coerente. Ogni elemento, ad eccezione dei rivestimenti del pavimento e di alcuni ornamenti selezionati, fu progettato e, in molti casi, realizzato direttamente dai due artisti. La scelta cromatica seguiva le convenzioni vittoriane dell'epoca: tonalità scure per la sala da pranzo, più chiare per le camere da letto. Lo studio – col grande armadio del 1895 (fig. 97) – che potrebbe aver assolto anche la funzione di salotto, adottava una palette scura, tipica delle biblioteche. L'intero ambiente era impreziosito dalla presenza di fiori freschi, disposti in bottiglie e contenitori metallici dalle forme caratteristiche. L'armonia cromatica era ben studiata: la sala da pranzo e lo studio erano rivestiti di carta marrone, arricchita da accenti di viola, giallo, rosso e nero, mentre le camere da letto, in bianco, erano vivacizzate da tocchi di rosa e oro nella stanza principale, e di verde in quella secondaria. Le pareti di ogni stanza erano percorse da una guida per quadri, che delineava uno spazio dedicato ai fregi decorativi in tre degli ambienti. Il fregio dello

studio, il cui soggetto è difficile da dedurre dalle foto, presentava i toni del rosso e del nero; nella sala da pranzo, il fregio viola e giallo, presentava un motivo ripetuto di sirene stilizzate e, infine, era sfumato di verde e di bianco il fregio con margherite e bambini, sempre stilizzati, nella stanza del figlio.

Le stanze destinate alla socialità erano adornate anche da dipinti dai soggetti enigmatici e suggestivi. I camini erano impreziositi da scaffalature e sedute per il focolare, mentre i tessuti di Frances Macdonald – tende, cuscini e tovaglie, ora tutti perduti – attenuavano la severità dei mobili (fig. 99), caratterizzati da linee geometriche e finiture scure. L'arredamento comprende sia pezzi realizzati in precedenza a Glasgow, come gli armadi della sala da pranzo e dello studio, sia nuovi elementi, tra cui la suite della camera da letto, il cui design si distingueva per l'inventiva dei dettagli. Tra questi si sottolineano la barra girevole e i pannelli in ottone battuto dell'armadio, le sottili rastremazioni della toletta e i ritagli nelle estremità del letto che sembrano ricordare i profili di due uccelli che tubano. L'illuminazione era affidata a lampade a gas da parete, in grado di diffondere una luce soffusa nelle ore serali.

Interessante, sebbene sprezzante, è la descrizione di un collega di McNair all'Art Sheds, Angutts John, che, scrivendo all'artista William Rothenstein di una sua visita a Oxford Street, affermò:

We dined with two artistic people called McNair [sic], who between them have produced one baby and a *multitude of spooks* - their drawing room is very creepy and the dinner table was illuminated with two rows of night lights in a lantern of the 'McNair' pattern. The 'McNair' door knocker is most popular with the children of the neighbourhood who by its means keep themselves in constant touch with the most advanced Art movement⁸⁷.



Fig. 129. M. Macdonald, C.R. Mackintosh, Drawing-rom in 120 di Mains Street a Glasgow, 1900-01

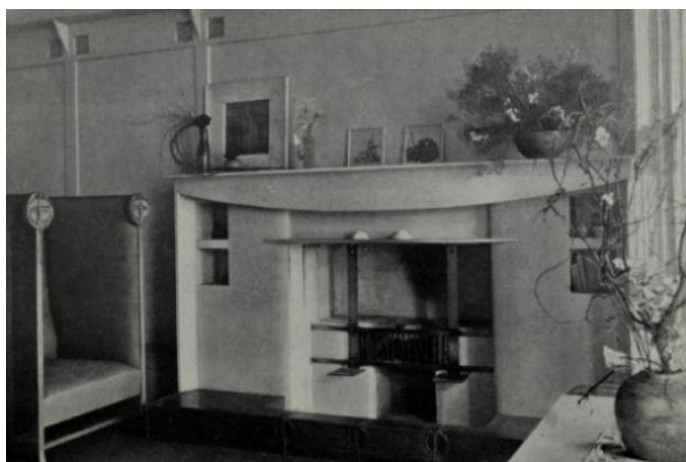


Fig. 130. M. Macdonald, C.R. Mackintosh, Fireplace in drawing-rom in 120 di Mains Street a Glasgow, 1900-01



Fig. 131. M. Macdonald, C.R. Mackintosh, Dining-room in 120 di Mains Street a Glasgow, 1900-01

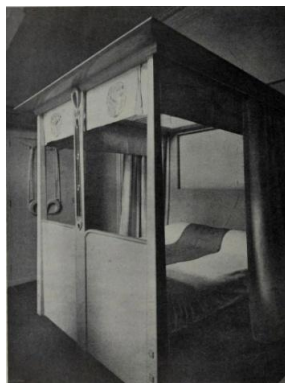


Fig. 132. M. Macdonald, C.R. Mackintosh, Badrom in 120 di Mains Street a Glasgow, 1900-01

Meno spettrale poteva forse apparire *Mains Street*, in cui i coniugi Mackintosh, seppur senza rinunciare agli ornamenti, raggiunsero il loro obiettivo con una certa economia di mezzi, attraverso le forme e le proporzioni delle superfici. Qui non c'erano fregi con stencil, tutta la decorazione era confinata al di sotto dell'altezza prescritta della piastra della parete. I mobili più grandi hanno stabilito uno sfondo unificato, lasciando alcuni pezzi più piccoli punteggiati in primo piano assieme alle immagini incorniciate prodotte dagli artisti stessi. Questa fu la prima opera in cui Mackintosh face un uso così ampio del bianco che enfatizzava l'effetto complessivo di unità.

Una certa essenzialità contraddistingue il salotto⁸⁸ (fig. 129), con l'arredo che si limita a pochi elementi selezionati: una mezza dozzina di sedie, ciascuna di design differente, un tavolino ovale, un tavolo da carte quadrato, una scrivania, una libreria smaltata e un camino (fig. 130). Quest'ultimi tre elementi costituivano inoltre il punto focale della parete su cui erano disposti. La disposizione ariosa degli oggetti, unita all'uso sapien-

te del colore e delle superfici, genera un senso di leggerezza e spaziosità. Il battiscopa, gli architravi delle finestre e la porta erano tutti smaltati di bianco, e una profonda ringhiera bianca che sosteneva una mensola piatta circondava la stanza. Ampie fasce verticali erano fissate a intervalli tra questa ringhiera e il battiscopa, e i pannelli così creati tra questi montanti erano ricoperti di tela dipinta di grigio come il tappeto del pavimento.

Un'attenzione particolare è riservata all'illuminazione, anch'essa trasformata in un elemento decorativo. Tre lampadari sono composti da supporto nero quadrato applicato al soffitto da cui pendono gruppi di quattro eleganti lampade, anch'esse squadrate, rifornite da tubi a gas avvolti in alcuni punti del soffitto in modo da formare dei cerchi. I cerchi vengono ripresi nella doppia libreria a muro dipinta di bianco. Questo è uno dei pezzi più elaborati della casa ed è composto da due armadi identici che fiancheggiano un portariviste centrale, il tutto sormontato da un piano ricavato da un'unica tavola. Le ante dei due armadi sono in vetro piombato con un grande disco bianco opaco e una traccia di steli e boccioli di fiori adagiati sopra.

Le sedute presenti nella stanza offrono un eloquente compendio dell'evoluzione stilistica di Mackintosh nella progettazione delle sedie. La tipologia a schienale alto è rappresentata da due esemplari distintivi: il primo (fig. 133) riprende la celebre sedia delle Argyle Street Tea Room, con la sua caratteristica terminazione ovale, mentre il secondo (fig. 134), il primo esempio di sedia di Mackintosh dipinto di bianco, pur mantenendo le tipiche aperture verticali, presenta uno schienale rigorosamente rettangolare, impreziosito unicamente dall'inserimento di vetrini scuri geometrici.



Fig. 133. C.R. Mackintosh, *Chair with oval backrail*, 1897

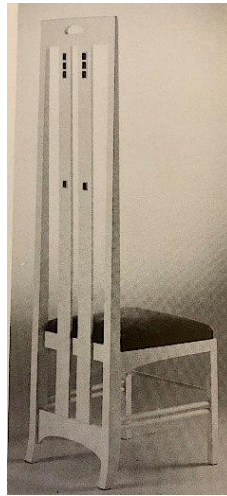


Fig. 134. C.R. Mackintosh, *White chair*, 1900



Fig. 135. C.R. Mackintosh, *Chair with low back*, 1900

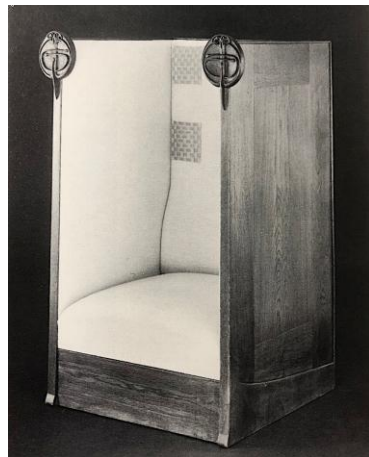


Fig. 136. C.R. Mackintosh, *Lug chair*, 1901

La tipologia a schienale basso è rappresentata da una sedia-poltrona con sedile imbottito (fig. 135), la cui severa geometria, enfatizzata dalla pianta quadrata e dalle sezioni regolari dei montanti, viene sottilmente mitigata da un dettaglio decorativo tipicamente mackintoshiano: due occhielli traforati che animano la costa sagomata dello schienale. Questa dialettica tra rigore strutturale ed elementi decorativi è una costante nel linguaggio del designer scozzese.

Una soluzione intermedia è rappresentata da una poltrona (fig. 136) che si distingue per la presenza di medaglioni intagliati e per il rivestimento in tessuto color avena, arricchito da un motivo a riquadri intrecciati a nastri. L'aspetto funzionale non viene trascurato, come dimostrano le rotelle piroettanti abilmente celate nel basamento. Quest'ultimo elemento costituisce un esempio paradigmatico del design di Mackintosh: la composizione si sviluppa attraverso superfici e piani ortogonali la cui austera geometria viene sapientemente bilanciata da elementi decorativi altamente stilizzati. Questi ultimi si manifestano talvolta come forme simboliche derivate da figure arcaiche, mentre in altri casi, particolarmente dopo il 1900, si risolvono in pure composizioni geometriche lineari.

Altro elemento distintivo è la cornice bianca del camino (fig. 130), realizzata con linee pure e geometriche e l'assenza di decorazioni intagliate o dipinte che anticipa soluzioni stilistiche che saranno riprese negli anni successivi. Dettagli naturalistici, come fiori e ramoscelli disposti secondo la tradizione orientale, completano l'insieme, mentre acquerelli incorniciati sono posati sulla mensola del camino.

Seppur completamente differente nel carattere, la sala da pranzo (fig. 131) mantiene lo stesso rigore progettuale del salotto, dimostrando la versatilità di Mackintosh nell'utilizzo di materiali semplici per ottenere un elevato valore estetico. Le pa-

reti, al di sotto della guida per quadri, sono rivestite con una carta da imballaggio grezza, scelta per la sua texture irregolare e la sua tonalità grigio-marrone scuro, che funge da sfondo suggestivo per elementi decorativi come fiori, dipinti e applicazioni in metallo *repoussé*. Il legno di pino, usato per il camino e l'arredo, viene macchiato di nero e trattato con cera d'api, conferendo un senso di profondità all'ambiente. L'assenza di colori vivaci e toni chiari indirizza l'attenzione sull'elemento centrale della stanza: il tavolo da pranzo, reso protagonista dall'effetto scenografico del vetro e delle posate scintillanti. Questo effetto viene amplificato dall'illuminazione serale, che sostituisce i getti di gas con una luce più soffusa e avvolgente, trasformando il momento del pasto in un vero e proprio rito estetico.

Rispetto agli altri ambienti, la camera da letto principale (fig. 132) si distingue per un utilizzo più marcato dell'ornamento, testimoniando l'influenza di Margaret Macdonald nella progettazione. Elementi decorativi simbolisti emergono con forza, come il motivo dell'uccello applicato sugli armadi gemelli e il pilastro centrale del letto, intagliato con forme totemiche e arricchito da gioielli in vetro colorato. Il letto stesso, un imponente baldacchino squadrato, è impreziosito dagli arazzi di seta ricamati da Macdonald.

La stessa enfasi sulla composizione e sulla manipolazione spaziale di Mains Street – in particolar modo del salotto – amalgamata a soluzioni sperimentate nella tea room di Ingram Street del 1900, sarebbe stata trasferita nell'allestimento di Mackintosh della sala dedicata alla sezione scozzese all'*Ottava mostra della Secessione Viennese*; che costituì la prima apparizione pubblica delle coppie di artisti sposati. Gli articoli pubblicati da «The Studio» e «Dekorative Kunst» sull'arte di The Four al volgersi del XIX secolo, attirarono l'attenzione della *Wiener Secession*, e uno dei suoi più grandi sostenitori, Fritz

Waerndorfer, sotto suggerimento di Josef Hoffman si recò in visita a Glasgow nel giugno 1900. Il mese successivo, Carl Moll inviò un invito formale a Mackintosh in cui richiedeva la partecipazione dei The Four all'Ottava Mostra della *Vereinigung bildender Künstler Österreichs Wiener Secession*, che si sarebbe tenuta tra novembre e dicembre e che avrebbe costituito la prima mostra della Secessione dedicata ai mobili e alle arti applicate.

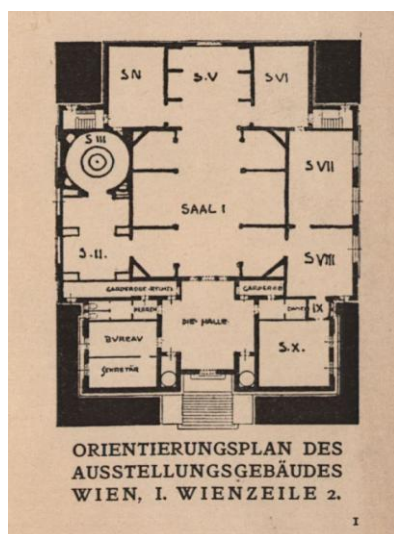


Fig. 137. Pianta della disposizione delle sale alla *Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession*, 1900

Nella fornitura di oggetti e mobili per la mostra, entrambe le coppie attinsero dai loro portfoli posteriori e agli arredi delle loro nuove case. Francis Macdonald e McNair non si recarono a Vienna, probabilmente a causa della nascita, nello stesso anno, del loro figlio Sylvan, mentre i Mackintosh, invece, arrivarono a metà ottobre del 1900 per supervisionare lo spacchetta-

mento delle opere e allestire la loro stanza in vista dell'inaugurazione della mostra, prevista per il 3 novembre⁸⁹. L'interno dell'edificio della Secessione, costruito tra il 1897 e il 1898 su progetto di Joseph Maria Olbrich, era dotato di pareti divisorie mobili che permettevano una grande flessibilità nell'organizzazione degli spazi espositivi. La mostra fu curata da Hoffmann, che progettò una grande sala centrale circondata da nove ambienti più piccoli. Agli artisti scozzesi fu assegnata la Sala X (fig. 138, 139), un ambiente quadrato situato all'angolo dell'edificio, sulla destra rispetto all'ingresso principale, accessibile attraverso la Sala IX (fig. 137)⁹⁰.

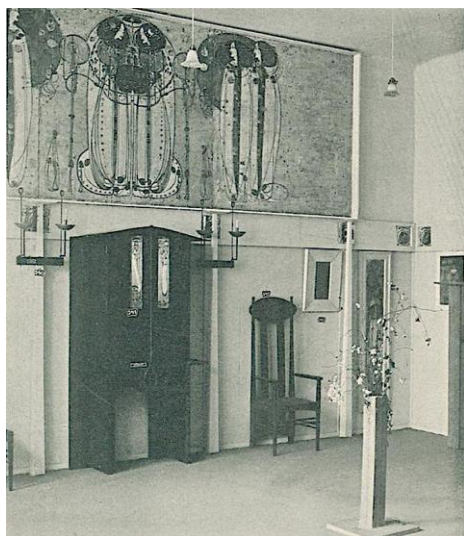


Fig. 138. *Scottish Room in Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, 1900*

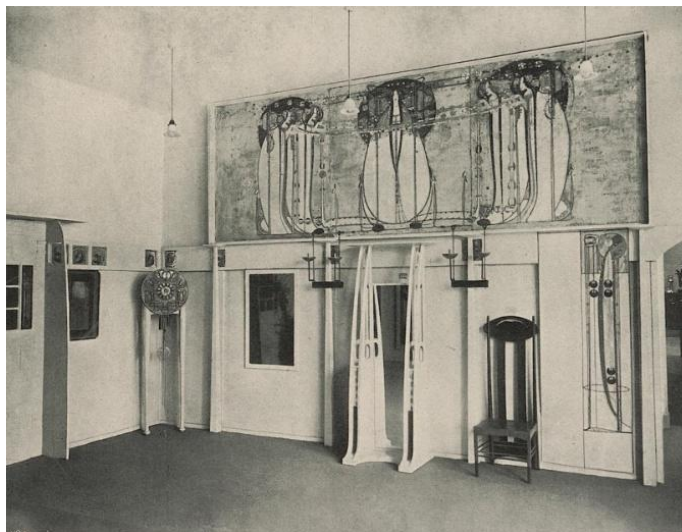


Fig. 139. *Scottish Room in Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, 1900*

L'intervento allestitivo di Mackintosh nella Scottish Room prevedeva un fregio dipinto di bianco che correva lungo il perimetro della stanza, con pannelli bianchi sottostanti e pareti e soffitto anch'essi bianchi. Questo schema decorativo richiamava il salotto appena completato dai Mackintosh nel loro appartamento al 120 di Mains Street, a Glasgow, analogamente alle lampade elettriche che pendevano da lunghi fili. I pannelli erano suddivisi in scomparti da colonne incastonate, caratterizzate da capitelli dal profilo *cyma recta* convesso. Due grandi pannelli di gesso *The May Queen* (fig. 176) di MacDonald e *The Wassail* (fig. 177), destinati alla White Dining Room della Tea Room nella Ingram Street di Glasgow, erano appesi sopra il fregio sulle pareti nord-ovest e sud-est. I grandi pannelli di gesso hanno avuto un'influenza sulle future sale della Secessione viennese, in particolare sulla quattordicesima mostra del 1902, quando Josef Hoffmann progettò l'installazio-

ne per la Sala Beethoven. Questa era incentrata sulla scultura del compositore di Max Klinger e includeva una serie di pannelli fregio di Gustav Klimt – *Il fregio di Beethoven* – che erano fissati in alto intorno alle gallerie. In quest'opera Klimt dialoga con le figure fluttuanti avvolte in vesti e abiti trasparenti e i motivi decorativi che le collegavano dei due pannelli di Mackintosh e Macdonald.

A causa del suo ruolo nella supervisione dell'installazione e alle interviste rilasciate alla stampa, emerse l'immagine di Mackintosh come figura di spicco e leader autorevole del gruppo. Quest'idea emerse in particolar modo dall'articolo della scrittrice e critica austriaca – e grande sostenitrice della Secessione – Berta Zuckermandl sul *Wiener Allgemeine Zeitung*, il cui numero del 4 November 1900 dedicava la sezione *Feuilleton* alla recensione della mostra⁹¹.

Nel medesimo articolo, Zuckermandl evidenziava l'osservazione di Mackintosh secondo cui una stanza dovrebbe essere concepita come un quadro. Proseguendo nella sua recensione, affermava che nella stanza bianca esposta in mostra – con le sue delicate macchie di colore, i dettagli ricamati simili a gioielli e le linee severe e immobili dei fregi – questa idea trovava piena realizzazione. Pur potendo risultare sconcertante per molti, essa emanava comunque l'autenticità di una visione estetica distinta e coerente. Ciò che colpì maggiormente i designer viennesi nella mostra di Glasgow del 1900 fu infatti il modo in cui ogni elemento esposto era stato attentamente concepito come parte del tutto.

In un altro articolo, la medesima critica – dopo aver sottolineato la disponibilità della Secessione di mostrare opere straniere al grande pubblico – afferma:

Auch im Kunstgewerbe durchströmt Symbolik die dekorative Linie. Den Innenraum, welchen die schottischen Künstler MACKINTOSH und

MC.NAIR geschaffen, ist die poetische Gestaltung eines höchst individuellen Schönheitsideals. Mystische Farbenstimmung, stilisierte Formen, Feierliches, Gehobenes, wecken im Beschauer Vorstellungen einer, wenn auch sehr eigenartigen, aber dennoch interessanten und empfundenen Stimmungs-Konzeption.

Im linearen Gefühl etwas verwandt sind die jungen Wiener Dekorations-Künstler, die sich ganz dem Einfluss van de Veldes und Ashbees (beide sind in der Ausstellung vertreten) entziehen. Auch sie suchen einen Zusammenklang von Farben, Linien, Formen. Nur ist ihre Harmonie weltlicher, ihr Sinn praktischer, ihr Empfinden realer.

Die Möbel und Gerätschaften, die sie geschaffen haben, sind von wohlthuender Einfachheit. Alle Phrasen und alle gesuchten Effekte forciert Originalität - diese gewohnten Kinderkrankheiten eines neuen Stils - sind vermieden. Die Leser der "Dekorativen Kunst" werden durch die zu bietenden Abbildungen mit der fest abgegrenzten Eigenart der Wiener Modernen bekannt und vertraut werden⁹².

Zuckerlandl segnalava quindi che nonostante la differenza di temperamento, viennesi e scozzese presentavano una certa affinità lineare ed una connessione di ideali di colore.

La grande copertura mediatica di Mackintosh era in certa misura inversamente proporzionale a quella dei coniugi McNair. Sei delle loro dodici opere presentate – che ben rappresentavano la loro gamma tecnica e creativa – non furono mostrate dalla stampa. Le opere presentate dai McNair includevano un copriletto e una versione del fregio della stanza dei bambini, entrambi probabilmente provenienti da Oxford Street. Francis Macdonald espose inoltre *The Frog Prince*, un suo candelabro nel mentre acquistato da Talwin Morris (fig. 94), insieme a un orologio (fig. 92) e a una serie di piastre, realizzati a metà degli anni 1890 in collaborazione con sua sorella. McNair, invece, inviò l'armadio del fumatore, già illustrato su «The Studio» nel 1897 (fig. 100).



Fig. 140. F. Macdonald, *The Legend of the Snowdrops*, 1900



Fig. 141. H. McNair, *The Legend of the Birds*, 1900

Tra le nuove opere figuravano un acquerello intitolato *Eve* e un modello in gesso per una medaglia di McNair assieme a una coppia di grandi acquerelli realizzati in collaborazione: *The Legend of the Snowdrops* di Macdonald (fig. 140) e *The Legend of the Birds* di McNair (fig. 141)⁹³. Il profondo simbolismo religioso che emerge nelle due immagini è probabilmente mutuato dalla sensibilità di McNair, così come i versi riportati sotto ciascun dipinto, che ripercorrono l'eredità preraffaellita di aggiungere testo a un'immagine narrativa. Esposti come una sorta di dittico separato a Vienna, i pannelli offrono un commento sull'ossessione fin de siècle per il misticismo cristiano, attraverso dialettiche di peccato e salvezza espressa tramite un linguaggio simbolico complesso. Il lavoro di Macdonald evoca

la caduta di Eva dalla grazia, ma lo fa utilizzando una tavolozza di bianchi, rosa e verdi che simboleggia luce e speranza, in sintonia con la natura e il rinnovamento. McNair sceglie invece rossi, marroni e viola, che evocano ombra e disperazione con un soggetto che, contraddittoriamente suggerisce una possibile redenzione. Entrambi i pannelli rivelano l'interesse dei McNair per simboli enigmatici e riflettono l'atmosfera interiore dello studio di Oxford Street.

Mackintosh, invece, sembra non aver realizzato nuovi pezzi per la sua sala espositiva. Lo specchio e la sedia basata sul modello di Argyle Street provenivano direttamente dalla sua abitazione. Gli unici elementi prodotti appositamente per la mostra furono la porta, il camino e un grande mobile, quest'ultimo concepito come una variante della scrivania di Mains Street, arricchito da pannelli in metallo battuto disegnati da Margaret Macdonald. Ad eccezione dell'orologio creato insieme alla sorella, il contributo di Margaret si concentrò principalmente sulla lavorazione dei pannelli metallici inseriti nei mobili progettati dal marito. Proprio a Vienna era presente il primo mobile di Mackintosh che incorporava pannelli metallici, in questo caso in rame battuto, realizzati e firmati da Margaret (fig. 142). Si trattava di un mobile per fumatori in rovere tinto scuro, prodotto nel 1899, probabilmente per uso personale. L'opera si distingue per una cornice sporgente – motivo ricorrente nel lavoro di Mackintosh – collegata al pannello posteriore laterale, nonché per l'uso di pannelli in metallo battuto come decorazione delle porte. Gli ampi piani delle gambe, dei frontoni e dei pannelli posteriori risultano interrotti solo da una decorazione intagliata in rilievo al di sotto delle porte, che si sviluppa attraverso una nervatura centrale fino a culminare in un motivo a foglia posto all'apice della cornice curva.



Fig. 142. M. Macdonald, C.R. Mackintosh, *Smoker's cabinet*, 1899

Un ulteriore sviluppo ideale delle stanze di Mains Street e di Oxford Street, in spazi puramente espositivi e, pertanto, senza le restrizioni di praticità dettate da spazi abitativi si trovarono all'*Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino*, tenutasi tra aprile e novembre del 1902. Questa occasione fu l'ultima in Europa in cui tutti i membri di The Four poterono esprimere al massimo il loro talento progettuale.

L'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna del 1902 era nata dalla collaborazione tra il Circolo Artistico di Torino e l'amministrazione locale, con l'obiettivo di stimolare un rinnovamento dell'architettura e delle arti decorative italiane. Per documentare e promuovere le innovative tendenze dell'epoca, venne anche lanciata una pubblicazione mensile intitolata *L'Arte decorativa moderna*.

Il Parco del Valentino, già noto per aver ospitato diverse esposizioni negli ultimi anni dell'Ottocento, fu scelto come sede

dell'evento. Qui, sulla sponda occidentale del Po, vennero erette strutture temporanee per ospitare l'esposizione. Gli espositori dovevano attenersi principalmente a due tematiche: l'arredo decorativo delle abitazioni moderne e l'allestimento completo di ambienti domestici. Un terzo tema, riguardante il rapporto tra casa e contesto urbano, venne successivamente accantonato per ragioni economiche⁹⁴.

L'architetto Raimondo D'Aronco curò la progettazione della maggior parte dei padiglioni espositivi. Il complesso principale, collocato nella zona sud-occidentale del parco, si sviluppava attorno a una rotonda coperta da una cupola, che fungeva da ingresso e sala centrale. Da qui si diramavano verso sud e ovest diverse gallerie, interconnesse tra loro e arricchite da spazi espositivi aggiuntivi⁹⁵ (fig. 143).

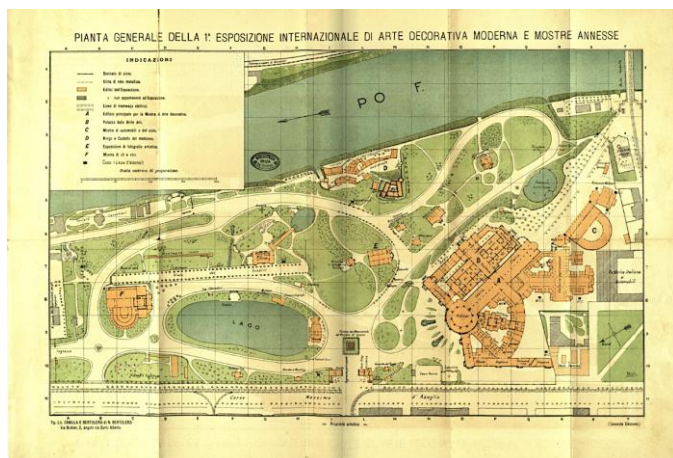


Fig. 143. Pianta generale dell'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna del 1902

All'estremità est del complesso principale, a destra di un salone comunicante alla sezione dedicata alla scultura, era presente

una piccola sezione interamente dedicata alla nazione scozzese. Per la prima volta in una mostra internazionale tenuta all'estero, la Scozia ha partecipato come entità indipendente⁹⁶. Come organizzatore della sezione scozzese il comitato esecutivo della mostra nominò Newbery. Il preside della Glasgow School of Art scelse di rappresentare la Scozia, quasi senza eccezioni, con articoli provenienti da laureati della sua scuola e nominò Mackintosh come progettista generale della sezione scozzese⁹⁷.

L'intervento di Mackintosh si estendeva su tre stanze: una affidata a lui e alla moglie Margaret – in cui presentarono, da un lato, un'esposizione di opere del loro portfolio e, dall'altro, l'allestimento della loro *Rose Boudoir* –, una affidata ai coniugi McNair, in cui crearono la loro *Lady's Writing Room*, e, infine, una terza sala, dalle dimensioni maggiori rispetto alle precedenti, che conteneva l'esposizione di opere di altri cinquanta designer della School of Art disposte in teche lungo le pareti progettate da Mackintosh. Le vetrine prevedevano una parte superiore inferiore piatta e priva di decorazioni – ad eccezione del motivo a stencil della rosa – e un motivo a griglia per dividere le vetrine sovrastanti, con il bianco e viola dorato come tonalità principali⁹⁸. Queste vetrine offrivano una testimonianza concreta della filosofia educativa innovativa e dei principi estetici della Glasgow School of Art, riuscendo a presentare una panoramica ancora più completa rispetto all'Esposizione internazionale di Glasgow dell'anno precedente. Le donne ebbero un ruolo di primo piano, con Jessie M. King che ottenne una medaglia d'oro, grazie a una straordinaria varietà di tecniche, espressione dell'insegnamento negli studi tecnici istituiti da Newbery nel 1892. L'armonia tra motivi e colori contribuiva a unire visivamente le esposizioni, mentre le immagini organiche intrecciate con temi letterari e medievali emergevano con particolare forza nei libri, nei ricami e nelle vetrate.

Questi elementi conferivano alle opere un'aura spirituale e quasi ultraterrena, come sottolineato dai commentatori dell'epoca⁹⁹.

Analogamente a come aveva operato a Vienna un anno e mezzo prima, l'intervento di Mackintosh fu principalmente decorativo piuttosto che strutturale e, sempre come a Vienna, sviluppò la sua visione di una sala come mostra, o opera d'arte, a sé stante. Altre offerte all'Esposizione di Torino miravano a questo effetto ma la progettualità di Mackintosh fu forse l'unica che raggiunse una completa corrispondenza e valorizzazione della sala stessa.

Per creare un'atmosfera unitaria e coerente, Mackintosh adottò alcuni elementi progettuali comuni a tutte e tre le sale. La base architettonica fu costituita da rivestimenti in legno dipinti di bianco, che definivano e scandivano gli ambienti. A circa 2,13 metri da terra, inserì dei binari per l'esposizione delle opere, sopra i quali pareti e soffitti mantenevano la loro candida colorazione. Per ottenere un'illuminazione naturale diffusa, le ampie finestre furono velate con tessuti leggeri. La struttura delle pareti venne ritmata da elementi verticali che creavano cornici naturali per le opere esposte. Ai lati degli ambienti principali furono collocati degli elementi divisorii in legno, alti quanto i binari espositivi, ma con caratteristiche diverse nelle due stanze: nella sala dei Mackintosh questi schermi presentavano pannelli decorati con vetrate colorate, mentre nell'ambiente dei McNair mostravano un disegno geometrico traforato. L'illuminazione artificiale fu risolta in modo essenziale, con lampadine nude sospese su cavi lunghi all'altezza dei binari espositivi. Per definire il passaggio tra i diversi ambienti e schermare le viste non desiderate, Mackintosh ideò degli stendardi allungati, decorati con motivi di figure femminili drappeggiate stilizzate, con le teste in silhouette contro un cerchio – probabilmente una luna – e rose, che fungevano da elementi di pun-

teggiatura e transizione tra le sale della sezione scozzese¹⁰⁰ (figg. 144, 145).

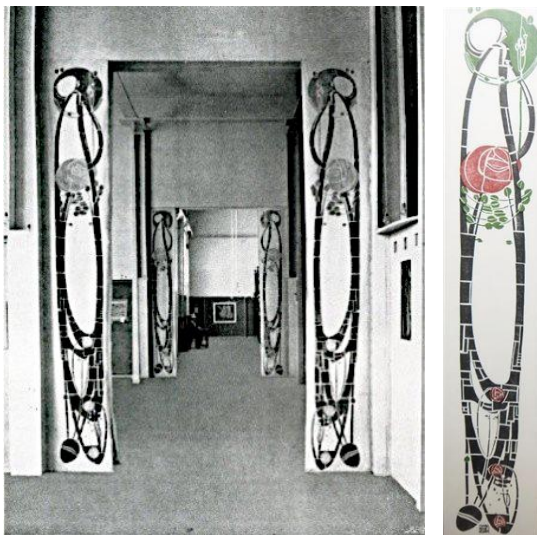


Fig. 144, 145. C.R. Mackintosh, *Banners*, 1902

Attraverso *The Rose Boudoir* (fig. 146, 147), Charles Rennie Mackintosh e Margaret Macdonald offrirono una visione di design integrato che andava oltre il semplice arredamento. Ogni elemento, dalle pareti ai mobili, dalle decorazioni ai dettagli, contribuiva a creare un'atmosfera poetica e avvolgente, dimostrando al contempo la profonda simbiosi creativa tra i due artisti.

Lo stile Glasgow. Una sintesi dialettica tra linearità organica e geometria



Figg. 146, 147. M. Macdonald, C.R. Mackintosh, *The Rose Boudoir*, 1902

Lo spazio era concepito come un'elaborata composizione, in cui ogni elemento concorreva a un'armonia tematica basata sulla rosa, filo conduttore e principio unificante dell'intero ambiente. Le pareti ospitavano una selezione accurata di piccoli acquerelli, pannelli metallici e pannelli di gesso realizzati da Margaret. Due di questi, *The Heart of the Rose* (fig. 148) e *The White Rose and The Red Rose* (fig. 149) – quest'ultimo originariamente concepito per Main Street – erano collocati sulle pareti più corte della stanza, una di fronte all'altra, creando un dialogo visivo e simbolico.



Fig. 148. M. Macdonald, *The Heart of the Rose*, 1902



Fig. 149. M. Macdonald, *The White Rose and The Red Rose*, 1902

Nel primo pannello compare il motivo del bambino, frequente nelle opere di Margaret di quegli anni, avvolto dai petali di una rosa e accompagnato da due figure femminili che si ritrovano anche nel secondo pannello. L'effetto decorativo è enfatizzato dall'assenza di mani e piedi nelle figure femminili e dall'intersezione dei loro abiti.

Questi pannelli, inoltre, combinando gesso dipinto con spago, perline e conchiglie, rappresentavano un esempio di polima-

terismo, una soluzione artistica che sarebbe poi stata ampiamente utilizzata durante il corso del Novecento. Accanto ai pannelli in gesso, Mackintosh progettò due pannelli gemelli in vetro piombato, *The Spirit of the Rose* (fig. 150) e *The Secret of the Rose*, collocati sulle pareti tronche all'ingresso della stanza. Questi lavori riprendevano le eteree figure femminili di Margaret, delineate con delicatezza solo attraverso il profilo del volto, creando un effetto di leggerezza grazie alla proprietà trasparente del vetro.



Fig. 150. C.R. Mackintosh, *The Spirit of the Rose*, 1902

Margaret esplorò ulteriormente il motivo della figura centrale con l'abito voluminoso traforato da rose in due pannelli, *The Awakened Rose* e *The Dreaming Rose*, inseriti nello scrittoio progettato da Mackintosh (fig. 151). Il tema della rosa era presente anche sugli schienali delle sedute, rafforzando la coerenza tematica dell'ambiente. Tra queste, le sedie con braccioli disposte attorno al tavolo ovale (fig. 146, 147) rappresentavano un'evoluzione delle sedie delle Argyle Street Tea

Rooms: sebbene mantenessero alcuni elementi caratteristici, come il piede inclinato della gamba posteriore e le ampie braccia piatte delle sedute da sala fumatori, la struttura era stata reinterpretata con gambe che si assottigliavano rapidamente verso l'alto e uno schienale in legno curvato. Il dettaglio più distintivo era lo schienale della sedia, composto da un doppio foglio di tela invece che da un pannello imbottito, decorato con un motivo floreale a stencil in linea con il tema del Rose Boudoir. Le sedie originali erano rivestite in seta rosa, enfatizzando il carattere delicato e sognante della stanza.



Fig. 151. C. R. Mackintosh, *Desk for The Rose Boudoir*, 1902

A completare l'arredo, due sedie con schienale alto e senza braccioli si distinguevano per la loro silhouette slanciata ed elegante. Una di esse (fig. 152), realizzata in rovere verniciato di bianco, presentava una cimasa intagliata con vetrii colo-

rati incastonati, che conferiva alla sedia un carattere scultoreo e un senso di verticalità, amplificando la sua presenza nello spazio. Nella parte inferiore dello schienale, in dialogo con il motivo organico della cimasa, si trovava una decorazione floreale ottenuta tramite stampinatura sul rivestimento di lino. La struttura lineare della sedia, con le sue forme geometriche essenziali, si armonizzava perfettamente con l'apparato decorativo, in un equilibrio tra funzione e rappresentazione. L'altra sedia con schienale alto, analoga nelle forme ma con uno schienale ancora più affusolato, era di colore scuro, probabilmente pensata come complemento dello scrittoio sopracitato (fig. 151).



Fig. 152. C. R. Mackintosh, *Chair for The Rose Boudoir*, 1902

Lo scrittoio presentato da Mackintosh all'Esposizione di Torino del 1902 segna un'evoluzione stilistica verso un design più essenziale e meno ornamentale. Sebbene le porte fossero profonde, con il bordo inferiore curvo, diversi dettagli suggerivano un distacco dallo stile decorativo precedente. La trasforma-

zione più significativa risiedeva nel colore: Mackintosh, che in precedenza prediligeva tonalità di marrone scuro per i suoi mobili in quercia, qui adottava per la prima volta il nero¹⁰¹. Rispetto ai lavori precedenti, questa scrivania presentava una linearità più geometrica: le gambe erano perfettamente integrate nella struttura invece di essere elementi aggiunti; le porte erano incernierate all'interno anziché sovrapposte; infine, la superficie superiore era priva di decorazioni curve e della terminazione *cyma recta* degli anni precedenti. Anche la struttura costruttiva, con le gambe concepite come scatole rettangolari poco profonde, rivelava un approccio più architettonico e meno ornamentale. Questo mobile rappresentava dunque un passaggio verso uno stile più essenziale, anticipando le soluzioni adottate per *The Hill House* e i *Willow Tea Rooms*, caratterizzate da un design ancora più geometrico e astratto, privo di decorazioni organiche.



Fig. 153. F. Macdonald, H. McNair, *A Lady's Writing Room*, 1902

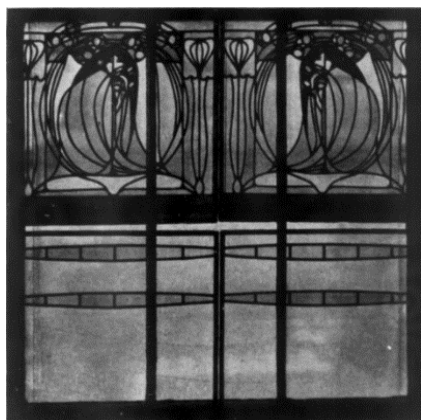


Fig. 154. H. McNair, *Frize for A Lady's Writing Room*, 1902



Fig. 155. H. McNair, *Chair and desk*, 1902

Concepita in stretto dialogo con il *Rose Boudoir* dei Mackintosh, e situata tra questa e la sezione scozzese generale si trovava l'allestimento della seconda stanza eseguito da McNair e Frances Macdonald intitolato *A Lady's Writing Room* (fig. 153). Distinguendosi per il suo linguaggio simbolico e per la raffinatezza delle soluzioni formali adottate, la stanza si inseriva armoniosamente nella disposizione generale, incorporando la palette cromatica tipica dei due designer essendo dominata dal bianco e dal grigio-oro e ravvivata su una parete da un fregio di rosa e verde. Così, sebbene fosse chiamata "Stanza di scrittura di una signora", la tavolozza collegava lo spazio alla loro camera da letto di Liverpool. Il pavimento della *Lady's Writing Room* era coperto da due tappeti, entrambi progettati da Frances, uno lungo e stretto, e un altro rettangolare di feltro e sottostante a un tavolo e due sedie. Quest'ultimo presentava un bordo di rose applicate in uno schema di rosa e nero, e nelle forme curvilinee faceva riferimento ai disegni nel fregio, nei pannelli metallici e nelle vetrate dei mobili e della finestra nel fregio sopra il tavolo (fig. 154). Il tappeto era posizionato al

centro della stanza e, attraverso il motivo e il colore, contribuiva all'unità delle parti. Dietro il tavolo, separati da uno dei pannelli a muro e che si estendevano verso il basso da a partire dai quattro pannelli di vetro piombato che formavano la parte centrale del fregio, erano appese le due *Leggende* già apparse a Vienna (fig. 140, 141). I giochi simbolici di queste ultime vengono trasposti all'intera stanza: nelle due estremità del lato lungo della stanza erano appesi, singolarmente, da un lato *Flourish* (fig. 122) di McNair, e dall'altro *The Frog Price* di Macdonald. L'emotivo *Flourish* era però appeso dal lato della razionalità implicita della libreria, così come il fantasioso *The Frog Price* era appeso dal lato della scrivania; che era abbinate a una sedia in cui McNair cita il suo amico Mackintosh nella scelta dello schienale alto (fig. 155). I McNair in mostra, come nella loro stessa casa, mescolavano l'austero con l'ultraterreno e usavano piccoli dettagli praticamente invisibili per unificare l'ambiente. La scrivania e la sedia funzionali, ad esempio, incorporavano vetro e perline che completavano le perline utilizzate sulle tende, sui cuscini e sui pannelli metallici. Perline e pietre colorate si trovavano anche infilate nel filo d'argento che incurvandosi, formava le immagini delle donne nei due pannelli sbalzati appoggiati alla parete di fondo (fig. 156). La sezione inferiore di ogni pannello con le sue forme curvilinee ripetute era anche stilisticamente correlata ai pannelli di vetro colorato inseriti nel fregio sopra il tavolo centrale. Le due donne allungate che formano le forme decorative sulle sezioni superiori dei pannelli insieme al volto ambiguamente di genere che sbircia oltre la spalla della figura femminile nel pannello a sinistra, rimangono in linea con le rappresentazioni caratteristicamente enigmatiche di donna nell'opera di Macdonald e McNair.

La combinazione di una forma con una funzione suggerita dal simbolismo della struttura e della decorazione inaugurata con

il mobiletto per fumatori (fig. 100) trova la sua massima espressione nella libreria girevole di Torino (fig. 157). In questa opera, la disposizione dello spazio destinato ai volumi di varie dimensioni è integrata nella rappresentazione simbolica dell'Albero della Conoscenza. La struttura ramificata, arricchita da elementi decorativi che evocano foglie nelle giunzioni tra traverse orizzontali e montanti verticali, culmina in una sezione di vetro colorato raffigurante le mele dell'albero. Al di sopra di questa composizione, su ciascun lato, si trova una forma curva che richiama altre presenti nell'opera di McNair e che suggerisce la figura di un uccello in volo, un simbolo ricorrente nell'immaginario dell'artista, associato all'ispirazione e alla creatività. Questo motivo iconografico si ritrova anche in altre opere esposte a Torino, come la decorazione intarsiata di piccoli uccelli affamati sul tavolo, la raffigurazione di nidi nei cuscini e nelle tende realizzate da Frances per la panca (presente anche a Oxford Street), e il disegno di un gufo molto stilizzato nella parte anteriore della scrivania (fig. 154) che simboleggiava la conoscenza. L'intero allestimento della stanza rispondeva a un tema unificante: la scrittura e il potere delle parole. Il tavolo e le sedie evocavano il dialogo e lo scambio di idee, mentre la panca e la libreria simboleggiavano il raccoglimento nella lettura. La scrivania, infine, si faceva emblema dell'atto stesso della scrittura.

La mostra di Torino rappresentò l'ultima grande occasione in cui il lavoro dei McNair nell'ambito delle arti decorative venne esposto, e il resoconto pubblicato su «The Studio»¹⁰² costituì l'ultima testimonianza su questo importante aspetto della loro vita creativa. L'evento segnò inoltre l'ultima occasione in cui i McNair collaborarono in perfetta sintonia con Mackintosh e Margaret, suggellando una stagione di intensa condivisione artistica e progettuale.

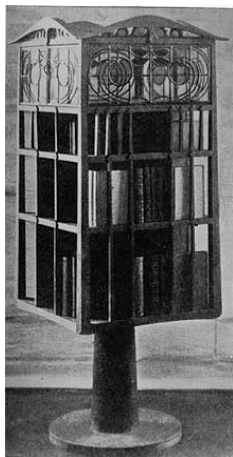


Fig. 156. H. McNair (sinistra), F. Macdonald (destra), *Panel*, 1902

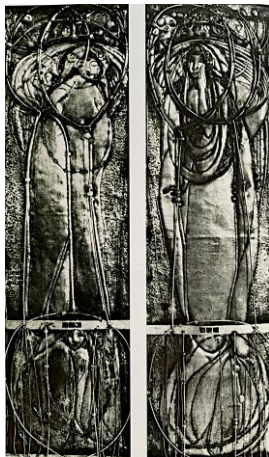


Fig. 157. H. McNair, *Re-volving bookcase*, 1902

La critica italiana, pur lamentando la mancanza di praticità nei mobili degli allestimenti dei coniugi Mackintosh e McNair, apprezzò “l'accordo squisitamente armonioso di tinte tenere” e le “linee eleganti che risvegliano visioni poetiche” dei quattro artisti definiti “celebri raffinati assetati di nuovo e invaghiti di simbolismo”¹⁰³. Vittorio Pica scelse poi di citare Muthesius per indicare gli elementi che a Torino formano la singolare originalità della decorazione:

La linea retta ed in ispecie la perpendicolare è innalzata a principio ed essa prolungasi talmente in altezza da divenirne quasi soprannaturale. Quando una curva appare è con tale timidezza ch'essa osa appena di farsi scorgere un poco. Ogni apparenza di mollezza è espulsa dall'inquietante moltiplicazione delle verticali. Rigide e quasi spettrali, le membra allungansi in angolosità ossute. Un'estrema ponderazione architettonica è combattuta da una ripetizione quasi esagerata di membrature simiglianti. Ecco lo schema di quest'arte dal lato maschile. Ma evvi eziandio un lato femminile e che è quasi tanto femminilmente dolce quanto l'altro è mascolinamente rude. Lo si trova nei riempitivi che esistono quasi sempre in composizioni di linee

decorative e che, precisamente nella rigida cornice archi tettonica, producono con la loro molle ondulazione un contrasto impressionante. Questa linea ondulante vi prevale e domina in tal maniera su d'ogni altro punto di vista da divenire fine a sé medesima e da non tenere quasi neppur conto del soggetto, La figura umana non sembravi essere che un pretesto ricreativo; rappresentandola non si tende che ad un dolce cullamento di linee; ella è, secondo i bisogni, tirata in lunghezza o trasformata in tutti i sensi, rimanendo sempre esclusivamente decorativa. Essa vien stilizzata nell'istesso modo che l'arte inglese ha stilizzato la pianta; essa è costrutta e deformata in posizioni d'ornamento per accordarsi con tale o tal'altra linea direttiva. Abbiamo così le ultime conseguenze della linea decorativa, di cui bisogna cercare le origini in Inghilterra. Blake se ne inebbrava già or son cent'anni e Rossetti la suggerì al mondo intero. Da Rossetti e dai Prerafaeliti la via va, in linea retta, così all'olandese Toorop come agli artisti di Glasgow¹⁰⁴.

Frances Macdonald e Herbert McNair

Analizzando le opere tridimensionali realizzate da Frances Macdonald e Herbert McNair nella seconda metà dell'ultimo decennio dell'Ottocento, così come l'arredamento della loro casa di Liverpool e gli allestimenti espositivi di Vienna e Torino, emerge un ricorrente utilizzo di gruppi di pezzi sovrapposti. Secondo alcune ricerche¹⁰⁵, questa scelta suggerisce che gli artisti esponessero principalmente oggetti destinati all'uso personale, sia perché facilmente reperibili, sia perché non trovarono – e forse non cercarono – un ampio mercato per le loro creazioni decorative, a differenza di quanto avvenne per la pittura e la grafica. In effetti, rispetto alla centralità che attribuirono alla pittura, la loro produzione nell'ambito delle arti decorative risultò relativamente limitata. Tra il 1894 e il 1902 circa, McNair progettò circa trentacinque mobili, probabilmente tra venti e venticinque pezzi in metallo e gioielli, alcuni pannelli in vetro colorato e un importante set di bicchieri da tavola soffiati. Macdonald, oltre a realizzare opere in metallo battuto sia indi-

vidualmente che in collaborazione con la sorella, contribuì alla decorazione di mobili con inserti in metallo e ideò circa trenta progetti per gioielli (fig. 158), di cui pochi, tuttavia, sembrano essere stati effettivamente realizzati¹⁰⁶.



Fig. 158. F. Macdonald, *Design for brooch*, 1901-02

Ciò che non va trascurato è la dimensione decorativa intrinseca alla loro ricerca artistica, che – come evidenziato – permea anche la loro produzione pittorica, in linea con le sperimentazioni dell'Art Nouveau continentale. Anche quando, a partire dal 1897, la resa delle figure si distacca dall'immaginario scheletrico tipico della Spook School, permangono caratteristiche distintive quali la prospettiva appiattita, il trattamento calligrafico e un certo grado di stilizzazione, confermando la coerenza stilistica del loro linguaggio visivo.

A partire dal 1898, il mandato di Herbert McNair presso la School of Applied Art di Liverpool¹⁰⁷ prevedeva l'insegnamento di corsi diurni e serali di vetro colorato e design decorativo e già dopo un anno dal suo arrivo, «The Studio» riconobbe i risultati positivi raggiunti sotto la sua direzione:

various branches of decorative design have advanced well during the past twelve months under Mr. Herbert McNair stenciled wall-papers and fabrics, stained glass, tiles, posters, and book illustrations. Examples of stained glass were few, but they were distinguished by refined, harmonious coloring, in admirably simple leading executed by the students themselves¹⁰⁸.

Parallelamente alla sua attività didattica, McNair continuò a Liverpool una produzione artistica bidimensionale, realizzando acquerelli e opere grafiche – tra cui *ex libris*, certificati e poster – che, nel complesso, si mantennero in continuità con le sue sperimentazioni precedenti. Se da un lato alcune figure assumevano forme più tornite, in linea con la svolta stilistica intrapresa dopo il 1897 (fig. 159), dall'altro riemergevano elementi spettrali tipici del periodo studentesco (fig. 160), segnalando così la presenza dello stile di Glasgow nell'ambiente artistico di Liverpool.

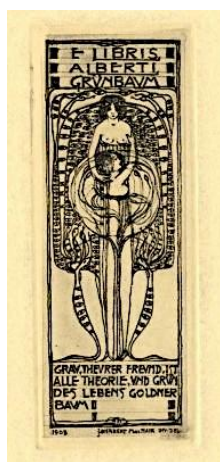


Fig. 159. H. McNair, *Bookplate Albert Grünbaum*, 1903

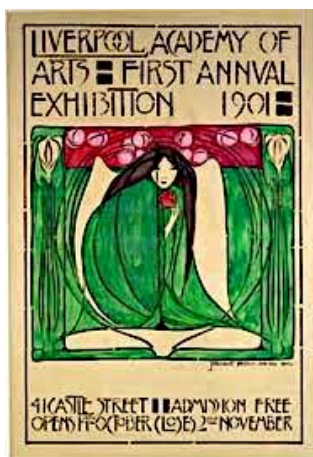


Fig. 160. H. McNair, *Poster for the Liverpool Accademy of Art*, 1901

Nonostante i risultati positivi ottenuti nel suo ruolo di docente, non sembra che McNair abbia esercitato un'influenza significativa sulla scena artistica locale. La School of Applied Art fu coinvolta in diversi progetti commissionati dalla città, tra cui l'allestimento del Philharmonic Hotel e il monumento a Victoria, ma in nessuno di questi è possibile riscontrare un impatto stilistico riconducibile alla sua opera. È probabile che, profondamente influenzato dalla filosofia di Dando Sedding e di Newbery, il suo contributo si sia espresso più nell'incoraggiamento dei suoi studenti a una riflessione più approfondita sul motivo e sul significato dell'opera, nonché nello sviluppo di una spiccata individualità creativa. Il resoconto più dettagliato del lavoro della School of Applied Art attualmente disponibile si trova nell'indagine pubblicata dall'*Architectural Review*¹⁰⁹ in occasione di un'ampia mostra tenutasi alla St George's Hall di Liverpool alla fine del 1900. In quell'occasione, la sezione dedicata alle arti applicate includeva opere realizzate sia dal personale che dagli studenti. McNair, in particolare, si distinse per la produzione di oggetti d'uso quotidiano al di fuori dell'ambito dell'arredamento, presentando una serie di coppe e bicchieri da liquore. Tra i pochi esemplari sopravvissuti, uno in vetro di Clutha (fig. 161) sembra essere incompleto: in origine, la coppa decorata con rose era probabilmente arricchita da foglie di viticcio che si innalzavano dal piede¹¹⁰.

Già l'anno precedente, a Glasgow, McNair aveva realizzato un altro oggetto di uso quotidiano estraneo alla produzione di mobili (fig. 162). Si tratta di un contenitore per il tè in argento, marchiato Glasgow 1897 e concepito come regalo di nozze per la sorella. Il design, caratterizzato da motivi vegetali stilizzati applicati e intrecciati, è fortemente simbolico, alludendo al matrimonio e all'amore. Tre dei lati del contenitore presentano pannelli sbalzati: uno raffigura una coppia seduta che tiene o

si scambia un cuore, un altro sembra rappresentare una madre con un bambino, mentre il terzo, più complesso nella composizione, potrebbe contenere connotazioni di natura erotica. Il quarto lato è invece dotato di un cucchiaino rimovibile, la cui forma – ispirata a una rosa o a un melograno – rafforza ulteriormente il simbolismo dell'opera.



Fig. 161. H. McNair,
Liqueur glass, 1901



Fig. 162. H. McNair, *Tea caddy*,
1897

McNair realizzò anche alcuni gioielli in argento, sebbene pochi esemplari siano giunti fino a noi. Le uniche testimonianze visive della sua produzione orafa, così come di quella di Frances Macdonald, si trovano in una pubblicazione di «The Studio» del 1902¹¹¹ (fig. 163, 164). Nei gioielli si ritrovano i motivi distintivi dello stile di Glasgow, tra cui rose, farfalle e, in particolare, volti femminili stilizzati. Frances Macdonald, riprendendo l'uso decorativo dei capelli già sperimentato nei suoi primi lavori per «The Magazine» e per gli inviti dell'Art Club, realizza un pettine in cui due figure femminili si fronteggiano, mentre le loro chiome si trasformano nei denti dell'oggetto.

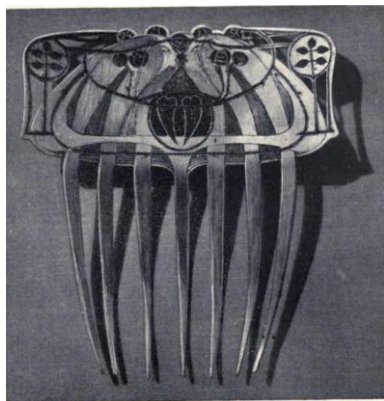


Fig. 163. F. Macdonald, *Hair comb*, 1900 ca.



Fig. 164. H. McNair, *Brooches and Earrings*, 1900 ca.

McNair, invece, accosta al motivo del volto umano quello della farfalla, stabilendo un parallelismo con le sperimentazioni di René Lalique a Parigi. Tuttavia, non vi sono prove che attestino una conoscenza diretta del lavoro di Lalique da parte di McNair; sembra piuttosto che entrambi fossero semplicemente sintonizzati con lo spirito del tempo, sviluppando soluzioni estetiche affini in maniera indipendente.

Un ambito creativo particolarmente interessante, sebbene di difficile studio a causa della sua natura effimera e della scarsa documentazione, è il contributo dei McNair ai *tableaux vivants* e alle produzioni teatrali di Liverpool. Queste rappresentazioni costituivano un'importante attività sociale, coinvolgendo sia il personale docente che gli studenti dell'intera università. I *tableaux vivants* erano una componente consolidata della vita civica e culturale all'inizio del XX secolo e divennero parte integrante dell'University College con l'arrivo, nel 1898, del nuovo professore di greco, Gilbert Davies. Durante il suo incarico a Liverpool, durato otto anni, Davies organizzò tre spettacoli che combinavano rappresentazioni teatrali e *tableaux*, nei quali la

School of Applied Art ebbe un ruolo attivo, curando scenografie e costumi per le ambiziose produzioni. Il *Liverpool Courier* lodò in particolare i costumi realizzati per *The Tempest* – unico progetto teatrale dei McNair di cui si abbia traccia – definendoli capolavori di pittoresca bellezza medievale, e gli uccelli scenografici sul palcoscenico. Di questo ambito creativo rimane oggi solo un'unica testimonianza visiva: una fotografia del carro vichingo progettato da McNair per il corteo civico del 1907, svoltosi a Wavertree Park in occasione del 700° anniversario della fondazione di Liverpool (fig. 165).



Fig. 165. H. McNair, *The Viking Boat Float*, 1907

Tuttavia, le trattative tra la città e l'University College, di cui facevano parte le School of Applied Art, avrebbero presto avuto un profondo effetto sulle carriere dei McNair. L'Education Act del 1902 portò a una riorganizzazione dell'insegnamento artistico, e nel 1905 fu deciso di separare il dipartimento di arti applicate dalla School of Architecture per accorparlo alla School of Art and Design municipale di Mount Street. McNair si trasferì temporaneamente con i suoi colleghi nella nuova se-

de, sotto il rigido regime di South Kensington, ma ben presto abbandonò l'incarico per contribuire alla fondazione di una scuola indipendente.

Scontento del nuovo ambiente, si unì all'ex collega Gerard Chowne nella Sandon Society, un'accademia privata fondata da un gruppo di circa quaranta studenti che desideravano preservare il modello didattico più libero dell'Art Shed. Stabilitisi in Sandon Terrace, gli studenti e i docenti misero in comune le loro risorse per affittare piccoli studi condivisi. Tuttavia, l'assenza di uno stipendio fisso rese la situazione finanziaria instabile e precaria. In questo periodo, McNair smise di produrre opere tridimensionali e la sua attività pittorica si ridusse drasticamente. Le difficoltà economiche, unite alla bancarotta delle imprese di famiglia, lo portarono a sviluppare problemi con l'alcol.

Nel 1909, a causa delle tensioni sorte all'interno della Sandon Society, fu costretto a lasciarla e si trasferì nuovamente a Glasgow con Frances e Sylvan. Entrambi si rivolsero nuovamente alla School of Art, in cui Frances riuscì a insegnare per un breve periodo ricamo e lavorazione dei metalli, ma dopo il 1900 Newbery non fu in grado di offrire un incarico permanente a nessuno dei due artisti.

Nel 1912, probabilmente su iniziativa della famiglia Macdonald e a causa delle crescenti difficoltà economiche e personali, McNair lasciò la Scozia per il Canada. Qui trovò impiego in una fabbrica di cioccolato e nelle ferrovie, ma la sua dipendenza dall'alcol peggiorò. Ritornò a Glasgow poco prima dello scoppio della Prima guerra mondiale nel 1914, trovando un impiego presso le poste e abbandonando definitivamente la pittura.

Lo stile Glasgow. Una sintesi dialettica tra linearità organica e geometria



Fig. 166. F. Macdonald, *Girl and Butterflies*, 1907

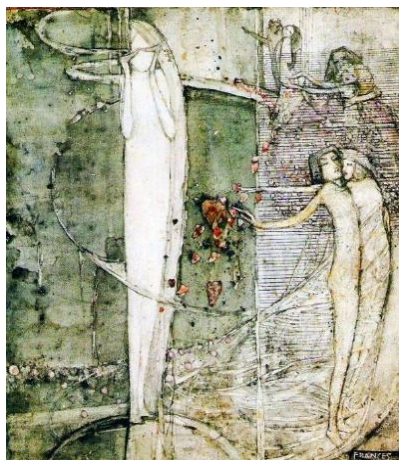


Fig. 167. F. Macdonald, *Sleep*, 1911

Il trasferimento da Liverpool a Glasgow trova una chiara testimonianza negli acquerelli di Frances Macdonald. Durante gli anni felici trascorsi a Liverpool, la sua produzione pittorica rimase in linea con la svolta stilistica post-1897, mantenendo

una forte sensibilità decorativa anche dopo l'abbandono delle distorsioni figurative tipiche della Spook School (fig. 166). Con il peggioramento delle condizioni di vita, tuttavia, il disagio divenne il motore dell'ultima serie di acquerelli realizzati dall'artista, opere che si distanziano radicalmente dalla leggerezza delle farfalle e dei fiori degli anni precedenti (fig. 167). Questa serie di sette dipinti, privi di titolo e datazione, è generalmente attribuita agli ultimi anni trascorsi a Glasgow. Per scala, composizione e tecnica, risultano strettamente connessi, suggerendo che siano stati concepiti come un *corpus* unitario. Il tema centrale sembra essere una profonda meditazione sulla condizione femminile, sia dal punto di vista fisico che spirituale. Questi lavori sono stati interpretati come una riflessione sulle esperienze e sulle scelte delle donne, un commento sulla Nuova Donna e sulle sfide che affrontava nel XX secolo¹¹². L'intensità emotiva delle opere, la selezione di momenti cruciali nella vita femminile e i conflitti sottesi suggeriscono un forte elemento autobiografico. Rispetto alle sue precedenti creazioni, caratterizzate da eleganti linee curve, Frances adotta qui un linguaggio visivo più essenziale e teso, in cui la contrapposizione tra verticali e orizzontali introduce una severità espressiva inedita nel suo lavoro.

Margaret Macdonald e Charles Rennie Mackintosh

La produzione di Mackintosh nell'ambito delle arti applicate, come si è visto, nel corso degli anni '90 del XIX e dei primissimi anni del XX, è in perfetto accordo con quella dei suoi compagni. Tuttavia, una delle maggiori differenze che lo separa dal resto del gruppo è il fatto che lui, prima di tutto, era un architetto. C'è un apparente dualismo nell'arte di Mackintosh, una sensibilità Art Nouveau per quanto riguarda l'ambito delle arti

applicate e, parimenti, tendenze moderniste e funzionaliste nell'architettura, come dimostra il giudizio espresso da Meis van der Rohe che lo definì un "purificatore dell'architettura"¹¹³. Questo apparente dualismo fu notato anche dai suoi contemporanei, come dimostra un commento alla sua *Memoria Exhibition* del 1933:

It is an unfortunate fact that even the educated Scotsman does not seem to realize the international importance of Mackintosh as an architect. [...] the influence of his and Sir Edwin's work outside Britain has been very small compared with the effect Mackintosh has had on the current of modern European design, for German, Dutch and other authorities have long acknowledged Mackintosh to be the originator of what we are used to thinking of as modern continental architecture. To see his Glasgow School of Art, knowing its Edwardian date, is to realize immediately the vital pioneer character of Mackintosh's achievement; [...] A glance round this Exhibition reveals an odd mixture of the ephemeral and the lasting, for while most of his decorations and furniture have the distasteful stamp of art nouveau upon them, his designs for buildings have all the simplicity of statement and freedom from traditional claptrap we expect to find in post-War architecture.¹¹⁴

In realtà le due dimensioni coincidono e rendono Mackintosh un uomo perfettamente ancorato al suo tempo. Mackintosh progettò sempre – sia oggetti che edifici – pensando in consonanza con le forze della natura e non con quelle proprie della macchina, nella sua pura filosofia, come sarà invece per l'architettura funzionalista. Gli andamenti rettilinei e le forme squadrate richiamano sempre, seppur via via in modo sempre più sottile, steli che si irradiano da un germe. Tuttavia, ciò non toglie che la sua produzione si configuri come la più semplificata e razionale dell'Art Nouveau e la prima che esula dal florealismo tipico dell'ultimo decennio dell'XIX secolo. Una sintesi strutturale che incammina, ancora prima di Adolf Loos, la strada verso una decorazione che si adatta alla funzione è visibile

nel nuovo edificio della Glasgow School of Art, progettato da Mackintosh in due fasi tra il 1897 e il 1909¹¹⁵ (fig. 168).



Fig. 168. C.R. Mackintosh, *Glasgow School of Art*, 1897-1909

A differenza della produzione delle arti applicate, dove si è visto che non vengono ripercorse le radici celtiche, nell'architettura è presente una certa inclinazione per il medievalismo – in linea con le contemporanee tendenze baronali – e nella scuola è presente una sorta di ritorno alle origini autoctone scozzesi nelle forme e, *in primis*, nell'utilizzo della pietra. La pietra viene qui usata in una quadrettatura che diventa decorazione e il modulo su cui si fonda l'intera struttura, come dimostrano le finestre. Queste ultime, sebbene siano di forma rettangolare, presentano delle ringhiere in ferro composte da

un motivo che richiama steli e germogli sviluppato verticalmente. Ecco che la rigidità dell'edificio viene interrotta da un motivo che, seppur geometrico e stilizzato, richiama all'organicità intrinseca della natura. Le ringhiere in ferro, inoltre, non sono solo decorative ma servono anche a filtrare la luce che entra negli studi. L'edificio della Glasgow School, nel suo combinare funzionalità e decorazione, razionalità costruttiva e ispirazione organica, è un perfetto manifesto dello stile Glasgow in pietra.

Nel 1896, lo stesso anno in cui Charles Rennie Mackintosh, all'interno dello studio Honeyman & Keppie, iniziò a progettare il nuovo edificio della Glasgow School of Art, l'architetto incontrò Catherine Cranston, probabilmente grazie all'intermediazione di Francis Newbery. Questo incontro segnò l'inizio di una collaborazione duratura e particolarmente fruttuosa. Catherine Cranston fu la figura chiave del fenomeno peculiare di Glasgow rappresentato dalle sale da tè, che conobbero una straordinaria diffusione tra gli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo¹¹⁶. Nei suoi primi progetti, Cranston si avvalse della collaborazione di diversi professionisti per la progettazione degli interni, tra cui George Walton (1867-1933), ma col tempo affidò a Mackintosh un ruolo sempre più rilevante. Le sale da tè progettate da Mackintosh per Glasgow, inserendosi all'infuori del suo impegno con Honeyman & Keppie, offrono un compendio esplicativo della sua evoluzione stilistica.

Il primo contributo di Mackintosh alle sale da tè di Miss Cranston avvenne con la decorazione murale della sala da pranzo generale e delle gallerie della cena e del fumo di Buchanan Street (1896-1897) (fig. 169-172). Tutto ciò che rimane del progetto originale è la documentazione fotografica, molta della quale proveniente da «The Studio»¹¹⁷, e due grandi camini nella sala ricreativa del personale all'ultimo piano progettati da

George Walton. Quest'ultimo fu il maggiore responsabile della progettazione dei mobili e delle attrezzature.

Le pareti della sala da pranzo generale al primo piano (fig. 169, 170) erano adornate con una serie di murales in cui figure femminili allungate, disposte paratatticamente e vestite con abiti fluttuanti, si intrecciavano con tralci vegetali stilizzati, suggerendo una fusione tra natura e figura umana. Questi murales, dipinti con colori piatti e privi di sfumature, creavano un forte impatto visivo, accentuato dall'uso di contorni neri netti e decisi. Mackintosh ha sempre evitato il naturalismo e non ha mai cercato di penetrare, o di dissolvere la superficie del muro da punti di interesse prospettico. I contemporanei manifesti (fig. 75) non solo presentavano gli stessi soggetti di figure femminili e piante della decorazione murale ma, a livello di trattamento formale, come notò Gleeson White¹¹⁸, si basavano sugli stessi principi di stilizzazione e appiattimento delle forme che, stagliate in primo piano, diventano motivi decorativi. A prima vista, gli alberi¹¹⁹ (fig. 171) sembrano identici nella forma, ma un esame più attento rivela che ogni disegno è diverso dal suo vicino, sia nella forma dei rami intrecciati, sia nel posizionamento di piccoli motivi di foglie o fiori intorno al fusto principale. Il senso di crescita, di radice, stelo, ramo e fiore, è sempre mantenuto, per quanto convenzionale diventi la forma finale. Un senso di astrazione ancora maggiore compare nella galleria dei fumatori (fig. 172) e consisteva in una serie di forme simili a totem – anch'esse lievemente diverse tra loro – collegate da una linea ondulata che, simbolicamente richiamava a una nuvola di fumo, analogamente alla morfologia lineare dei mobili di McNair (fig. 100). L'esperienza di Buchanan Street rappresentò un'importante occasione di apprendimento per Mackintosh. Sebbene abbia continuato a integrare motivi di alberi, fiori e piante nei suoi schemi decorativi, le forme esotiche e complesse utilizzate in questo progetto non comparvero

più nelle sue opere successive. L'architetto comprese che poteva raggiungere l'effetto desiderato senza ricorrere a ornamenti elaborati, orientandosi invece verso una maggiore essenzialità stilistica per ottenere un risultato più raffinato ed elegante.



Fig. 169. C.R. Mackintosh, G. Walton, *Dinner room Buchanan Street Tea Rooms, 1896-1897*

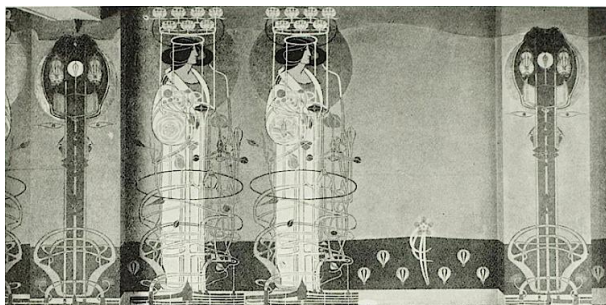


Fig. 170. C.R. Mackintosh, *Mural decorations in Buchanan Street Tea Rooms, 1896-1897*

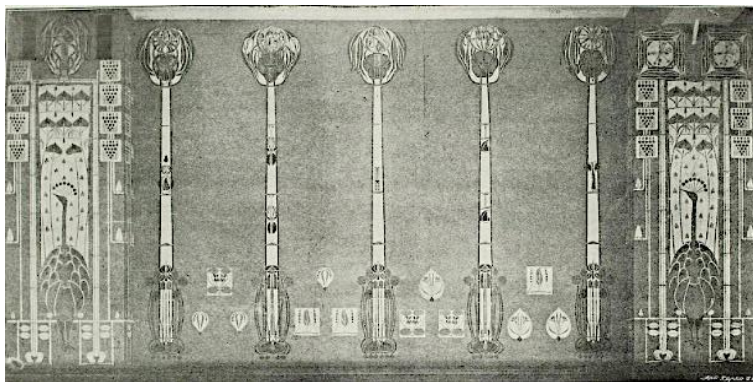


Fig. 171. C.R. Mackintosh, *Mural decorations in Buchanan Street Tea Rooms*, 1896-1897

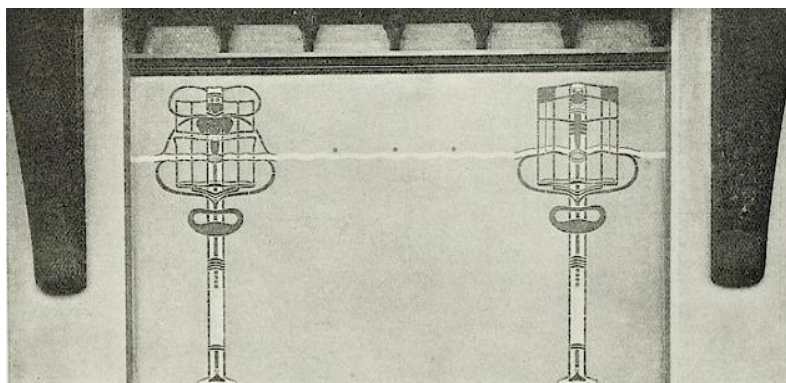


Fig. 172. C.R. Mackintosh, *Mural decorations in Buchanan Street Tea Rooms*, 1896-1897

Se nel caso di Buchanan Street George Walton progettò tutti i mobili e alcune decorazioni, nelle Tea Rooms del 114 di Argyle Street (1897-1898) i ruoli si invertirono: Walton era responsabile dei pannelli, degli schermi, dei tavoli da biliardo, dei caminetti, delle decorazioni per pareti e del soffitto e degli apparecchi di illuminazione elettrica; mentre Mackintosh progettò le sedie, i tavoli, i supporti per cappotti e ombrelloni¹²⁰. La delicatezza

raffinata dei mobili di Walton non venne replicata da Mackintosh, che adottò un'estetica più massiccia e geometrica. I mobili realizzati per Argyle Street erano costruiti in rovere, con un'enfasi su ampie superfici piane non sagomate. Il legno era verniciato trasparente o, più frequentemente, trattato con toni scuri a gradazioni.



Fig. 173. C.R. Mackintosh,
Domino Table, 1897

Le sedie a vasca e i robusti tavolini da caffè e da domino (fig. 173) erano caratterizzati da una notevole pesantezza, dando l'impressione di essere ricavati direttamente da legno grezzo. Tuttavia, questi elementi rivelavano dettagli raffinati, come gambe affusolate o divaricate, decorazioni intagliate o giochi di intarsio. Inoltre, l'uso di sottili strisce di legno curvato lungo gli elementi strutturali serviva a distinguere la carcassa del mobile dalla sua parte funzionale. Tutti gli arredi progettati per Argyle Street si distinguono per i loro contorni audaci e le forme squadrate. Ha qui, nella Luncheon Room, la genesi della prima sedia con schienale alto di Mackintosh (fig. 25). Sebbene queste sedie di Argyle Street aiutassero a definire e dividere lo spazio

della stanza, sviluppando il tema della sedia con schienale alto negli anni successivi fino a renderlo un elemento distintivo della sua produzione, questa scelta andò oltre le esigenze funzionali rendendola una scelta puramente estetica. Nell'ambito di Argyle Street Mackintosh utilizzò per la prima volta i mobili come strumenti per rafforzare la sua composizione spaziale, adattandosi a un edificio preesistente e alle suddivisioni degli ambienti progettate da Walton. Lo stile maturato per Argyle Street subì poche variazioni nei tre anni successivi, nonostante Mackintosh ricevesse numerose commissioni per interni domestici, sia per stanze complete che per singoli pezzi d'arredo.

Dopo il completamento della ristrutturazione dei locali di Argyle Street, Miss Cranston concentrò la sua attenzione su Ingram Street, un complesso che, a differenza delle altre sue proprietà, era costituito da una serie di appartamenti alti e interconnessi. Una prima sezione di questi spazi era già stata inaugurata da Cranston negli anni '90 dell'Ottocento e all'inizio del nuovo secolo, acquisì ulteriori sezioni e affidò a Mackintosh il progetto di ristrutturazione, che fu completato nell'estate del 1901.

La *White Dining Room* di Ingram Street rappresentò la prima commissione di Cranston in cui Mackintosh ebbe il pieno controllo sia sulla progettazione degli arredi sia sulla decorazione degli interni e in cui si avvale per la prima volta della collaborazione di Margaret Macdonald. La stanza, caratterizzata da una raffinata lavorazione del legno dipinto di bianco, rievocava il salotto di Mains Street e includeva un piccolo balcone soppalco e, nel seminterrato, la sala da biliardo. Per collegare questi ambienti Mackintosh progettò una scala con una balaustra in legno dalla sezione quadrata, sormontata da una cornice sporgente. L'ingresso e la scala erano separati dalla sala da pranzo principale da un alto schermo ligneo, la cui struttura richiama i pannelli delle pareti, con ampi montanti

verticali uniti da pannelli più larghi. Sopra questi ultimi erano presenti dei quadrati di vetro piombato – trasparente, colorato e a specchio – con decorazioni astratte ispirate a forme organiche (fig. 174).



Fig. 174. C.R. Mackintosh, *Dining room in Ingram Street Tea Rooms*, 1901



Fig. 175. C.R. Mackintosh, *Chair in Ingram Street Tea Rooms*, 1901

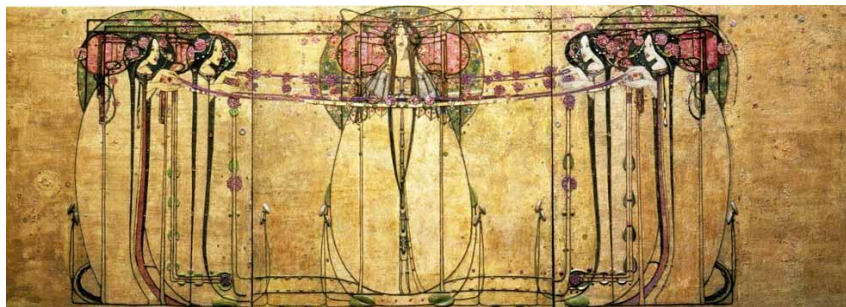


Fig. 176. M. Macdonald, *The May Queen*, 1900



Fig. 177. C.R. Mackintosh, *The Wassail*, 1900

Sulle pareti est e ovest erano collocati due grandi pannelli in gesso *The May Queen* (fig. 176) di Macdonald e *The Wassail* (fig. 177). L'iconografia di questi rilievi rappresentava un'evoluzione delle immagini ricorrenti nei lavori precedenti di entrambi gli artisti. Motivi stilizzati provenienti dalla produzione della Spook School, come le celebri rose e le figure allungate già presenti nelle decorazioni di Buchanan Street, assumevano un ruolo centrale, in particolare nel pannello di Mackintosh. Le figure raffigurate sembravano fluttuare nello spazio, prive di gambe e piedi visibili, con mani talvolta omesse e corpi indefiniti avvolti in vesti fluide, i cui colori si fondevano armoniosamente con lo sfondo. I pannelli erano posizionati in alto, vicino

al soffitto, analogamente alla loro disposizione all'Esposizione viennese. A differenza delle monumentali figure femminili di Buchanan Street, questi rilievi offrivano un accento più delicato e vibrante, una sottile increspatura di colore e consistenza al di sopra dei pannelli bianchi delle pareti¹²¹.

L'arredo della *White Room*, comprese le sedie con schienali a griglia (fig. 175), era realizzato in quercia scura, creando un netto contrasto con le pareti chiare e rafforzando l'eleganza dell'ambiente. Diversamente, la *Billiards Room* presentava un'estetica più austera: i pannelli in legno scuro rivestivano interamente le pareti, il soffitto era arricchito da travi a vista e il mobilio, anch'esso in quercia scura, si distingueva per le sue forme geometriche rigorose. Queste ultime si sarebbero ritrovate nell'ultima sala da tè realizzata per Miss Cranston: le *Willow Tea Rooms* in Sauchiehall Street, situate lungo la via alla moda di Glasgow.

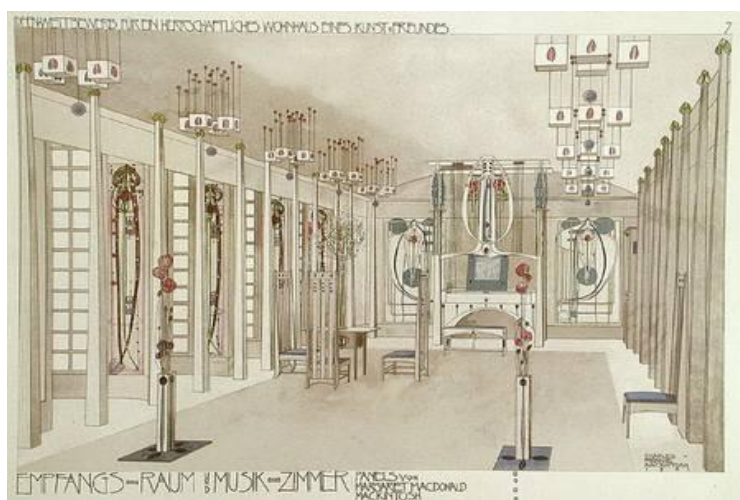


Fig. 178. C.R. Mackintosh, *Design for music room, Haus eines Kunstfreundes*, 1901

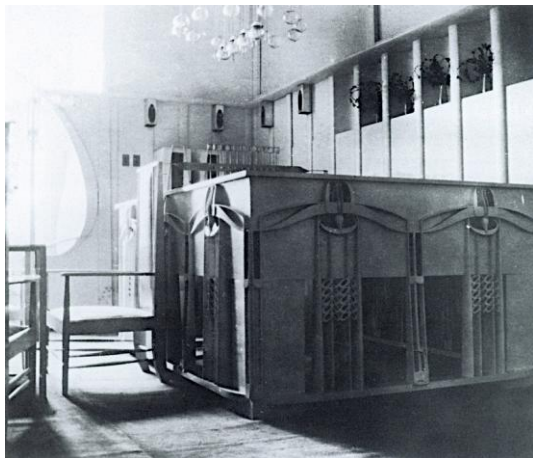


Fig. 179. C.R. Mackintosh, *Waerndorfer Music Salon*, 1902

Intanto, però, la permanenza in Europa, a Vienna e a Torino, aveva dato ai coniugi Mackintosh nuove commissioni collaborative. Tra queste, una delle più importanti arrivò nell'aprile del 1902 e consisteva nella progettazione di una Sala da Musica per Fritz Waerndorfer all'interno della sua residenza privata a Vienna¹²².

Mackintosh e Margaret si erano già cimentati in questo tema due anni prima quando, durante la loro permanenza a Vienna, vennero a conoscenza del concorso per progettare una *Haus ames Kunstfreundes*. A causa della scarsa padronanza del tedesco, Mackintosh presentò un numero errato di disegni e fu squalificato. I giudici, tuttavia, considerarono i suoi disegni tra i migliori ricevuti assegnarono a Mackintosh un premio speciale chiedendogli, inoltre, di fornire ulteriori prospettive fuori dal concorso¹²³ (fig. 178). L'architettura rigida e pulita del progetto, che richiama qui l'estetica giapponese soprattutto nei lampadari, fu mantenuta nella Sala per Fritz Waerndorfer (fig. 179). Il progetto per Fritz Waerndorfer attingeva in parte a un

repertorio progettuale precedentemente, sviluppato in contesti quali l'appartamento di Mains Street, l'installazione per l'Ottava mostra della Secessione viennese e l'Esposizione internazionale di arte decorativa moderna di Torino. Quest'ultima, in particolare, fornì il modello per le sedie con schienale alto in rigorosa cromia bianca. I due tavoli presenti nello spazio testimoniavano, invece, l'evoluzione del linguaggio formale: quello ovale si configurava come una rielaborazione di modelli già sperimentati, mentre quello quadrato manifestava una significativa tensione verso una maggiore essenzialità. La sua struttura, caratterizzata da gambe squadrate posizionate agli angoli e un piano superiore e inferiore collegati da uno splat verticale ornato da intagli in rilievo, rappresentava una nuova sintesi di rigore geometrico e raffinatezza decorativa. Un sistema di illuminazione articolato in quattro gruppi di lampade, sospese mediante globi di vetro trasparente da una guida metallica ovale ancorata al soffitto illuminava l'involucro spaziale strutturato con un rivestimento parietale che si sviluppava fino a un'altezza di circa due metri, mediante pannelli bianchi i cui giunti venivano occultati da una modanatura curva, con una fascia superiore in vetro intarsiato. All'altezza di due metri, un fregio ospitava una serie di pannelli in gesso ideati da Margaret Macdonald, ispirati al tema delle Sette Principesse tratto dall'opera del simbolista belga Maurice Maeterlinck. Altri due piccoli pannelli di Margaret, *The Opera of the Winds* (fig. 180) e *The Opera of the Sea*, furono realizzati per l'elemento principale della sala: il pianoforte centrale, per il quale Mackintosh progettò un involucro quadrato coronato da uccelli in volo.

C'è una netta differenza tra questi due pannelli e i pannelli realizzati da Margaret precedentemente. Il traforo nei pannelli per il pianoforte è molto più rettilineo, con fili di gesso canalizzato che solitamente seguono percorsi orizzontali e verticali

con linee ripetute che enfatizzano capelli e steli di fiori. Questa disposizione più strutturale del traforo in gesso appare in tutti i successivi pannelli in gesso che Margaret realizzò per altre commissioni di Mackintosh, tra cui le *Willow Tea Rooms*. Questa struttura appare in misura minore sul grande pannello in gesso, *Summer* (fig. 181), che è una ripetizione dell'immagine più pittorica nell'acquarello del 1897, con lo stesso titolo (fig. 64). La versatilità di Margaret Macdonald si esprimeva attraverso il dualismo di pittoricità e libertà compositiva nelle opere realizzate individualmente, e di rigore compositivo nelle opere in collaborazione col marito.



Fig. 180. M. Macdonald, *The Opera of the Winds*, 1903



Fig. 181. M. Macdonald, *Summer*, 1904

Il rigore compositivo di Mackintosh emerge in particolar modo nel suo ultimo progetto nel campo delle Tea Rooms situato in Sauchiehall Street¹²⁴.

A differenza delle precedenti sale da tè, nelle *Willow Tea Rooms*, inaugurate nell'ottobre del 1904, Mackintosh non si limitò ai soli interni ma progettò l'intero edificio. La facciata si caratterizzava per un sapiente utilizzo di linee orizzontali e strette aperture verticali, un linguaggio formale che trovava piena continuità nell'articolazione degli spazi interni, dove i rivestimenti e gli arredi manifestavano una rigorosa geometrizzazione. Il referente simbolico dell'intero progetto ruotava attorno al motivo del salice, evocativo del significato etimologico di Sauchiehall Street – 'vicolo dei salici' – che divenne elemento di profonda riflessione compositiva. La distribuzione degli ambienti richiamava le precedenti sale da tè di Argyle Street e Ingram Street: lo spazio principale al piano terra, ad esempio, ripresentava il contrasto delle pareti bianche con gli arredi in rovere scuro. L'elemento di maggiore originalità era tuttavia rappresentato dalla *Room de Luxe* (fig. 182), collocata nel cuore dell'edificio e considerata un *unicum* nel percorso creativo di Mackintosh, dove la componente progettuale di Margaret Macdonald appare particolarmente significativa. Il fregio della sala coniugava bassorilievi in gesso e inserti in vetro colorato, reinterpretando il tema del salice secondo una declinazione così astratta da perdere ogni immediata riconoscibilità botanica. Nel fregio linee curve vengono mescolate a linee rette e forme geometriche quali rettangoli e cerchi¹²⁵, segnando una rottura dallo stile più figurativo precedente. Nella *Room de Luxe*, Mackintosh iniziò, inoltre, a portare alle estreme conseguenze la propria poetica di stilizzazione anche nel mobilio: i motivi organici vengono pressoché banditi dalla decorazione di sedie e tavoli, con la sola eccezione di una foglia estremamente geometrizzata inserita nelle gambe dei tavoli. L'attenzione compositiva si concentrava su forme elementari, come ovali e quadrati, e i pochi elementi decorativi completano gli spazi con una leggerezza quasi impercettibile.



Fig. 182. C.R. Mackintosh, *Room de Luxe in Willow Tea Rooms*, 1903

In contemporanea alla commissione per le *Willow Tea Rooms*, Mackintosh lavorò anche al progetto di una casa commissionata dall'editore Walter Blackie, la *Hill House* a Helensburgh, dove confermò il suo nuovo stile in cui predominavano le forme geometriche. La *Hill House* rappresenta un altro dei rari esempi in cui l'architetto ha potuto curare sia gli interni che gli esterni, permettendogli di realizzare un'opera d'arte totale che segna anche una fase evolutiva significativa nel suo linguaggio progettuale. La resa dell'esterno è limitata a linee geometriche pronunciate e al rivestimento in cemento bianco ed è priva di qualsiasi elemento decorativo aggiunto. Analogamente, le finestre presentano un motivo a traliccio bianco, con un disegno ancora più essenziale e lineare rispetto a quello utilizzato nelle *Willow Tea Rooms*. Nel sistema d'arredo permane la caratteristica dialettica mackintoshiana tra elementi di colore nero, come gli arredi sedutivi, e componenti di tonalità bian-

ca, quali il camino e gli elementi contenitivi. Anche gli interventi decorativi a stencil permangono sulle superfici parietali, ma il motivo floreale della rosa viene ora integrato in una più rigorosa griglia geometrica, particolarmente evidente negli ambienti della camera da letto principale (fig. 183) e del salotto, dove risulta inquadrato entro una più assertiva cornice architettonica.



Fig. 183. C.R. Mackintosh, *Bedroom at The Hill House*, 1903

La composizione privilegia un'accentuata linearità e purezza formale, mentre gli elementi decorativi intagliati dei mobili si distanziano dal naturalismo descrittivo che caratterizzava, ad esempio, le sedute progettate per la *Rose Boudoir* (fig. 152) o per la *Sala da Musica di Wärmdorfer*. Le sedie realizzate per *Hill House* testimoniano una reinterpretazione dello schienale a scala tradizionale, armonicamente coniugato con una trama di quadrati traforati nella parte terminale e sono completamente avulse da qualsiasi motivo curvilineo.

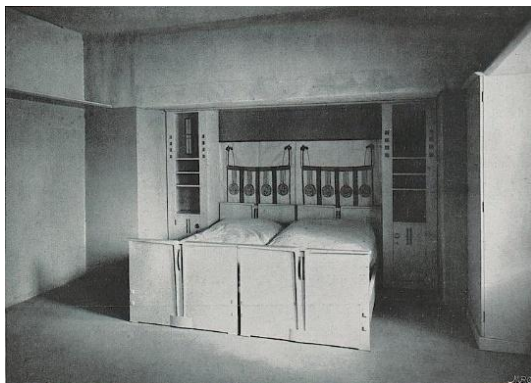


Fig. 184. C.R. Mackintosh, *Bedroom for Heirat und Hausrat*, 1903

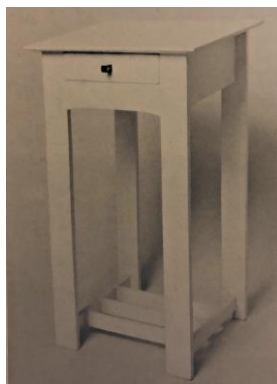


Fig. 185. C.R. Mackintosh, *Table for the White Bedroom in Hous'hill*, 1904

Nella seconda metà del 1903, Mackintosh progettò anche una camera da letto (fig. 184) per la mostra *Heirat und Hausrat*, organizzata dai *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst*. In questa occasione, si avvicinò all'eliminazione completa della decorazione organica, sostituendola con motivi geometrici. A differenza delle sue precedenti camere da letto, le pareti non erano bianche, e la decorazione a stencil presentava quadrati e le consuete rose erano completamente rettificate. L'eleganza corsiva del *Rose Boudoir* (fig. 146, 147) lasciò spazio a una precisione lineare, caratterizzata da un'estetica più germanica o austriaca. Se infatti, in una fase iniziale (1897-1900), l'integrazione di Mackintosh tra architettura e design d'interni, assieme a uno stile Glasgow con elementi organici ma già fortemente geometrizzati, divenne un modello per i Secessionisti, in una seconda fase (1903-1906) Mackintosh, dopo aver osservato come i Secessionisti avevano interpretato e sviluppato i suoi principi, risponde con una ulteriore geometrizzazione, i cui semi si possono scorgere nella *Willow Tea Room*. Questo processo di 'geometrizzazione di ritorno' non è una semplice imi-

tazione dello stile viennese, ma piuttosto una sintesi personale, visibile negli interni di *Hous'hill*, la residenza di campagna di Catherine Cranston che Mackintosh ristrutturò tra il 1904 e il 1905. La camera da letto bianca di *Hous'hill* rappresenta l'ultima espressione delle 'stanze bianche' di Mackintosh, nonché l'ultimo esempio dell'utilizzo dello smalto bianco nei suoi arredi. Il linguaggio compositivo si articola attraverso forme decisamente oblunghe o quadrate, mentre gli elementi decorativi si manifestano mediante motivi geometrici traforati o incisi. Un elemento innovativo, destinato a caratterizzare le opere successive, è l'introduzione di una manopola quadrata rastremata sul comodino (fig. 185), la cui superficie nera si pone in dialettico contrasto con lo smalto bianco del cassetto. La ricerca formale privilegia volumi geometrici essenziali, mentre la componente decorativa si esprime attraverso lievi inserti in metallo o vetro.

Le soluzioni sviluppate in questo ambiente anticipano molti degli elementi caratterizzanti la successiva produzione dell'architetto, divenendo cifra distintiva del design mackintoshiano. Nel periodo che va dalla realizzazione di *Hous'hill* fino agli ultimi interventi aggiuntivi nelle sale da tè di Ingram Street (la *Cloister Room* e la *Chinese Room*) del 1911, la manipolazione spaziale acquisisce una maggiore complessità ed espressività, manifestando un approccio prevalentemente scultoreo alla composizione degli ambienti. Mentre le configurazioni spaziali del periodo 1907-1911 mostrano un'evoluzione verso soluzioni più ardite e mature, la produzione mobiliare mantiene una sostanziale continuità. Le forme geometriche rigorose sviluppate nel 1904 permangono, e gli arredi per gli ultimi interventi a Ingram Street si distinguono per un'estrema essenzialità. Sebbene l'introduzione di motivi ondulati mitighi occasionalmente la rigidità volumetrica dei pezzi, questi elementi rimangono sempre contenuti entro una severa cornice geometrica.

In generale, nel periodo compreso tra il 1905 e l'inizio del Primo conflitto mondiale, l'attività dei coniugi Mackintosh registrò una significativa flessione. L'unica commissione architettonica di rilievo affidata a Charles durante questo periodo fu il completamento della Glasgow School of Art, un progetto che, per sua natura, non richiedeva gli interventi decorativi di Margaret, come i pannelli in gesso o le vetrate piombate che l'avevano vista protagonista nelle opere precedenti. L'allontanamento progressivo di Margaret dall'attività dello studio di architettura si era manifestato già dopo la realizzazione del pannello in gesso per la *Room de Luxe* nel 1903, con successive sporadiche collaborazioni limitate a un pannello per *Hill House* e alcuni elementi decorativi per la *Hous'hill* di Miss Cranston. Ciononostante, il percorso artistico di Margaret aveva trovato, durante il primo decennio del XX secolo, la sua massima espressione nella lavorazione del gesso. Questa tecnica caratterizzò oltre un terzo della sua produzione nota del periodo – spaziando da pannelli di dimensioni contenute fino a fregi di tre metri – culminando con la serie delle *Four Queens* (fig. 186). Progettate per la nuova *Card Room* nella *Hous'hill* del 1909, ognuna delle quattro figure femminili centrali è avvolta in vesti che ricalciano i simboli dei semi delle carte, e condivide con i volti femminili stilizzati laterali un taglio di capelli geometrico a caschetto, poco in linea col linguaggio Art Nouveau e molto lontano dalle chiome verticali e fluenti degli anni '90 del XIX secolo.



Fig. 186. M. Macdonald, *Four Queens*, 1909



Fig. 187. M. Macdonald, *Cindarella*, 1906

Rispetto alle sue produzioni precedenti, pur rimanendo il marcato linearismo, prevalgono i pattern geometrici in un'impressione di rigidità complessiva. Parallelamente, la produzione pittorica Margaret continua a privilegiare soggetti di derivazione fiabesca, configurandosi come un trattamento decorativo di titoli spesso tratti da fonti letterarie (fig. 187). Tuttavia, a partire dal 1911, pur mantenendo l'impronta atmosferica e decorativa caratteristica della sua poetica, gli acquerelli si orientano verso composizioni dal significato più enigmatico e dai riferimenti letterari meno espliciti, manifestando un progressivo allontanamento dalla letteralità narrativa delle opere precedenti. Allo stesso tempo fu in grado di produrre, sempre per Miss Cranston – questa volta per la sala da tè temporanea alla grande esposizione di Kelvingrove Park – *The White Cockade Menu* (fig. 188). Per questo menù possono valere consi-

derazioni analoghe alle *Four Queen*, evidenziando come la rosa, che compare all'estremità sinistra, si presenta spezzettata in una forma molto più vicina all'Art Decò piuttosto che all'Art Nouveau, analogamente alla donna che la tiene in mano.

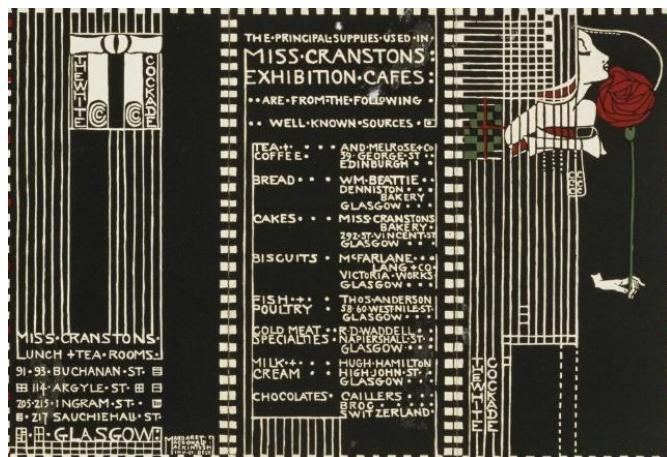


Fig. 188. M. Macdonald, *Menu for White Cockade Tea Room, 1911*

La carriera professionale di Mackintosh conobbe una svolta significativa quando, dopo essere diventato socio dello studio Honeyman e Keppie nel 1901, decise nel 1913 di intraprendere un'attività autonoma. Tuttavia, l'insuccesso dell'iniziativa e l'assenza di prospettive professionali lo indussero ad abbandonare Glasgow. Nel periodo in cui era ancora in società con Honeyman e Keppie, parallelamente all'attività architettonica, Mackintosh iniziò a sviluppare studi floreali a matita e acquerello (fig. 189) che divennero poi il soggetto privilegiato della sua produzione pittorica per tutto il corso primi dei due decenni del Novecento (fig. 190). È significativo notare come, a partire dal 1901, Mackintosh iniziò ad allontanarsi dallo stile Glasgow proprio nella tecnica dell'acquerello, medium che ne aveva

visto la genesi. Questa ricerca artistica proseguì durante il soggiorno a Walberswick nel 1914, dove i coniugi si dedicarono intensamente alla pittura prima di stabilirsi a Londra.



Fig. 189. C.R. Mackintosh, *Ivy Geranium*, 1904



Fig. 190. C.R. Mackintosh, *Peonies*, 1919-20

Nella capitale britannica, nel 1916, Mackintosh ricevette la sua ultima commissione architettonica e d'interni: la ristrutturazione della residenza Bassett-Lowke al 78 Derngate di Northampton (fig. 191). Quest'opera rappresenta l'espressione più compiuta della sua 'geometrizzazione di ritorno' e manifesta una significativa affinità con i modelli della Secessione viennese. Se la produzione glasgowiana di Mackintosh può essere interpretata come un'evoluzione lineare, gli arredi realizzati per Northampton segnano una netta discontinuità rispetto alle opere del 1910-11. I mobili progettati per la residenza Bassett-Lowke si caratterizzano per la loro volumetria assertiva, i profili rigorosi e le superfici essenziali. L'apparato decorativo si manifesta attraverso un trattamento delle venature lignee, che si sviluppa con

particolare evidenza nelle superfici contigue di armadi e cassettiere. Il repertorio ornamentale si arricchisce mediante l'inserimento di perforazioni quadrate nei pannelli di letti e armadi, l'integrazione di timpani a traliccio e l'applicazione di intarsi in madreperla o, in alcuni casi, in materiali sintetici come l'erinoid. Questa fase conclusiva della produzione d'arredo, realizzata quando l'architetto aveva appena cinquantadue anni, segna anche il termine della sua attività sia nel campo del design che in quello architettonico, in assenza di ulteriori commissioni¹²⁶.

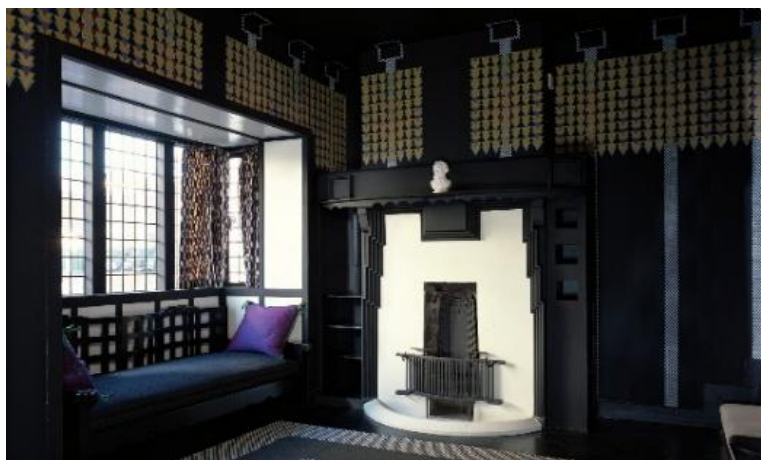


Fig. 191. C.R. Mackintosh, 78 Derngate, 1916

Nel 1923, abbandonata ogni residua speranza di rilanciare la propria carriera londinese, Mackintosh si trasferì nel sud della Francia, dedicandosi alla pittura ad acquerello. Sebbene queste opere sembrano inizialmente richiamare lo stile topografico degli anni Ottanta dell'Ottocento, Mackintosh opera un netto cambio linguistico, come emerge chiaramente in una delle sue ultime opere, *The Rock* (fig. 192). Il processo di geometrizz-

zazione, precedentemente applicato all'architettura, viene ora trasposto al paesaggio naturale, con le formazioni rocciose ridotte a forme prismatiche e cristalline. La produzione artistica di Margaret di questo periodo si presenta particolarmente circoscritta: mentre non si conoscono opere del periodo francese, la fase londinese è documentata da una dozzina di lavori. Questi ultimi si distinguono per l'audace utilizzo dei colori primari e dei pattern geometrici, applicati sia al design tessile che agli acquerelli. La sua ultima opera, *La Mort Parfumée* del 1921 (fig. 193), ispirata al dramma dannunziano *La Pisanelle* del 1913, rappresenta uno dei suoi lavori più complessi. La composizione, caratterizzata da un alto grado di astrazione, una ricca orchestrazione di tonalità cupe e un immaginario drammatico che evoca rituali funebri egizi, conferma la sua costante predilezione per le fonti letterarie e teatrali.

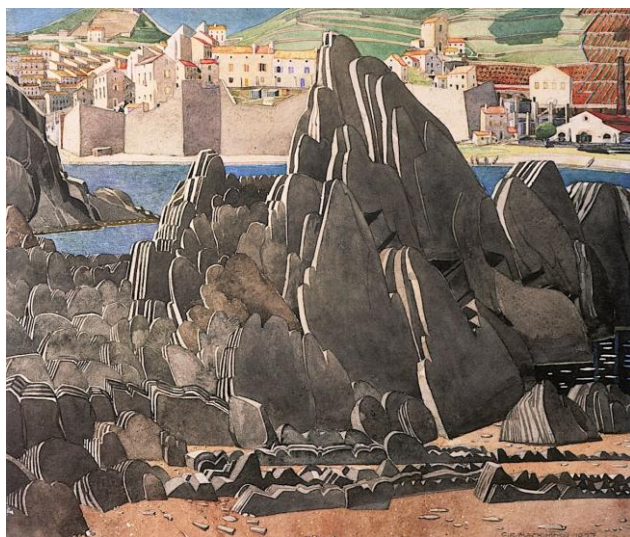


Fig. 192. C.R. Mackintosh, *The Rock*, 1927

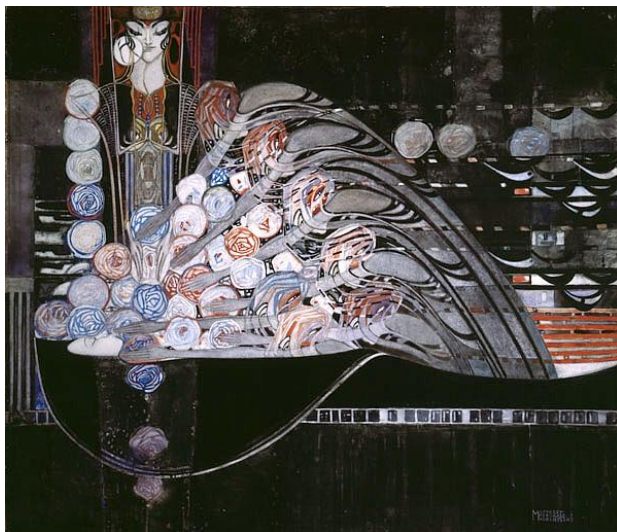


Fig. 193. M. Macdonald, *La Mort Parfumée*, 1921

Compagni di stile, altri designer del Glasgow Style

Gli studi sullo stile Glasgow si possono distinguere in due macro-filoni critici, all'interno dei quali sono presenti alcune sfumature. Il primo, inaugurato negli anni '30 e sviluppato dagli anni '40 del Novecento, sottolinea l'importanza di Charles Rennie Mackintosh come grande innovatore e pioniere del design moderno, attribuendogli la massima importanza come creatore dello stile Scotto-continental Art Nouveau. Muovendosi da questa impostazione alcuni studi hanno poi affiancato all'importanza delle scelte espressive di Mackintosh – seppur lasciandoli una certa preminenza – quelle di Margaret e Frances Macdonald e di James Herbert McNair per la delineazione dello stile Glasgow. A partire dagli anni '80 dello scorso secolo, in quel periodo che avvertiva una certa crisi delle "grandi narrazioni" per dirla alla Lyotard, alcuni studi si sono invece con-

centrati sul riattribuire importanza a tutti quegli altri artisti e designer di Glasgow, la cui produzione può inserirsi all'interno dello stile qui in esame, non più come meri emulatori ma come figure di un certo peso¹²⁷. Alcuni di questi studi muovevano dall'assunto che, sebbene Mackintosh fosse alla fine dell'Ottocento uno dei designer più progressisti della Gran Bretagna

It is not inconceivable, however, that Glasgow would have become a centre of the decorative arts at that time even without his influence. The talent, the commercial motivation, the visual awareness, the teachers, and the craftsmen were all there. Although Glasgow without his innovatory genius might not have developed its own characteristic style in design, its arts and crafts would certainly have flourished, and possibly with more colour and more poetry.¹²⁸

Sebbene le scelte di estrema rottura provenissero principalmente dai The Four – tanto che nessun altro designer condivise appieno l'immaginario della Spook School – non è senza dubbio proficuo ipotizzare come sarebbe stata la morfologia dello stile Glasgow senza Mackintosh. È altresì importante restituire il fatto che a fianco dei The Four, altri designer si impegnarono con estro e dedizione alla formulazione di uno stile ispirati e sostenuti da ciò che hanno assimilato, come un processo naturale, dalle loro radici di Glasgow.

Commistioni. Glasgow in dialogo con altri centri: George Walton e Wylie & Lochhead

Difficilmente in altre città britanniche si sarebbe potuto assistere a una fioritura delle arti decorative così significativa come quella di Glasgow, capace persino di indurre un giovane impiegato bancario ad abbandonare la propria carriera per dedicarsi alla decorazione d'interni. Tale fu la scelta di George

Walton (1867–1933), che frequentò i corsi serali presso la Glasgow School of Art dal 1881 al 1888, fino a quando Miss Cranston gli commissionò la decorazione della sala fumatori nella sua sala da tè al civico 114 di Argyle Street. In quanto fratello minore del pittore Edward Arthur Walton, membro dei Glasgow Boys, George era pienamente consapevole del fermento artistico che caratterizzava la città. Fondò così la George Walton & Co, Ecclesiastical and House Decorators, con showroom al 152 di Wellington Street. L'impresa si rivelò un successo e si espanse rapidamente, diversificandosi nei settori delle vetrate artistiche, del design tessile, dell'arredamento e dell'intaglio decorativo del legno.

Nel 1896, la sua reputazione, costruita principalmente grazie alle carte da parati realizzate con la tecnica dello stencil, era tale che Miss Cranston si rivolse nuovamente a lui per l'arredamento delle sue ambiziose nuove sale da tè in Buchanan Street. Tuttavia, alcuni suoi arredi apparvero forse convenzionali se confrontati con i murales del suo giovane collaboratore, C. R. Mackintosh, e con gli attaccapanni, progettati come complemento alle decorazioni murali a stencil che li circondavano. Probabilmente fu questa la ragione per cui nel 1897, quando Miss Cranston decise di ampliare e ristrutturare le sue sale da tè in Argyle Street, i ruoli furono ridefiniti: Mackintosh fu incaricato della progettazione di tutti gli arredi, ad eccezione dei tavoli da biliardo, mentre a Walton fu affidata la decorazione di pareti, soffitti, caminetti e lampade. Questa inversione di ruoli potrebbe spiegare perché Walton, non sentendosi più il favorito tra i designer progressisti di Glasgow, decise di trasferirsi a Londra nel 1898¹²⁹.



Fig. 194. G. Walton, *Stained glass and copper door panel for Miss Cranston's Argyle Street Tea Rooms*, 1897



Fig. 195. G. Walton, *Clutha glass vase*, 1900 ca.

In realtà, si può forse affermare che Walton fosse una sorta di figura intermedia tra Glasgow e Londra, oppure tra Art Nouveau e Arts and Crafts. Come si può infatti osservare dalle sue rose ad Argyle Street (fig. 194) in cui il trattamento della figura è molto più naturalistico e meno astrattivo rispetto a ciò che si è visto fare dai The Four. Su questo medium sarebbe poi diventato particolarmente conosciuto per i suoi vasi in vetro Clutha¹³⁰, caratteristicamente distinto da bolle d'aria intenzionalmente intrappolate nel vetro durante la lavorazione e da un effetto marmorizzato, che non presentano nulla dello stile Glasgow e sono invece molto vicine allo stile di Christopher Dresser (fig. 195).

In perfetta sintonia con i principi del movimento Arts and Crafts, Walton prediligeva la creazione di arredi che esaltassero le qualità intrinseche dei materiali. La sua produzione di mobili si distingueva per l'impiego di legni pregiati, in particola-

re quercia e mogano, valorizzati attraverso raffinate tecniche di finitura, come le sottili rastremazioni che ne enfatizzavano la naturale nobiltà.

Amante della tradizione, aveva prodotto sedie in stile *caque-toire* francese¹³¹, popolare in Scozia nel XVII secolo, per il Rowntree's Café a Scarborough nel 1895. Per la sala da biliardo della sala da tè di Miss Cranston in Buchanan Street (fig. 196), Walton progettò dodici sedie Abingwood in rovere (fig. 197), simili per design a quelle del Rowntree's Café ma con un'evoluzione significativa consistente nell'appiattimento dei braccioli curvi e nell'introduzione di uno schienale affusolato che si prolungava sotto la seduta fino alla traversa inferiore, caratteristiche che avrebbero reso questo modello uno dei suoi design più distintivi. Ogni sedia presentava uno schienale rastremato con un'apertura a forma di cuore - motivo ricorrente nell'estetica Glasgow, presente anche nel camino - incorniciato da ampi braccioli curvi. La seduta in vimini era sostenuta da gambe quadrate rastremate, collegate da traverse. L'arredo della sala si completava con tavolini in stile country coordinati alle sedie, disposti attorno all'imponente tavolo da biliardo centrale, sovrastato da elaborati apparecchi di illuminazione. Walton, curando ogni dettaglio dell'ambiente, raggiunse una notevole coerenza progettuale, ulteriormente enfatizzata da un fregio decorativo simile ad un arazzo, raffigurante scene di caccia medievali.



Fig. 196. G. Walton, *Billiar Room in in Buchanan Street Tea Rooms*, 1897



Fig. 177. G. Walton, *Abingwood Chair*, 1897

La versatilità di Walton si manifestava nella sua capacità di assimilare diverse influenze stilistiche. Se la sedia Abingwood mostrava un dialogo con la tradizione, per la medesima sala da tè egli progettò anche una sedia in stile estetico con finitura ebanizzata (fig. 198). Una tale propensione era probabilmente dovuta all'influenza di Newbery¹³² e all'ammirazione per gli

schemi decorativi di Whistler che, secondo lo stesso Walton, rappresentarono l'evento più significativo della sua epoca¹³³. Questa seconda tipologia di sedia, caratterizzata da una silhouette più slanciata e leggera rispetto alla Abingwood, divenne il modello di riferimento per numerose varianti nei suoi progetti d'interni degli anni successivi, nonostante la manifesta fragilità delle sottili gambe anteriori inclinate verso l'esterno.



Fig. 198. G. Walton,
Chair, 1897



Fig. 199. G. Walton, *Brussels
Longback chair*, 1902

A Londra il 'discreto' stile Glasgow di Walton si dimostrò perfettamente in sintonia con il gusto di un pubblico già familiarizzato con il movimento decorativo promosso da artisti e designer come di Voysey e Ashbee. Il successo non tardò ad arrivare: tra il 1898 e il 1903, la Eastman Photographic Materials Company (successivamente rinominata Kodak) gli affidò il progetto

di riallestimento della propria catena di negozi, che si estendeva da Londra a Bruxelles, Milano e Vienna¹³⁴. In questi spazi commerciali furono integrate entrambe le tipologie di sedie precedentemente realizzate per Buchanan Street, sviluppando uno stile così ricorrente da divenire quasi un elemento identificativo degli showroom. Se i primi arredi di Walton erano caratterizzati da un'essenziale funzionalità, le opere successive rivelano una crescente attenzione al design individuale e alla qualità estetica, mantenendo tuttavia un dialogo costante con la linearità tipica dello stile Glasgow. Questa evoluzione è particolarmente evidente nella *Brussels Longback chair* del 1902 (fig. 199). La reputazione consolidata di Walton a Londra gli valse nel 1901 la sua prima commissione architettonica: *The Leys at Elstree*, residenza del rinomato fotografo J. B. B. Wellington. Questo incarico non rappresentò tanto una svolta professionale quanto piuttosto un'estensione naturale delle sue competenze, dal design d'interni alla progettazione architettonica. L'edificio, caratterizzato da una struttura imponente, tetto spiovente e l'impiego di materiali locali, si presentava come un'opera simmetrica di impianto tradizionale, priva di particolare audacia progettuale. Successivamente, Walton si cimentò in progetti residenziali più ambiziosi, come la *White House* sulle rive del Tamigi a Shiplake nell'Oxfordshire, commissionata nel 1909 da George Davison, amministratore delegato della Kodak. L'influenza del linguaggio formale di Glasgow persisteva ancora nelle sue opere, come testimonia il candelabro *Cawdor* realizzato per la *White House* (fig. 200).



Fig. 200. G. Walton, *Cawdor candlestick*, 1903

George Walton, durante la sua attività professionale a Glasgow, svolgeva perlopiù commissioni individuali rivolte a una clientela ristretta. Diversamente, un'altra azienda collegata allo stile Glasgow, la Wylie & Lochhead, negli anni '80 e '90 del XIX secolo impiegava un personale composto da più 1500 unità e contava showroom, fabbriche e magazzini in tutta la città, con filiali a Londra e Manchester¹³⁵. All'Esposizione Internazionale di Glasgow del 1901 – momento che registrò il maggior successo della ditta – gli ebanisti Wylie & Lochhead presentarono un proprio padiglione dimostrando il loro allineamento allo stile Glasgow¹³⁶. Tuttavia, Wylie & Lochhead era attenta a non alienare la sua clientela più conservatrice in quanto esso, indirizzando la propria produzione per un pubblico perlopiù benestante, costituiva la maggior parte dei suoi acquirenti.

Seguendo questa logica progettarono la *Royal Reception Room*¹³⁷ con arredi revivalisti ed entro cui esposero un orologio disegnato da Ashbee. Ciò era coerente con la loro politica di vendita al dettaglio o messa in servizio del lavoro dei principali produttori e designer inglesi come J. S. Henry, Liberty's, The Silver Studio e Baillie Scott.

Wylie & Lochhead hanno svolto un ruolo importante nel portare le ultime idee inglesi all'attenzione degli abitanti di Glasgow, e al contrario i loro showroom a Manchester e Londra hanno portato il Glasgow Style oltre i confini cittadini. La Wylie & Lochhead era infatti solita a commissionare progetti d'arredo sia ad artisti londinesi e continentali ma anche agli artisti della città, molti dei quali avevano frequentato – o nel caso dei tirocinanti furono incoraggiati a frequentare – le lezioni alla Glasgow School of Art e al Glasgow and West of Scotland Technical College.

Tre designer in particolare, Ernest Archibald Taylor (1874-1951), George Logan (1866-1939) e John Ednie (1876-1934), che operarono presso la Wylie & Lochhead, possono essere considerati, nonostante l'appartenenza alla stessa generazione, parte di una sorta di seconda ondata dello stile Glasgow. George Logan intraprese un apprendistato con ebanisti a Beith dimostrando già all'età di 16 anni notevoli capacità nel disegno. Entrò a far parte della Wylie & Lochhead intorno al 1882 come tirocinante e rimase nell'azienda fino al 1937, anno in cui ricopriva la posizione di capo designer. Ernest Archibald Taylor iniziò la propria carriera come disegnatore presso la Scott & Co. Ltd., un cantiere navale di Clyde, prima di unirsi alla Wylie & Lochhead negli anni '90 del XIX secolo come tirocinante. Parallelamente, tra il 1898 e il 1903, frequentò a tempo parziale la Glasgow School of Art e seguì corsi di design di mobili presso il Glasgow and West of Scotland Technical College (GWSTC).

John Ednie, destinato a collaborare strettamente con Logan e Taylor, si formò come architetto presso l'Heriot-Watt College di Edimburgo prima di entrare nella Wylie & Lochhead intorno al 1900. Acquisì inoltre esperienza nel settore lavorando con l'architetto John Kinross e con la Scott Morton & Co., un'importante azienda di decorazione d'interni di Edimburgo. George Logan e E. A. Taylor seguirono un percorso che li portò a passare dal ruolo di studenti a quello di docenti, come avvenne per molti dei loro contemporanei. Dal 1899 entrambi insegnarono il corso di design di mobili presso il GWSTC. Taylor fu inoltre istruttore e docente di design di mobili presso la Glasgow School of Art tra il 1903 e il 1905. Quando John Ednie si trasferì a Glasgow a tempo pieno nel 1906, assunse la direzione della sezione di arte industriale presso il GWSTC. Altri designer impiegati presso la Wylie & Lochhead svolgevano il ruolo di esaminatori locali, e l'azienda istituì anche un premio per il design di mobili, il *Wylie & Lochhead Prize*. Grazie a questi molteplici canali di interazione, la Wylie & Lochhead mantenne un costante collegamento con gli sviluppi stilistici che prendevano forma presso la Glasgow School of Art.

Il padiglione di Wylie & Lochhead per l'Esposizione Internazionale del 1901 presentava un esterno, progettato da David Gow, che introduceva efficacemente il linguaggio stilistico sviluppato all'interno da George Logan, John Ednie ed E. A. Taylor, a ciascuno dei quali fu affidata la progettazione di un ambiente specifico¹³⁸. La coerenza stilistica dell'intero padiglione, così come dei singoli ambienti, fu ampiamente riconosciuta e «The Studio», successivamente, lodò l'approccio dell'azienda, che concedeva ai designer una libertà creativa rara nel contesto della produzione industriale dell'epoca¹³⁹.



Fig. 201. G. Logan, *Library in the Wylie & Lochhead Pavilion*, 1901



Fig. 202. G. Logan, *Bedroom in the Wylie & Lochhead Pavilion*, 1901

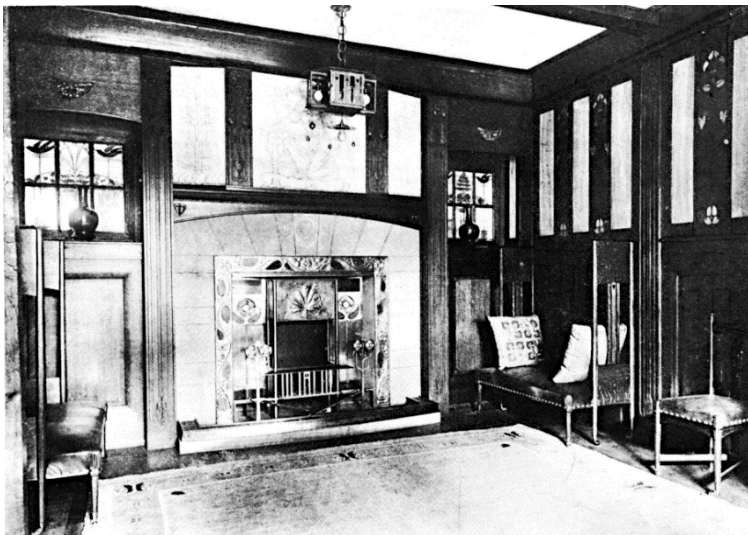


Fig. 203. J. Ednie, Dining Room in the Wylie & Lochhead Pavilion,
Designed, 1901

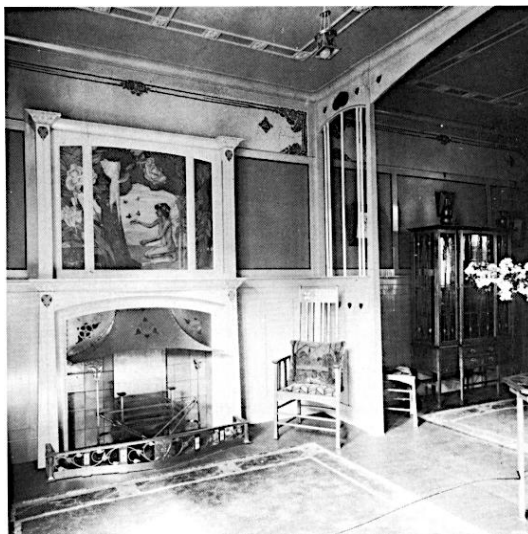


Fig. 204. E.A. Taylor, Drawing Room in the Wylie & Lochhead Pavilion, 1901

Il percorso espositivo del padiglione seguiva una sequenza precisa: si accedeva inizialmente a una biblioteca (fig. 201), che conduceva a una camera da letto (fig. 202) situata nella parte più interna, entrambe erano realizzate da George Logan; sulla destra si trovava la sala da pranzo di Ednie (fig. 203), mentre sulla sinistra era collocato il salotto di Taylor (fig. 204).

In linea con la tradizione domestica vittoriana, le funzioni degli ambienti erano distinte attraverso l'uso del colore, e una prima consonanza con lo stile Glasgow si trova proprio nella scelta cromatica dei tre designer. Il salotto, la camera da letto e la biblioteca condividevano una palette di viola, rosa, verde e grigio. Nel salotto di Taylor, i mobili erano macchiati di un viola intenso, che creava un contrasto marcato con i pannelli murali in seta verde pallido e le caratteristiche architettoniche smaltate di bianco. Questa scelta cromatica trovava eco nelle vetrate e negli accessori decorativi, consolidando la visione di Taylor, secondo cui l'armonia dei colori era centrale per molte relazioni della vita¹⁴⁰. Anche George Logan adottò un uso sofisticato del colore, la palette cromatica del suo tappeto, ad esempio, che presentava una base di viola tenue arricchita da un bordo verde muschio e decorazioni floreali stilizzate, si riproponeva nei dettagli decorativi, nei tessuti e nelle finiture del resto della stanza.

Oltre all'uso del colore, anche i motivi decorativi assumevano un ruolo unificante tra i diversi ambienti. Le farfalle, ispirate alle opere di Whistler, ricorrevano in varie forme all'interno del padiglione, comparendo nei dipinti, nei vetri colorati, nelle applique e nei ferri battuti. Allo stesso modo, i pavoni e i fiori stilizzati, così come la 'rosa Glasgow', erano elementi decorativi ricorrenti ed espressione di una sensibilità condivisa tra i tre designer.

Per quanto riguarda l'arredamento, il padiglione rifletteva la dialettica tipica dello stile Glasgow tra essenzialità formale e

ricchezza ornamentale. I mobili si distinguevano per profili sobri ed equilibrati, in contrasto con una decorazione minuziosa e sofisticata delle superfici. Quest'ultima si articolava attraverso un raffinato impiego di materiali, dalle applicazioni in vetro colorato ai pannelli in metallo battuto, fino agli intarsi di smalti, madreperla, abalone e legni policromi. L'intaglio decorativo era volutamente contenuto per preservare la tensione tra linee rette e curve sinuose, mentre la sperimentazione si manifestava nella sperimentazione materica e cromatica. Logan e Taylor esplorarono in particolare l'effetto della sovrapposizione di tessuti diversi, come la seta sul velluto, e l'accostamento di supporti metallici in stagno con inserti in pelle colorata. Parallelamente, Ednie introdusse un'interessante combinazione di rame battuto e piastrelle verdi nelle cornici della sala da pranzo, mentre anche gli apparecchi di illuminazione divennero un campo di sperimentazione decorativa. In generale, l'organizzazione degli arredi rispondeva a un principio di integrazione totale con lo spazio, con ogni elemento progettato in funzione della sua collocazione e della composizione d'insieme dell'ambiente. Un esempio significativo è il tavolo della biblioteca, concepito per dialogare con il motivo a rosa del tappeto sottostante. L'articolazione spaziale era enfatizzata dall'uso di schermi e marcati elementi verticali, privilegiando talvolta l'impatto estetico a scapito della funzionalità. Il tavolino della biblioteca di Logan, pur rappresentando un elemento centrale nella configurazione dell'ambiente, presentava limiti pratici: la ricercatezza decorativa della superficie e la delicatezza strutturale delle gambe ne rendevano complesso l'utilizzo quotidiano, sia per la seduta che per la conservazione di oggetti.

Non sorprende molto il fatto che Hermann Muthesius, recensendo l'Esposizione Internazionale per «Dekorative Kunst»¹⁴¹, abbia attribuito a Taylor il merito di tutte e quattro le stanze del

padiglione Wylie & Lochhead, se si considera che i tre designer principali dell'azienda lavorarono in stretta collaborazione, sviluppando un processo creativo caratterizzato da reciproche influenze stilistiche. La politica aziendale di Wylie & Lochhead si concentrava principalmente sulla costruzione di una forte identità del marchio, relegando in secondo piano la promozione individuale dei designer. Questa strategia si rifletteva nella prassi di non firmare gli arredi o, nei rari casi in cui una firma era presente, è necessario considerare che difficilmente il pezzo poteva essere attribuito a un singolo artista, data la natura collaborativa del processo creativo. In quanto capo designer del dipartimento di mobili d'arte di Wylie & Lochhead, Taylor aveva la responsabilità di mantenere una coerenza stilistica nella produzione. Questo ruolo gli permetteva di applicare elementi di sua concezione – come pannelli in vetro, cerniere e maniglie metalliche – ai mobili progettati da Logan o Ednie, creando un'armoniosa integrazione stilistica. Nonostante questa omogeneità apparente, alcune piccole differenze segnalano le loro specifiche identità creative.

Taylor, ad esempio, risultava meno influenzato da Mackintosh rispetto agli altri due. Ciò si deve probabilmente al fatto che la sua formazione come designer si fosse consolidata prima di entrare in contatto con l'opera di Mackintosh, durante il suo periodo come disegnatore presso il cantiere navale del Clyde. In seguito, operando in un ambiente permeato dall'estetica di Mackintosh, Taylor ne assimilò principalmente gli elementi decorativi piuttosto che i principi strutturali e architettonici. Questa influenza si manifesta, ad esempio, nell'uso ricorrente della rosa stilizzata nelle sue vetrate e nei pannelli metallici, così come nel motivo del cuore diviso trafitto, spesso presente negli angoli dei suoi mobili. John Ednie, al contrario, può essere considerato un vero e proprio discepolo di Mackintosh. Come Taylor subì l'influenza di Baillie Scott, ma la sua principale fonte di

ispirazione rimase Mackintosh. Tra i tre designer attivi presso Wylie & Lochhead, fu l'unico la cui produzione mostrasse un'affinità con la dimensione scultorea delle opere di Mackintosh. Forse grazie alla sua formazione architettonica, Ednie si rivelò il più distintivo nella modellazione tridimensionale. L'intaglio traforato con motivi a farfalla e foglie è una caratteristica condivisa da tutti e tre i designer, ma le elaborate combinazioni di cornici *cyma recta* e inverse, insieme alle modanature curve e affusolate, rappresentano tratti distintivi del suo stile. Analogamente, Ednie si riconosce nell'uso di elementi decorativi come quadrati e scacchiere, soluzioni che Taylor e Logan tendevano generalmente a evitare.

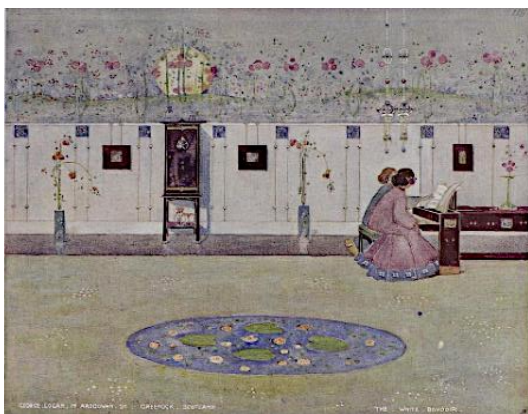


Fig. 205. G. Logan, *White Boudoir*, 1902

Rispetto agli altri due colleghi, Logan adottò un approccio meno astrattivo, come emerge chiaramente nella progettazione della sua camera da letto (fig. 202), caratterizzata da un'abbondanza di motivi floreali in linea con la sensibilità pre-raffaellita. Questa inclinazione decorativa si accentuò ulteriormente l'anno successivo con la realizzazione del suo *White Boudoir* (fig. 205), esposto a Torino, in cui un tappeto finemen-

te decorato con un intricato motivo di ninfee divenne l'elemento centrale della composizione spaziale. Come in quest'ultimo caso, gran parte della sua produzione rimase confinata a fantasiosi acquerelli, piuttosto che concretizzarsi in arredi realizzati. Proprio con l'illustrazione del *White Boudoir*, in accompagnamento del suo articolo *Colour Symphony* nel volume trentasei di «The Studio»¹⁴², George Logan abbandona la scena artistica di Glasgow.

Un paio di anni dopo, nel 1908, John Ednie ed E. A. Taylor lasciarono la Wylie & Lochhead, proprio mentre Glasgow assisteva a un ritorno degli stili baronali e neosettecenteschi, un cambiamento di gusto al quale un'azienda commerciale come la Wylie & Lochhead non poté sottrarsi. In quello stesso anno, mentre Ednie assumeva l'incarico di sovrintendente artistico presso il Glasgow and West of Scotland Technical College, dove Taylor aveva precedentemente insegnato, quest'ultimo intraprendeva un nuovo percorso professionale. Dopo il matrimonio con Jessie King, Taylor si trasferì infatti a Manchester per ricoprire il ruolo di designer-manager presso la George Wragge Ltd., specializzata in vetrate artistiche. La sua carriera subì un'ulteriore trasformazione tre anni più tardi quando, stabilitosi a Parigi, abbandonò gradualmente il design per dedicarsi principalmente alla pittura e all'insegnamento¹⁴³.

A differenza dei percorsi professionali di Ednie e Taylor, Peter Wylie Davidson (1870-1963), altro designer che manifestò una particolare vocazione didattica, mantenne un legame duraturo e ininterrotto con la Glasgow School of Art, trascorrendovi la sua intera carriera. Analogamente, una studentessa di Peter Wylie Davidson, De Courcy Lewthwaite Dewar (1878-1959) dopo aver frequentato a lungo la Glasgow School of Art, insegnò presso la scuola per quasi vent'anni¹⁴⁴.

Manipolazione del metallo. L'Officina del mondo tradotta in arte: Peter Wylie Davidson, Margaret De Courcy Lewthwaite Dewar, Margaret e Mary Gilmour

La carriera di Peter Wylie Davidson ebbe inizio intorno al 1881 con un apprendistato settennale presso lo studio Reid di Glasgow, dove le sue spiccate capacità gli valsero una rapida ascesa professionale. Il suo longevo rapporto con la Glasgow School of Art si instaurò già durante il periodo di apprendistato, quando iniziò a frequentare i corsi serali. Fu proprio in questo contesto che, secondo la sua testimonianza, conobbe il giovane Charles Rennie Mackintosh, anch'egli studente serale. La sua eccellenza nella lavorazione dei metalli gli valse il Diploma della Glasgow School of Art e, nel corso degli anni 1890, Davidson lasciò Reid per fondare, insieme al fratello W. A. Davidson, uno studio di design e lavorazione dei metalli al numero 93 di Hope Street. In questo periodo, su invito di Fra Newbery, iniziò anche la sua attività didattica presso la School of Art, dedicandovi inizialmente un pomeriggio settimanale. Nel 1897 ottenne l'incarico di istruttore a tempo pieno per la lavorazione dei metalli, ruolo che mantenne fino al pensionamento nel 1935. Durante questi trentotto anni di insegnamento, la sua perizia tecnica e il suo talento influenzarono generazioni di studenti. Davidson si distinse per la sua capacità di fornire istruzioni tecniche a tutti i livelli nella lavorazione di metalli sia preziosi che non preziosi, mentre altri colleghi come, ad esempio, Kellock Brown, si occupavano maggiormente della parte progettuale nell'insegnamento. Una peculiarità di Davidson – a differenza, ad esempio di Mackintosh, che non fu mai un grande teorico – fu la codificazione del suo vasto sapere tecnico e progettuale in due volumi fondamentali della Longman's Technical Educator Series: *Educational Metalcraft: A Practical Treatise on Repoussé, Fine Chasing, Silversmithing, Jewellery*

and Enameling (1913) e *Applied Design in the Precious Metals* (1929), che divennero testi di riferimento per l'istruzione artigianale in tutta la Gran Bretagna. Membro della Scottish Guild of Handicraft, Davidson espose regolarmente le sue opere non solo in ambito locale, ma anche in importanti manifestazioni internazionali a Torino e Cork nel 1902, oltre che a Parigi, Edimburgo e Liverpool. La sua attività professionale includeva numerose commissioni, tra cui la realizzazione di progetti di altri artisti come, ad esempio, i candelabri in metallo progettati da Mackintosh per *Hous'hill* di Kate Cranston. Molti altri esempi della sua produzione come artigiano e designer sono documentati nelle sue pubblicazioni¹⁴⁵.



Fig. 206. P.W. Davidson, *Longcase clock*, 1902 ca.

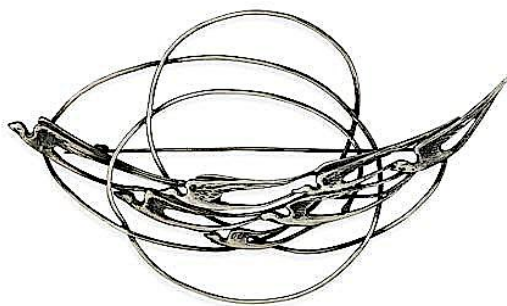


Fig. 207. P.W. Davidson, *Swallows in flight* silver brooch, 1902 ca.

Similmente agli altri designer di Glasgow, pur condividendo con The Four l'utilizzo di alcuni motivi decorativi ricorrenti, come quello dell'uccello in volo – nel suo caso spesso rappresentato da rondini – Davidson si distingueva per il frequente impiego di motivi celtici. Il suo trattamento stilistico del tema della rondine oscillava tra una resa più astratta, dove il motivo si trasformava in pattern decorativo (fig. 206), e una rappresentazione più naturalistica in cui, pur mantenendo la riconoscibilità dell'animale, veniva sapientemente integrata all'interno di composizioni dalla forte valenza decorativa (fig. 207).

Durante la sua permanenza alla School of Art, Davidson sviluppò una proficua collaborazione professionale con De Courcy Lewthwaite Dewar, rapporto che si evolse in una solida amicizia destinata a durare fino alla scomparsa di quest'ultima nel 1959. La stima che Davidson nutriva per il lavoro di Dewar è testimoniata dalla scelta di includere una delle sue opere nel volume *Applied Design in the Precious Metals*¹⁴⁶. Nel capitolo dedicato al Misapplied Ornament, egli presentò come esempio di eccellenza progettuale il *Presentation Casket* (fig. 208), un raffinato cofanetto in zinco e argento impreziosito da pietre di luna e pannelli smaltati, opera che valse a Dewar il Society of Lady Artists' Lauder Award nel 1935.

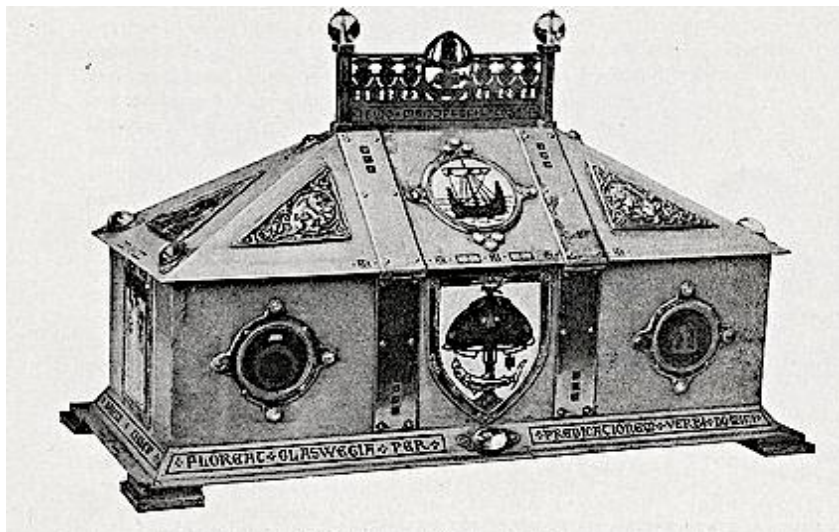


Fig. 208. D.C.L. Dewar, *Presentation Casket*, 1915



Fig. 209. D.C.L. Dewar,
Lead mirror-frame, 1899

De Courcy Lewthwaite Dewar, nata nel 1878 in Sri Lanka, trascorse gran parte della sua vita a Glasgow, dove la sua formazione artistica si consolidò presso la Glasgow School of Art, istituzione che frequentò dal 1891 fino al termine della sessione 1908-9. Sotto la guida di Peter Wylie Davidson, si specializzò nella lavorazione dei metalli che, insieme alle tecniche dello smalto, divenne il suo contributo più significativo allo stile Glasgow¹⁴⁷. Le sue opere studentesche furono oggetto di recensioni entusiastiche su «The Studio»¹⁴⁸, dove venivano celebrate per l'eccellenza sia progettuale che esecutiva. Particolarmente emblematica della sua produzione giovanile è una cornice per specchio in piombo (fig. 209), pubblicata su «The Studio», che offre un interessante termine di confronto con i lavori coevi delle sorelle Macdonald. Quest'opera, pur dialogando apertamente con il linguaggio espressivo delle Macdonald, rivela già una chiara autonomia stilistica dell'artista. Come nel *Vanity Mirror* (fig. 84) delle Macdonald, la composizione è dominata da figure femminili allungate che si sviluppano lungo i lati della cornice; tuttavia, il trattamento di Dewar si differenzia per una maggiore plasticità e un modellato più naturalistico delle figure, che appaiono meno stilizzate e lineari rispetto alle caratteristiche silhouettes filiformi delle Macdonald. Anche il cuore nella parte superiore della cornice, motivo ricorrente nell'iconografia del gruppo di Glasgow, è qui trattato con maggiore tridimensionalità e integrato organicamente nella composizione attraverso il movimento sinuoso delle figure femminili che sembrano generarlo con la loro gestualità. La parte inferiore della cornice presenta un elemento decorativo che, pur mantenendo il caratteristico ritmo ondulato tipico dello stile Glasgow, si sviluppa con un maggiore senso plastico e una più pronunciata tridimensionalità rispetto alle stilizzazioni geometriche delle Macdonald. Nel complesso, mentre le sorelle Macdonald prediligevano una maggiore astrazione e bidimensionalità, en-

fatizzando la qualità grafica e simbolica delle loro composizioni, Dewar dimostra in questa cornice una sensibilità più scultorea, pur mantenendo l'eleganza lineare e la qualità decorativa caratteristiche della Scuola di Glasgow.

Dewar aprì il proprio studio al numero 93 di Hope Street di Glasgow, dove lavorò in modo indipendente dal 1900 al 1926, per poi trasferirsi successivamente, in un nuovo studio al 15 di Woodside Terrace, sempre a Glasgow. La sua carriera accademica si sviluppò sotto la direzione di Fra Newbery che, finito il suo percorso scolastico, la nominò istruttrice di smalti presso la Glasgow School of Art. All'interno del dipartimento di lavorazione dei metalli, collaborò strettamente con Davidson, condividendo un approccio didattico volto a valorizzare l'espressione artistica individuale degli studenti. Il passaporto di Dewar testimonia una vita caratterizzata da viaggi estesi: i suoi tre giri per il mondo, arricchiti da frequenti visite al suo paese natale, alimentarono e influenzarono profondamente la sua sensibilità artistica. Il suo lavoro assorbì infatti suggestioni da diverse tradizioni culturali, tra cui l'arte popolare cecoslovacca, fonte d'ispirazione costante a partire dagli anni Venti⁴⁹. Le sue opere di smalto e grafica si distinguono per l'uso di colori intensi e contorni marcati, mentre il linguaggio stilistico, inizialmente vicino ai motivi decorativi della Glasgow School, si evolse progressivamente verso un'estetica più geometrica e caratterizzata da cromie vivaci, influenzata dall'arte popolare. *Presentation Casket* (fig. 208), rappresenta un significativo esempio del suo interesse duraturo per l'araldica e il design celtico.

In regard to metal work, however, the male craftsmanship seems to be dying out. In picture galleries in the future the work of women may be more in evidence, and in metalwork the field seems to be already theirs. It is true that the lady metal worker has occasionally erred on the side of mere daintiness. She has produced mirrors, picture frames, and ornate fireplaces merely pretty without being useful which is bad

art. But the merely dainty touch is passing away. In this exhibition there are productions which, while being artistic, are also useful¹⁵⁰.

Dewar e le sorelle Macdonald non furono le uniche donne a distinguersi nella lavorazione dei metalli a Glasgow. La città ospitava infatti numerosi studi gestiti da coppie di sorelle o collaboratrici, specializzate principalmente nella creazione di gioielli. Tra queste si annoverano Margaret e Mary Gilmour, Hannah e Helen Walton, Dorothy e Olive Smyth, nonché le sorelle Begg, tutte ex allieve della Glasgow School of Art. Le nuove opportunità di formazione offerte dalla Glasgow School of Art alle donne ambiziose, insieme al crescente numero di donne non sposate alla ricerca di un mezzo di sostentamento, favorirono la nascita di un fenomeno peculiare nella città, noto come gli "studi gemelli". Diverse coppie di sorelle aprirono infatti atelier specializzati nella produzione artigianale, diffondendosi in vari quartieri di Glasgow. Questi spazi non erano solo laboratori di creazione, ma anche centri di formazione, gallerie espositive e punti vendita, divenendo snodi essenziali per la comunità artistica locale. Inoltre, fungevano da luoghi di incontro e scambio intellettuale, contribuendo alla diffusione delle idee artistiche dell'epoca. L'ascesa di nuovi ricchi abitanti a Glasgow, desiderosi di esibire il proprio status attraverso l'arredamento delle proprie abitazioni, generò una crescente richiesta di manufatti artigianali. La domanda di interni personalizzati, vetrate artistiche e mobili su misura, unita alla vivace economia della città, rese possibile la sostenibilità economica di queste imprese femminili. Gli studi indipendenti si distinsero in particolare per l'eccellenza nella lavorazione del metallo repoussé, applicata a un'ampia gamma di elementi decorativi, tra cui placche per porte, serrature, cornici per caminetti e specchi, applique per candele, pannelli murali e inserti per

mobili. Grazie a queste produzioni, lo stile di Glasgow si diffuse ampiamente nel contesto locale.



Fig. 210. M. Gilmour, *Wall Clock*, 1900 ca.



Fig. 211. M. Gilmour, *Metal Tray*, 1910 ca

Tra le più rilevanti collaborazioni femminili spiccano Margaret Gilmour (1860-1942) e sua sorella Mary Gilmour (1872-1938), che nel 1893 fondarono uno studio al numero 179 di West George Street, mantenendolo attivo per circa cinquant'anni. Sebbene la loro attività fosse ben radicata e apprezzata a Glasgow, le Gilmour non cercarono di promuoversi al di fuori della città, probabilmente perché impegnate a soddisfare le numerose commissioni locali per oggetti decorativi in stile Glasgow. La loro produzione metallurgica si caratterizza per un'estetica distintiva, spesso impreziosita da smalti colorati¹⁵¹. Un esempio emblematico è un orologio da parete in metallo bianco, realizzato con la tecnica del *repoussé* e decorato con motivi intrecciati di ispirazione celtica, arricchito al centro da una perlina di smalto blu (fig. 210). Nella produzione delle sorelle Gilmour si può individuare una delle più riuscite sintesi tra gli

intrecci celtici e i motivi decorativi tipici dello stile di Glasgow, come pavoni e petali, armoniosamente combinati in schemi ornamentali. Un elemento distintivo del loro linguaggio artistico è l'impiego di motivi sbalzati caratterizzati da angoli acuti di circa trenta gradi, che conferiscono alle composizioni un effetto visivo simile a una punta di freccia, divenendo una sorta di cifra stilistica ricorrente nel loro lavoro (fig. 211).

I lavori dello studio Gilmour, di Peter Wylie Davidson e di Margaret De Courcy Lewthwaite Dewar si rivolgevano a una clientela benestante. Similmente, anche per quanto riguarda i mobili della Wylie & Lochhead – come emerse dall'Esposizione Internazionale di Glasgow del 1901 – il target era intenzionalmente una borghesia medio-alta. Una suite di camere da letto di loro produzione poteva costare all'incirca 250 sterline – uno standard molto alto per l'epoca – tanto che risultava più economico un design esclusivo di Mackintosh¹⁵². Tuttavia, se in questi *medium* lo stile Glasgow rimane non accessibile ai molti, su altri, come ad esempio la carta stampata, lo diventa. Parlando della produzione di Talwin Morris (1865-1911), Gleeson White scrisse infatti che:

That many, indeed most of these designs are for popular and inexpensive books, is a pleasant fact to record, for it shows that the enterprising publishers who issue them do not share the average opinion of the bad taste of the masses; but are willing to employ consistent and beautiful ornament on a school reading book, or even on a trade catalogue. A series of volumes on various departments of English literature, *English Pastorals*, and *English Essays* which bear decorations formed entirely of pure flowing lines and in the palest shades of green or blue, upon olive, or dull peacock-green cloths are at once extremely novel and good¹⁵³.

**Democratizzazione dello Stile Glasgow: Talwin Morris,
Jessie Rowat Newbery e Ann Macbeth**

Alice Talwin Morris ricordò che Mackintosh e suo marito Talwin Morris erano soliti a parlare appassionatamente di ciò che rende il bene e il male arte e design¹⁵⁴, e che “from first acquaintance my husband had a tremendous respect for him and his work and a convinced faith in the many-sided powers of his genius”¹⁵⁵. Questa ammirazione si tradusse presto in pratica, Talwin Morris fu infatti il primo collezionista di opere dei Quattro¹⁵⁶ e il primo a tradurre le loro idee in termini commerciali e multipli, soprattutto per quanto riguarda la rilegatura e l'illustrazione dei libri. La sua attenzione alla produzione industriale, senza sacrificare la qualità estetica, e il suo sviluppo di un linguaggio decorativo personale ma universalmente comprensibile incise particolarmente nel campo dell'editoria britannica. Il suo approccio al design delle rilegature stabili, infatti, nuovi standard per l'integrazione tra decorazione e struttura, influenzando generazioni successive di designer. Si può dunque sostenere che Talwin Morris operò una normalizzazione dello stile Glasgow; non da intendersi come una sua recessione, bensì come un consolidamento e un'espansione delle conquiste precedenti.

Nato a Winchester nel 1865, Morris condivise con Mackintosh il percorso formativo come architetto, che svolse in Inghilterra tra il 1882 e il 1890. La sua formazione iniziò con un tirocinio presso lo studio di architettura ecclesiastica dello zio Joseph a Reading, nel Berkshire, dal 1882 al 1885. In questo periodo, analogamente a Mackintosh, sviluppò l'abitudine di documentare nei suoi taccuini gli edifici e i dettagli architettonici dei villaggi circostanti che catturavano il suo interesse¹⁵⁷. Concluso l'apprendistato, si trasferì a Londra dove esercitò la professione di architetto fino al 1890, per poi dedicarsi all'illustrazione, col-

laborando dal 1891 al 1893 con la rivista *Black and White*. Fu durante questo periodo che entrò in contatto con le opere innovative degli illustratori Beardsley e Laurence Housman, caratterizzate da figure umane dalle forme deliberatamente androgine e nodose¹⁵⁸. L'influenza di questo incontro è particolarmente evidente nel poster *In memoriam - Senex* del 1894 (fig. 212), dove Morris riecheggia lo stile grafico di Beardsley attraverso linee sinuose ed esagerate, petali screziati e un marcato contrasto tra nero intenso e bianco.



Fig. 212. T. Morris, *In memoriam - Senex*, 1894

Non sorprende quindi che, trasferitosi a Glasgow nel maggio 1893 per assumere il ruolo di direttore artistico presso la casa editrice Blackie and Son, trovò immediata sintonia con i *The Four*, anch'essi influenzati da Beardsley. Questo incontro fu probabilmente facilitato da Robert Blackie, membro del comi-

tato della scuola. È particolarmente significativo che Gleeson White, nel suo primo articolo sui designer di Glasgow¹⁵⁹, abbia incluso Talwin Morris, il quale, grazie alla sua duratura amicizia con i Quattro e alla sua affinità artistica con il gruppo, potrebbe essere considerato quasi un quinto membro del gruppo. White documenta come, già nella seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento, Morris avesse realizzato numerose rilegature in tela decorata per Blackie and Son, sebbene la sua notorietà presso il grande pubblico fosse limitata dalla natura anonima o semplicemente siglata di queste opere.

Negli anni centrali dell'ultimo decennio dell'Ottocento, secondo le osservazioni di White, la produzione di Morris nel campo della lavorazione dei metalli e della decorazione d'interni, era perlopiù circoscritta alla sua residenza di Dunglass Castle. Anche successivamente, la documentazione relativa alla sua attività nel design tridimensionale è piuttosto esigua, con pochi esempi superstiti di mobili e opere in metallo. Le principali testimonianze della sua produzione sono preservate attraverso le illustrazioni pubblicate su «The Studio»: il volume 11 documenta gli interni di Dunglass Castle, mentre il volume 21 del 1900 presenta una selezione più ampia delle sue opere, tra cui una libreria, un pannello in ottone battuto, elementi metallici per porte (una piastra con serratura e una con maglia), cornici in metallo e un pannello per vetrata policroma. La sua produzione nel campo della gioielleria è documentata in *Modern Design in Jewellery and Fans*, dove si evidenzia come "for jewellery, he frequently elects to work in aluminium. His design is strikingly original in effect, though on analysis it is found to consist of very simple units, such as various-sized rectangles overlaid, their boundary lines interpenetrating; with the occasional apparition of a peacock's eye-feather the bird's neck and head in the midst"¹⁶⁰. Sebbene quasi nulla sia sopravvissuto di questa produzione di spille, è significativo notare come l'utilizzo di

elementi geometrici semplici, fosse una costante stilistica ricorrente nella sua produzione attraverso diversi media.

White offre una dettagliata descrizione degli interni della residenza di Morris, iniziando dalle maniglie delle porte, realizzate in metallo finemente lavorato, ciascuna diversificata dall'altra tramite variazioni nei dettagli e notando l'influenza di Beardsley, in particolare in tenda stampata appesa alla grata. Disposte in tutta la casa sono presenti piastre e i pannelli decorativi, alcuni dei quali riflettono la sua peculiare predilezione per il tema felino, come testimonia l'arazzo realizzato a stencil in tonalità di verde ed eliotropio, dove figure di gatti stilizzati compongono il motivo principale. Lo studio dell'artista rivela particolarmente il suo approccio distintivo attraverso la mensola del camino, che esemplifica la natura dei suoi disegni a stencil, tutti eseguiti personalmente. Questi modelli, raramente ripetitivi, dimostrano una notevole capacità di creare nuove combinazioni utilizzando un numero limitato di linee e elementi puramente geometrici. Ad eccezione del ricorrente motivo felino, i suoi design si basano su armoniose composizioni di forme elementari, dove le linee verticali assumono un ruolo predominante. È degna di nota, secondo White, la versatilità con cui Morris ha saputo sviluppare molteplici variazioni partendo da questi elementi basilari. Nei suoi lavori la linea sinuosa e ampia è quasi assente e, al suo posto, l'artista predilige l'uso di cerchi, ellissi, cuori e punte di freccia, integrati da forme semplici.

L'analisi degli elementi superstiti e delle documentazioni fotografiche pubblicate su «The Studio» permette di evidenziare come, nell'ambito del design dei mobili, Morris abbia mantenuto quella stessa inclinazione alla semplificazione geometrica e all'eleganza lineare che caratterizzava le sue rilegature. La sua produzione mobiliare si distingue per l'uso di linee verticali slanciate, la predilezione per legni chiari come quercia e fag-

gio, e l'impiego di decorazioni intagliate che, pur nella loro essenzialità, mantengono una forte valenza espressiva.

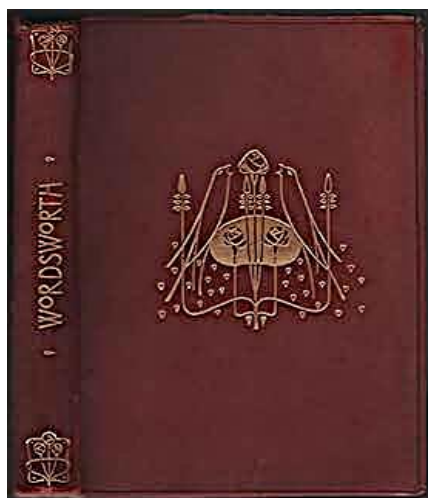


Fig. 213. T. Morris, Bookcover for Poems by William Wordsworth, 1900 ca.

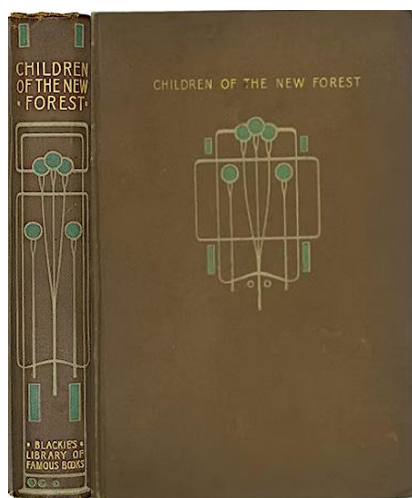


Fig. 214. T. Morris, Bookcover The Children of the New Forest, 1900 ca.

Mentre la sua produzione di mobili è documentata in maniera frammentaria, ben più cospicua è la testimonianza del suo lavoro nell'ambito delle rilegature per Blackie. In questo contesto, Morris dimostra una particolare predilezione per il motivo della rosa, elemento derivato dall'interpretazione che gli artisti di Glasgow davano del linguaggio di Beardsley, spesso combinato con rami di spalliera e, in alcune composizioni, con uccelli canori, riecheggiando il celebre poster di Mackintosh per la Scottish Musical Review (fig. 213). L'adattamento dei motivi caratteristici dello stile Glasgow alle copertine Blackie rivela un aspetto interessante della pratica di Morris: pur perdendo talvolta la loro rilevanza rispetto al contenuto del libro e il loro ori-

ginario significato simbolico, questi elementi vengono reinterpretati con grande maestria sul piano puramente decorativo. Nel design delle rilegature, Morris sviluppa un linguaggio distintivo caratterizzato dall'uso di motivi geometrici semplificati e stilizzati, che, pur derivando da forme naturali, vengono ridotti a pattern quasi astratti (fig. 214). La sua cifra stilistica nelle rilegature si articola attraverso elementi ricorrenti: l'impiego di linee curve fluide ma controllate, lo sviluppo simmetrico dei motivi dal dorso verso i piatti e una palette cromatica essenziale limitata a due o tre tonalità.

"Picture painting is for the few but beauty in the common surroundings of our daily lives, is or should be an absolute necessity to the man"¹⁶¹. Anche Jessie Newbery e, successivamente, Ann Macbeth (1875-1948), dapprima studentesse e poi insegnanti presso la Glasgow School of Art, promosero l'idea di valorizzare materiali poco costosi attraverso l'arte. In particolare, Jessie Newbery fu la prima a sostenere che il ricamo dovesse essere riconosciuto come una vera e propria forma d'arte, piuttosto che essere considerato semplicemente un'estensione del ricamatore¹⁶².

Il percorso di Jessie Rowat alla Glasgow School of Art, prima come studentessa e poi come figura di spicco dell'istituzione dopo il matrimonio con Francis Newbery nel 1889, si intreccia con la storia dei The Four, con i quali intrattenne stretti rapporti personali. La sua pratica artistica, inizialmente influenzata dal movimento Arts and Crafts – come testimonia l'uso prevalente della lana crewel su lino nei suoi primi lavori – evolse fino a diventare determinante nello sviluppo di quello che sarebbe stato riconosciuto come lo 'stile Glasgow del ricamo'. Nel 1894, Jessie Newbery inaugurò i suoi corsi di ricamo presso la sede della Glasgow School of Art in Rose Street, n. 3, attività che sarebbe poi proseguita nel nuovo edificio di Renfrew Street progettato da Mackintosh. Il suo approccio didattico rivoluziona-

rio trasformò radicalmente l'insegnamento del ricamo, elevandolo al rango di disciplina artistica specialistica in dialogo con le altre arti. Questo nuovo corso prevedeva che gli studenti acquisissero prima competenze fondamentali in disegno, pittura e modellazione, per poi dedicarsi allo studio del ricamo e delle arti applicate. Il programma del 1894 comprendeva materie di studio quali: Fogliame in contorno, Studio dei fiori dal vero, Design e applicazione, Tecnica e studio di esempi storici¹⁶³. L'elemento più innovativo dell'approccio pedagogico di Jessie Newbery consisteva nel porre l'accento sullo sviluppo delle capacità creative individuali, in netta controtendenza rispetto alla prassi didattica dell'epoca, che privilegiava l'esecuzione meticolosa a scapito dell'originalità, producendo opere di limitato valore artistico. L'eccellenza raggiunta dal dipartimento di ricamo sotto la sua guida trovò riconoscimento formale nel 1907, quando divenne l'unico dipartimento della School of Art autorizzato a rilasciare un certificato individuale, riconosciuto dalle autorità educative scozzesi, e a godere di una sezione dedicata nella relazione annuale dell'istituzione.

La personalità innovativa di Jessie Newbery si esprime non solo attraverso la sua arte del ricamo e la sua metodologia didattica, ma anche mediante le sue scelte in ambito vestimentario, che si allineavano perfettamente con i principi della *Rational Dress Society* inglese e del movimento della *Reformkleidung* tedesco. La sua concezione dell'abbigliamento rappresentava infatti un netto distacco dagli stilemi della moda coeva: abbandonati i corsetti stretti e le silhouette costrittive, prediligeva capi ampi e fluidi, valorizzati da cinture finemente ricamate e impreziositi da raffinati colletti decorati.

Il suo stile personale divenne fonte d'ispirazione tanto per le amiche quanto per le allieve, tra cui le sorelle Macdonald, che adottarono l'uso degli abiti saque ornati da *fichus*. Nella realizzazione dei suoi capi, Jessie Newbery manifestava una parti-

colare predilezione per materiali pregiati: i colletti, spesso in velluto, erano riccamente decorati con ricami in seta e perline di vetro, completati da raffinate chiusure metalliche, oppure realizzati in seta con eleganti ricami in filo dello stesso materiale (fig. 215).

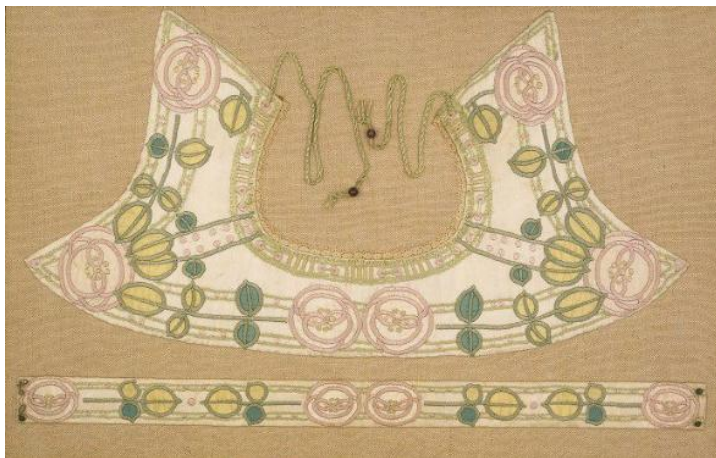


Fig. 215. J. Newbery, *Collar and Belt of satin with silk appliqué and embroidery*, 1900 ca.

Il colletto (fig. 215) e il rivestimento del cuscino (fig. 216) esemplificano perfettamente come la funzionalità costituisse un elemento intrinseco del design. Le asole destinate a fissare il colletto all'abito, ad esempio, venivano enfatizzate attraverso audaci cuciture che le trasformavano in elementi essenziali della composizione decorativa. Un simile approccio caratterizzava anche il sistema di chiusura del cuscino. Jessie Newbery, inoltre, operava una rigorosa selezione dei punti di ricamo, limitandosi a quelli che meglio si integravano con il disegno complessivo.



Fig. 216. J. Newbery, *Cushion cover of blue, pink and green crewel wools on linen, 1900 ca.*

L'interesse di Jessie Newbery per il mondo botanico rappresentò una costante della sua vita artistica. Il suo approccio alla rappresentazione di piante e fiori si caratterizzava per una semplificazione formale che, pur tendendo alla geometrizzazione, manteneva intatta la riconoscibilità dei soggetti naturali. Ne sono esempi emblematici il trattamento della rosa e del suo fogliame (fig. 215), così come del baccello e del fiore del cuscino (fig. 216), dove le forme naturali, ridotte ai loro elementi essenziali, si fondono armoniosamente con elementi astratti pur preservando l'essenza botanica dei soggetti. La stilizzazione della rosa, in particolare, acquisì tale popolarità tra gli studenti da divenire un elemento caratterizzante della scuola, venendo applicata a diverse tecniche artistiche. Analogamente, il motivo a cuore presente sul colletto fu ampiamente ripreso dagli allievi di Newbery, trovando particolare sviluppo

nell'opera di Ann Macbeth, dove divenne un elemento distintivo dei suoi pannelli figurativi. La tecnica dell'applicazione – che consiste nel sovrapporre un tessuto a un supporto per creare un disegno – divenne talmente centrale nella sua pratica da portare alla ridenominazione del dipartimento in "Department of Needlework, Embroidery and Appliqué"¹⁶⁴. Per gli oggetti d'uso come tende o cuscini, Jessie Newbery prediligeva il lino come materiale di base, fissando i motivi applicati con un punto raso che conferiva solidità e definizione al disegno. Un'altra tecnica distintiva del suo repertorio era la tessitura ad ago, impiegata ad esempio come cornice per l'iscrizione – una citazione di William Blake – nella fodera del cuscino (fig. 216). Jessie Newbery sviluppò, quindi, uno stile calligrafico personale, caratterizzato da una sobria linearità che creava un efficace contrasto con le forme sinuose degli elementi vegetali. Il suo approccio al design, contraddistinto dall'uso innovativo della calligrafia e dei motivi geometrici, esercitò una profonda influenza sulla formazione dei suoi studenti, promuovendo un forte senso della composizione basato sulla predominanza dell'elemento lineare.

Tra le allieve più significative di Jessie Newbery emerge la figura di Ann Macbeth, che iniziò il suo percorso come studentessa nel 1897 per poi divenire assistente nel 1901. Nel 1908, al pensionamento di Jessie Newbery, assunse la direzione del dipartimento, mantenendo tale incarico fino al 1928. La sua visione profondamente pragmatica dell'arte del ricamo si manifestava nella convinzione che nessun materiale fosse troppo umile per essere nobilitato attraverso un design appropriato. Come la sua mentore, Macbeth si oppose fermamente alla pratica della riproduzione pedissequa di soggetti pittorici, tendenza diffusasi nella seconda metà del XIX secolo. La sua perizia nel disegno emergeva con particolare evidenza nei pannelli figurativi ricamati, come *The Sleeping Beauty* (fig. 217). Fedelmen-

te a quest'opera giovanile, nel corso della sua evoluzione stilistica, pur tendendo progressivamente verso una maggiore stilizzazione, non raggiunse mai l'astrazione estrema delle figure delle sorelle Macdonald, avvicinandosi piuttosto al romanticismo figurativo delle illustrazioni di Jessie King (1875-1949) (fig. 218), con cui collaborò nel dipartimento di ricamo nel 1904 e con cui si attestò sul 'lato fiabesco dello stile Glasgow'.



Fig. 217. A. Macbeth, *The Sleeping Beauty*, 1900 ca.

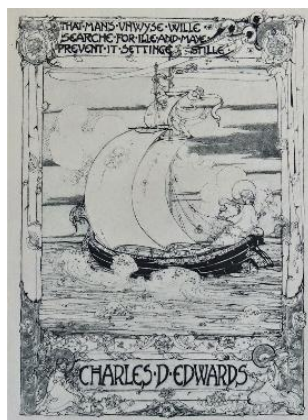


Fig. 218. J. King, *Bookplate for Charles D. Edwards*, 1907

Il contributo più significativo di Macbeth si realizzò tuttavia nell'ambito della didattica. In collaborazione con Margaret Swanson, proseguì la direzione dei corsi speciali per insegnanti presso la School of Art, esperienza che condusse alla pubblicazione nel 1911 di *Educational Needlecraft*. Il testo, pur concentrandosi sugli aspetti pratici del ricamo, manteneva un forte accento sulla creatività, proponendo un metodo che allineava lo sviluppo dell'abilità artigianale con la progressione delle capacità di coordinazione e percezione visiva del bambino, preservandone l'entusiasmo e l'immaginazione. Quest'opera inaugurò un approccio innovativo all'insegnamento dell'artigianato nelle scuole primarie, incentrato sulla realizzazione di semplici oggetti funzionali mediante l'uso di tessuti e filati colorati. Sebbene Jessie Newbery non abbia lasciato pubblicazioni teoriche, la sua eredità fu sviluppata e ampliata da Ann Macbeth, la cui dedizione all'insegnamento e alla promozione dell'espressione individuale contribuì significativamente all'elevazione degli standard del ricamo e del design, rivitalizzando al contempo la didattica della disciplina. Attraverso le sue conferenze in Gran Bretagna e la diffusione dei suoi testi, le sue idee raggiunsero numerosi paesi, incluso il Giappone. Gli studenti della Glasgow School of Art divennero a loro volta veicoli di questa tradizione: uno di essi contribuì alla fondazione della School of Art di Vancouver. In modo analogo all'esperienza dell'Aemilia Ars italiana, il dipartimento di ricamo della Glasgow School raggiunse una notevole diffusione internazionale e una rimarchevole longevità.

Infatti, sebbene Glasgow fosse un ambiente fertile per le arti decorative nei primi anni Novanta dell'Ottocento, poco più di vent'anni dopo aveva smesso di essere un contesto stimolante per i designer più innovativi, come dimostrano i trasferimenti dei membri dei The Four e dei designer della Wylie & Lochhead. Tuttavia, negli anni immediatamente precedenti e suc-

cessivi alla Grande guerra, lo stile continuò a sopravvivere nella città attraverso i ricami delle allieve di Jessie Newbery e Ann Macbeth, nelle numerose cornici per specchi in metallo battuto e nelle applique da parete realizzate da artigiani e artigiane come Margaret e Mary Gilmour, nonché nella grafica e negli acquerelli. Lo stile Glasgow, nato originariamente in una dimensione bidimensionale, si concluse in modo analogo, mantenendo la sua essenza attraverso espressioni artistiche prevalentemente decorative.

Note

¹ "Quando Zarathustra giunse nella prima città al margine dei boschi, vi trovò gran popolo radunato sul mercato perché era stato promesso che si sarebbe veduto un funambolo. E Zarathustra così parlò al popolo: lo vi insegno il superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che avete fatto per superarlo? Finora tutti gli uomini hanno creato qualcosa al di sopra di loro stessi: e voi volete essere il deflusso di questa grande marea e ritornare all'animale piuttosto che superare l'uomo? Che cos'è la scimmia per l'uomo? Oggetto di riso o dolorosa vergogna. E proprio questo deve essere l'uomo per il superuomo: oggetto di riso o dolorosa vergogna. Voi avete percorso il cammino dal verme all'uomo e molto in voi è ancora verme. Un tempo eravate scimmie, ma ancor oggi l'uomo è più scimmia di qualsiasi scimmia. Ma anche il più saggio tra voi, anche quello è soltanto uno scisso e un *ibrido tra pianta e fantasma*", F. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, Leipzig, C.G. Naumann, 1895, pp. 12-13, trad. Anna Maria Carpi, corsivo mio.

² "Studiando la storia dell'arte decorativa, diventa evidente che l'opera più originale e duratura è stata il più delle volte il risultato di un movimento locale ben definito. A volte un singolo artista ha dato il via all'intera scuola; in altri casi alcuni, che lavoravano in rapporti familiari, agivano e reagivano gli uni con gli altri, così che alla fine un carattere distinto veniva conferito alla loro opera e a quella dei loro successori. Per quanto ciascuno di questi differisse dal suo vicino, le caratteristiche che distinguevano la sua opera da quella prodotta in altre località, sono ancora più evidenti ad un osservatore imparziale di qualsiasi somiglianza di famiglia tra i membri del suo gruppo", J.W. GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part I)*, «The Studio» XI, 1887, pp. 86-87, trad. mia.

³ "Non è l'espressione personale di un artista ad essere qui lodata, ma la sistematica convenzionalizzazione della forma, l'uso di colori vivaci e l'assenza di motivi triti che caratterizzano l'esperimento", Ivi, p. 100, trad. mia.

⁴ J. NEWBERY, *Foreword: a Memory of Mackintosh*, in *Charles Rennie Mackintosh, Margaret MacDonald Mackintosh: Memorial Exhibition Catalogue*, Glasgow, McLellan Galleries, 1933, p.1.

⁵ "Tutti parlano con grande convinzione lo stesso linguaggio artistico, tanto che, pur differendo a ben vedere l'uno dall'altro, potrebbero

collaborare allo stesso progetto senza in alcun modo distruggerne l'unità", H. MUTHESIUS, cit., p. 51, trad. mia.

⁶ Mac è un prefisso tipico dei cognomi scozzesi e irlandesi di origine gaelica, che significa 'figlio di'. Per quanto concerne Herbert nelle fonti si trovano indistintamente sia la forma estesa 'MacNair', che la forma contratta 'McNair'.

⁷ Il padre di Mackintosh riuscì a ottenere l'accesso a una parte del giardino di Golf Hill House, una grande residenza abbandonata dai proprietari e affidata alle cure di un custode. Questo giardino diventò un luogo molto amato da Mackintosh e dai fratelli, tanto da ribattezzarlo "il giardino dell'Eden". Inoltre, a causa dei suoi problemi fisici – tra cui un tendine contratto che gli causava una lieve zoppia – il medico di famiglia prescrisse a Mackintosh molto esercizio all'aria aperta. Questo rapporto stretto con la natura non lo abbandonò mai, restando una parte importante della sua vita. T. HOWARTH, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, Routledge and Kegan Paul Ltd, Londra, 1952, pp.1-2.

⁸ Dai rapporti annuali della School of Art emerge che Thomas Smith insegnasse architettura dal 1884. Nel 1887, tuttavia, il corso sembra essere stato stabilito su basi più solide e furono istituiti corsi di costruzione di edifici, progettazione architettonica e disegno misurato. Ivi, p. 4.

⁹ Alla fine della sua prima sessione (1884-85), Mackintosh ricevette un premio per la pittura e ornamento in monocromia dal piano. Nel 1887 si distinse nuovamente, vincendo il *Glasgow Institute's Book Prize* per la migliore serie di appunti sulle lezioni di costruzione di edifici e ottenendo il secondo premio per i disegni misurati del Royal Exchange. Nel 1888 Mackintosh si aggiudicò una medaglia di bronzo per il suo progetto di una cappella di montagna alla *National Competition* di South Kensington. Ivi, p. 5.

¹⁰ Il concorso prevedeva la realizzazione di un progetto per una sala pubblica dalla capienza di un migliaio di posti. Mackintosh vinse con un progetto di un edificio simmetrico con un colonnato ionico posto su un'alta base rustica. Ivi, p. 9.

¹¹ Howarth sottolinea la conoscenza e l'ammirazione di Mackintosh per Ruskin, in particolare per il suo assioma dell'ornamento derivante dalla natura. Ivi, pp. 7-9.

¹² S. TSCHUDI MADSEN, cit., p. 165.

¹³ In F. ALISON, *Le sedie di Charles Rennie Mackintosh*, Electa, Milano, 1976, p. 8, sono state rilevate influenze dall'architettura gotica milanese sui suoi successivi progetti architettonici di Mackintosh. Ad esempio, di particolare interesse per Mackintosh fu la pianta centralizzata di San Lorenzo. Un'analisi dei suoi schizzi rivela un'attenzione specifica alla forma quasi circolare dell'area centrale e dell'ambulacro che la avvolge. In questo disegno si potrebbe scorgere il seme dell'idea sviluppata nel 1898 per la progettazione di una *Concert hall*, che Mackintosh sperava di realizzare in occasione della Mostra Internazionale di Glasgow del 1901. Inoltre, uno degli schizzi raffiguranti un arco di porta di Santa Maria delle Grazie sembra aver fornito ispirazione a Mackintosh alcuni anni dopo, influenzando il disegno dell'ingresso del Glasgow Art Club, firmato a nome del suo collega John Keppie.

¹⁴ G. LAGANA (a cura di), *Charles Rennie Mackintosh: 1868-1928*, Electa, Milano, 1988, pp. 23-26.

¹⁵ Rendere lo stile conforme alle esigenze moderne, T. HOWARTH, cit., p. 12, trad. mia.

¹⁶ La vecchia architettura viveva perché aveva uno scopo. L'architettura moderna, per essere reale, non deve essere un involucro senza contenuto, tutta l'architettura grande e vivente è stata l'espressione diretta dei bisogni e delle credenze dell'uomo al momento della sua creazione, e ora se vogliamo avere una grande architettura questa dovrebbe essere ancora così. Com'è assurdo vedere chiese moderne, teatri, banche, musei, borse, edifici comunali, gallerie d'arte, ecc. ecc., realizzati a imitazione dei templi greci. Dobbiamo rivestire le idee moderne con abiti moderni, adornare i nostri progetti con fantasia vivente, Ivi, p. 16, trad. mia.

¹⁷ R. BILLCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh: the complete furniture, furniture drawing & interior designs*, Lutterworth Press, Londra, 1979, p. 10.

¹⁸ T. HOWARTH, cit., p. 33.

¹⁹ Non si riportano le interpretazioni simboliche presenti in T. NEAT, *Part Seen, Part Imagined: Meaning and Symbolism in the Work of Charles Rennie Mackintosh and Margaret Macdonald*, Canongate Press, Edimburgo, 1994 in quanto basate su fatti non accertati come, ad esempio, il fidanzamento e la rottura di Mackintosh con Jessie Keppie.

²⁰ Secondo Billcliffe furono gli incoraggiamenti dell'affermato artista James Guthrie all'esposizione del Glasgow School of Art Club. R.

BILLCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh and the art of The Four*, cit., p. 22.

²¹ George Henry ed E. A. Hornel incoraggiati dal mercante Alexander Reid, viaggiarono in Giappone dove rimasero per quasi due anni e, dopo il loro ritorno nel 1894 erano molto richiesti come oratori. Hornel avrebbe dovuto tenere una conferenza nelle gallerie d'arte della città ma, avendo dichiarato un'indisposizione, il suo testo sull'arte giapponese fu stato pronunciato dal suo amico John Keppie. Dati i legami professionali con quest'ultimo è molto probabile che Mackintosh abbia presenziato. J. MACAULAY, *Charles Rennie Mackintosh*, Norton, Londra, 2010, pp. 55-57.

²² Collegati al suo contributo all'interno dello studio Honeyman & Keppie rimangono solo due progetti architettonici esposti al Glasgow Institute: *Design for an English Church* (1894) e *Design for Proposed Cottage at Sea-Coast Town* (1895). P. ROBERTSON, *Doves and Dreams*, cit., p. 32.

²³ T. HOWARTH, cit., p. 18.

²⁴ D. SEDDING, *Art and Handicraft*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Londra, 1893, p. 14.

²⁵ J. BURKHAUSER (a cura di), *Glasgow Girls: women in art and Design 1880-1920*, Conongate, Edinburgh, 1993, pp. 71-75. La rivoluzione delle arti applicate si può quindi dire che abbia fornito una prima svolta per la parità di opportunità di carriera artistica che, in accordo con Linda Nochlin parte in prima battuta dalla formazione. L. NOCHLIN, *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, «ARTnews» IX, gennaio 1971.

²⁶ L'importanza dell'approccio educativo di Newbery per quanto riguarda lo sviluppo dell'istruzione e della possibilità di carriera femminile è segnalata in J. BURKHAUSER (a cura di), cit., pp. 63-70. Un esempio significativo è il fatto che prima della sua presidenza non ci fosse stata nessuna insegnante donna.

²⁷ Nel 1891, superarono gli esami di disegno ornamentale, disegno a mano libera e disegno vegetale. Margaret vinse il primo premio nella sezione di design per il suo lavoro in maiolica e in un corso avanzato di anatomia. Nel biennio 1892-93, le sorelle continuarono a studiare disegno dal vivo, composizione da un soggetto di figura dato, e altri corsi di design. Frances vinse una medaglia di bronzo al Concorso Nazionale per un progetto di piatto in maiolica, superò gli esami avanzati in composizione figurativa, pittura in monocromo e disegno

con lode di prima classe e progredì nel disegno ornamentale applicato all'arte decorativa e industriale.

²⁸ R. BILCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh and the art of the Four*, cit., p. 28.

²⁹ Mackintosh stesso affermò in *Seemliness* che l'aspetto etico del mobilio era più importante di quello tecnico. C.R. MACKINTOSH, *Seemliness*, in P. ROBERTSON, *Charles Rennie Mackintosh: the architectural papers*, cit.

³⁰ Queste piastre per le dita furono realizzate, su progetto di Mackintosh, da William Kellock Brown, allora docente alla School of Art e tutor delle sorelle mentre frequentavano lezioni di lavorazione artigianale dei metalli a sbalzo, tecnica decorativa in cui il metallo malleabile viene martellato dal retro per creare un motivo. R. BILCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh and the art of the Four*, cit., p. 29.

³¹ G. RAWSON, cit., p. 153.

³² J. FISHER, *National Competitions 1896-97, An Illustrated Record of National Gold, Silver and Bronze Medal Designs, Models, Drawings, Etc.*, Chapman and Hall, Londra, 1899.

³³ Newbery prese in prestito fotografie dei progetti di Poynter dal programma di prestiti di South Kensington per facilitare il suo insegnamento e usò i progetti di libri giocattolo di Crane come *Flora's Feast* per illustrare le sue lezioni pubbliche. Inoltre, per quanto riguarda i premi per libri previsti per studenti, Jessie Newbery non è stata l'unica a scegliere libri progettati da Crane, e Frances Macdonald ha scelto la monografia illustrata di Malcolm Bell su Burne-Jones come premio letterario. G. RAWSON, cit., p. 154.

³⁴ In T. HOWARTH, cit., p. 37, è riportato un estratto di una lettera da parte del belga Gustave Serrurier-bovy e indirizzata a Newbery in cui l'artista, dopo aver osservato i lavori della scuola, si complimentava col preside per la grande libertà permessa agli studenti di seguire la propria individualità.

³⁵ Redgrave e Cole, al momento della loro fondazione, furono i responsabili della struttura burocratica e del curriculum nazionale delle Schools of Design che perdurò fino alla fine del XIX secolo. Redgrave nel suo *Manual of Design* (1876) sottolinea l'importanza della geometria come base della composizione decorativa, evidenziando, in particolare, come la struttura geometrica sia essenziale per garantire equilibrio, armonia e coerenza negli ornamenti, fornendo un metodo razionale per la creazione di motivi decorativi.

³⁶ Mackintosh, ad esempio, ricevette in premio il manuale di Lewis F. Day. G. RAWSON, cit., p. 156.

³⁷ Ivi, p. 156.

³⁸ L'illustrazione di *The Three Brides* in «The Studio» era un'incisione a tratto piuttosto che una riproduzione a mezzatinta e sottolineava le qualità grafiche.

³⁹ Sono noti 4 volumi sopravvissuti: «The Magazine» 1893, «The Magazine» aprile 1894, «The Magazine» novembre 1894, «The Magazine» 1896.

⁴⁰ La fonte della posa della figura, con le sue mani incrociate sotto-messe e la testa china, è stata proposta da Billcliffe in uno dei calchi in gesso delle sculture della cattedrale di Chartres, che erano disposti intorno alla scuola d'arte e utilizzati per gli esercizi degli studenti di disegno dal calco. Trovando dei riecheggi di queste anche su altri dipinti della sorella, di Mackintosh e di McNair, probabilmente realizzati intorno al 1893, è probabile che abbiano avuto un effetto anche sugli altri futuri membri di The Four o, in alternativa, essi stavano seguendo l'esempio di Frances. R. BILCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh and the art of the Four*, cit., p. 30.

⁴¹ Nel contesto della pittura, sebbene i termini presentino significati molto simili, è più appropriato parlare di 'fondo', piuttosto che di 'sfondo', in riferimento alle opere dei Four. Il termine 'sfondo' suggerisce profondità perché è legato alla costruzione prospettica e alla resa dello spazio all'interno di un dipinto. Contrariamente, 'fondo' rende maggiormente l'idea di una superficie bidimensionale, piatta e decorativa, che annulla la profondità spaziale e fa emergere le figure in modo più grafico e stilizzato.

⁴² J. NEWBERY, cit.

⁴³ "Assisterai ad un concepimento?/ Della donna davvero Nuova/
Senza il minimo inganno/ Dal punto di vista dell'artista/ Guarda la mostra della Scuola d'Arte/ In rue de Sauchiehall/ Non ti fanno pagare l'ingresso/ (Perché non hanno il coraggio)/ Come dipinto da sua sorella/ Chi tocca la sfera dell'Arte/ The Woman New è un tornado/ Per dare un inizio a un uomo nervoso/ [...]/ Dagli incubi che seguiranno/ Dipingi le impressioni in verde chiaro/ Delle streghe che cercavano il tuo cuscino/ Spettrale, orribile e magro./ Lascia che saltino sul tuo foglio/ In una strana danza macabra/ Oppure esegui qualche capperò diabolico/ Con lo sguardo lascivo di Beardsley/ Lascia che i loro arti sottili si estendano in modo irregolare/ Ed evita ogni tipo di vestito/ Se

tutta la faccenda è idiota/ Allora la tua immagine sarà un successo!/ Se ti vengono chieste spiegazioni/ Parli vagamente di design/ Oppure adotta qualche evasione/ A proposito di temperamento e linea/ Ma se non altro, tranne la confessione/ Del tuo vero intento basterà/ Di' che le streghe sono una tua impressione/ Delle Donne Nuove", *Glasgow Evening News*, 13 novembre 1894, trad. mia.

⁴⁴ Secondo Billcliffe Mackintosh vede la School of Art come il frutteto; i suoi critici sono gli alberi, il personale e gli altri studenti da cui Mackintosh non ha discernito alcun frutto per un po' di tempo, forse indicativo della loro mancanza di immaginazione. R. BILCLIFFE, *Charles Renie Mackintosh and the art of the Four*, cit., pp. 48-49

⁴⁵ Tra il 1894 e il 1900, Mackintosh fu incaricato di progettare alcuni degli edifici del college, tra cui la *Medical School*, realizzata tra il 1894 e il 1895, e la successiva *Common Room*, terminata nel 1900. Questi progetti segnano l'evoluzione di Mackintosh architetto: se nel primo, a livello cronologico sono presenti accanto a motivi geometrici e naturalistici, elementi neogotici, il secondo è spogliato dai riferimenti alla tradizione. Nella *Common Room*, Mackintosh crea un design elegante e funzionale, con mobili e decorazioni realizzati su misura. Mackintosh integrò elementi decorativi come pannelli in legno intagliato e motivi floreali stilizzati, anticipando lo stile che avrebbe reso famosi i suoi interni, come quelli della *Willow Tea Rooms* o della *Hill House*.

⁴⁶ "Varie parti di soggetti anatomici galleggiano senza oggetto in un mare di fango verde. Dipingere figure senza vestiti ha sempre suscitato l'opposizione di gran parte del pubblico, ma questi ambiziosi appassionati nella loro ricerca della verità dipingono le loro figure senza nemmeno la carne addosso", *Glasgow Evening News*, 13 novembre 1894, trad. mia.

⁴⁷ Nello stesso mese anche Alexander Reid avrebbe esposto nella sua galleria di Glasgow un gruppo di poster moderni che, assieme a quelli del Glasgow Institute di The Four, includeva anche progetti di Aubrey Beardsley, Dudley Hardy, Toulouse-Lautrec, Théophile Steinlen e Jules Chéret. Questa fu una delle prime volte in cui il gruppo espose accanto ad artisti d'avanguardia internazionali.

⁴⁸ V. PICA, *Attraverso gli albi e le cartelle*, «Emporium» V, 1897, n. 26, p. 99.

⁴⁹ Mario Amaya vede il manifesto come una Pop Art al contrario: non un commento critico alle banalità del commercio da un punto di vi-

sta elevato, bensì la volontà di operare internamento a questo commercio corroborandolo. M. AMAYA, cit., p. 24.

⁵⁰ V. PICA, *Attraverso gli albi e le cartelle*, cit., p. 115.

⁵¹ In A. BROWN (a cura di), cit., p. 63, sono riportati i debiti di Mackintosh verso Beardsley, e in particolare verso *The Climax* (fig. 19). Rispetto a quest'ultima, il manifesto di Mackintosh è capovolto: la linea della testa sanguinante e gocciolante di Giovanni Battista sulla destra, è trasformata da Mackintosh in una pianta alta sulla sinistra. Mackintosh trae poi altri elementi da Beardsley: la figura di profilo di tre quarti deriva da *The Dancer's Reward*, mentre le curve tese e discordanti del drappeggio sono ispirate alle linee attorno agli arti inferiori della donna in *The Toilette*. Mackintosh ripete anche l'uso di Beardsley di una fascia orizzontale di linea continua per legare la composizione figurativa alla cornice pittorica.

⁵² Come, ad esempio, il Manifesto per lo Scottish Musical Review del 1896.

⁵³ "E coloro che sono più zelanti nel difendere i manifesti [...] e vari argomenti dalle loro mani, dovrebbero anche essere abbastanza sinceri nel riconoscere che "la scuola degli spettri" è un soprannome non del tutto immeritato. Può essere che il più spaventoso dei libri spaventosi di Hokusai abbia influenzato le loro strane parodie dell'umanità? Oppure le ombre da cui provenivano le figure spettrali disegnate a lungo, con volti sofferenti e parole di tristezza, hanno offerto loro un'ispirazione speciale? [...] In ognuno di essi, le linee che ti impressionano come simboliche e parte di qualche strano sistema di magia o rituale, sono le caratteristiche principali, ma queste nuove combinazioni di linee generalmente si rivelano coronate da volti di strana importanza. [...] il modellato dei panneggi, serve a collegare queste dette linee al resto delle figure; mentre in alcuni disegni di questi artisti è difficile a prima vista distinguere le linee che appartengono di diritto alla figura da quelle altre che (da quando Mr. Beardsley ha dettato la moda) solo "esistono magnificamente"; senza luoghi comuni", J.W GLEESON WHITE, *The Arts and Crafts Exhibition, 1896 (Third Notice)*, «The Studio» IX, 1886, p. 204, trad. mia.

⁵⁴ I contatti con il Belgio erano stati stabiliti tramite il pittore di Glasgow James Guthrie, a quel tempo governatore della scuola, artista visitatore e giudice alle mostre dell'Art Club degli studenti. G. RAWSON, cit., p. 160.

⁵⁵ Sebbene fosse aperta al pubblico solo per otto giorni, la mostra presentava un catalogo stampato, un discorso inaugurale di Baldwin Brown, professore all'Università di Edimburgo, sul valore della bellezza negli oggetti d'uso quotidiano e un'ampia copertura nei giornali di Glasgow.

⁵⁶ È probabile che McNair e le sorelle Macdonald avessero opere tridimensionali anche nelle precedenti esposizioni del 1893 e del 1894. I resoconti di queste ultime sono però troppo generici per fornire una documentazione e non essendo pervenuto nulla di quegli anni, solo a partire dal 1895 e dalla mostra alle Queen's Room si hanno prove concrete del loro lavoro nelle arti applicate.

⁵⁷ Brown aveva lavorato a Londra con la Century Guild prima di tornare a Glasgow e affermarsi come scultore e fabbro. Ivi, p. 111.

⁵⁸ N. DAWSON, *Concerning Repovssè metal work*, «The Studio» II, 1884, pp. 195-199.

⁵⁹ R. BILCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh and the art of the Four*, cit., pp. 62-63.

⁶⁰ J.W. GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part I)*, cit., p. 91.

⁶¹ L'immagine del pavone era in realtà molto popolare nell'800 in tutta la Gran Bretagna. Si trovava, ad esempio, illustrata in *Stones of Venice* di Ruskin ed era usata spesso da Ashbee, De Morgan e altri nel movimento Arts and Crafts, nonché, notoriamente, da James McNeill Whistler nella *Peacock Room* del 1876-7.

⁶² Sebbene ci fosse un'effettiva rinascita della tradizione celtica in Scozia alla fine dell'800, era una preoccupazione perlopiù della costa orientale e della capitale. Fu infatti promossa in prima battuta da Patrick Geddes e dalla sua rivista *Evergreen* pubblicata a Edimburgo. C. LARNER, G. LARNER, *The Glasgow Style*, Astragal Books, Londra, 1980, p. 2.

⁶³ Analogamente a quanto accadeva in *The Fifth of November* (fig. 73).

⁶⁴ Quando vennero pubblicate per la prima volta su «Dekorative Kunst» furono attribuite a Frances, mentre Talwin Morris attribuì successivamente nello stesso periodico l'opera solo a Margaret.

⁶⁵ R. BILCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh and the art of the Four*, cit., pp. 83-84.

⁶⁶ «Mostrano l'insolita combinazione di un quadrante con pesi pendenti su supporto aperto. Se in ciascun caso l'unità del metallo con il

supporto di legno sia stata completamente raggiunta, può essere lasciata una questione aperta. Molto probabilmente la sensazione di mancanza di qualcosa, laddove il legno cede improvvisamente il posto al metallo, è dovuta al fatto che siamo abituati ad una cassa di legno completa, con la facciata metallica incorniciata al suo interno", J.W GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part I)*, cit., p. 91, trad. mia.

⁶⁷ "L'ingenuità e l'audacia di questi disegni contraddicono tutte le idee consolidate [...] visti con molti altri dalle stesse mani, è impossibile non riconoscere un metodo distinto nella loro apparente stravaganza", Ivi, p. 92, trad. mia.

⁶⁸ J.W GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part II)*, «The Studio» XI, 1887, pp. 227-236.

⁶⁹ Il grande mobile (fig. 97) firmato e datato 1895 da McNair e realizzato per il suo ufficio a Glasgow, sembra essere il mobile più antico pervenuto dell'artista. Questo mobile grande e pesante era ravvivato dai suoi accessori metallici fatti a mano, in particolare da un motivo decorativo a forma di viso traforato (non visibile in foto) che sostiene la maniglia sulla porta laterale.

⁷⁰ "Nel suo lavoro c'è più simbolismo consapevole, più quel misticismo che i critici moderni amano far risalire al sangue celtico, che impressioni naturalistiche", J.W GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part II)*, cit., p. 227, trad. mia.

⁷¹ "Raramente si trova tanta novità con così poche decorazioni applicate. Infatti, escludendo i pannelli metallici, l'effetto del resto della struttura dipende esclusivamente dalla modellatura delle sue parti essenziali", Ivi, p. 229, trad. mia.

⁷² P. ROBERTSON (a cura di), *Doves and Dreams*, cit., p. 74.

⁷³ La libreria che doveva contenere questo motivo è stata realizzata per Glads Muir, qualche anno dopo, nel 1898 (fig. 102). R. BILLCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh: the complete furniture, furniture drawing & interior designs*, cit., p. 34.

⁷⁴ Secondo Pevsner il pannello metallico è stato realizzato da Margaret Macdonald, ma sebbene ciò diventerà una prassi negli anni successivi, in questa data è più probabile che sia lo stesso Mackintosh. Ibidem.

⁷⁵ Delle sorelle si trova anche un orologio e un porta muffin; mentre di Mackintosh la panca prima citata (fig. 103) per la sala allestita da J. E

W. Guthrie. *Arts & Crafts Exhibition Society: catalogue of the fifth exhibition, the New Gallery, 121 Regent St.* 1896, 1896, pp. 38, 39, 59, 68

⁷⁶ Ora perdute, essendo entrate in una collezione privata italiana dopo essere state esposte a Venezia nel 1899. Erano, con i loro 1,3 metri di altezza, forse le più grandi opere in metallo che le sorelle abbiano mai prodotto. R. BILCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh and the art of the Four*, cit., p. 88.

⁷⁷ J.W. GLEESON WHITE, *The Arts and Crafts Exhibition, 1896 (Third Notice)*, cit.

⁷⁸ «The Yellow Book» X, 1896, luglio, pp. 89, 162, 173.

⁷⁹ P. ROBERTSON (a cura di), *Doves and Dreams*, cit., p. 37.

⁸⁰ Nessuno degli altri artisti avrebbe prodotto le proprie esposizioni equivalenti, sebbene Frances collaborasse con il marito a una mostra congiunta nel 1911 e l'ultimo progetto di Mackintosh fosse stato concepito per essere una mostra personale.

⁸¹ In particolare, gli arrangiamenti di Whistler in una mostra alla Fine Art Society di Londra nel 1883.

⁸² P. ROBERTSON (a cura di), *Doves and Dreams*, cit., p. 37.

⁸³ Tra le opere inviate si ricordano: *Summer* e *The Rose Garden* di Margaret Macdonald; *Spring* e *Lover's Land* di Frances; *The Black Thorn* e *The Moss Rose* di Mackintosh; *Hope and Love* di McNair. Di queste, solo *Summer* e *Spring* sono sopravvissute e non ci sono fotografie di Mackintosh.

⁸⁴ Inoltre, il legame della scuola con l'università l'ha lasciata indipendente dal Dipartimento di Scienze e Arte di South Kensington e dal suo rigoroso curriculum.

⁸⁵ C. HOLME, *Modern British domestic architecture and decoration*, Offices of The Studio, Londra, 1901, pp. 110-119.

⁸⁶ Vedere pp. 17-18 capitolo 1. Morris e Webb progettaron gran parte dell'arredamento, Edward Burne-Jones e Webb progettaron le vetrate colorate, Jane Burden Morris, sua sorella Elizabeth Burden e Georgiana Burne-Jones lavoraron ai tessuti, Elizabeth Siddal dipinse un murale nella camera da letto. Si può quindi affermare che Morris e tutti i suoi amici che contribuirono alla decorazione della casa abbiano inaugurato un nuovo modo di praticare l'arte, fondendola con la domesticità e la cultura materiale. In P. CORMACK, *A Truly British Movement*, «Apollo», aprile 2005; e in P. ROBERTSON (a cura di), *Doves and Dreams*, cit., viene inoltre sottolineata l'importanza del movimento Arts and Crafts per quanto riguarda il riconoscimento pubblico

come designer delle donne e della loro importanza nelle pratiche collaborative, il cui contributo veniva giudicato in maniera paritaria.

⁸⁷ "Abbiamo cenato con due artisti chiamati MacNair [sic], che insieme hanno prodotto un bambino e una moltitudine di fantasmi: il loro salotto è molto inquietante e il tavolo da pranzo era illuminato con due file di luci notturne in una lanterna del modello 'MacNair'. Il battente della porta 'MacNair' è molto apprezzato dai bambini del quartiere che grazie al suo mezzo si mantengono costantemente in contatto con il movimento artistico più avanzato", W. ROTHENSTEIN, *Men and Memories*, cit. in P. ROBERTSON, *Doves and Dreams*, cit. p. 43, trad. mia, corsivo mio.

⁸⁸ Howarth sottolinea come rispetto agli standard contemporanei, il salotto si presentava pionieristicamente spoglio. T. HOWARTH, cit., p. 44.

⁸⁹ La mostra sarebbe durata fino al 27 dicembre, e sembra che i Mackintosh siano rimasti in città fino al 17 dicembre circa, data delle lettere – oggi conservate nell'Archivio della Secessione a Vienna – in cui Mackintosh ringraziava i membri della Secessione per l'ospitalità.

⁹⁰ La pianta della mostra è presa dalla pagina 1 del *Katalog der VIII Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession* (1900). Nelle pp. 35–6 sono segnalate le opere dei The Four presenti in mostra.

⁹¹ B. ZUCKERKANDL, *Feuilleton. Die erste Kunstgewerbe-Ausstellung der Secession. I. Möbel*, «Wiener Allgemeine Zeitung», 4 November 1900, p. 3.

⁹² "Il simbolismo scorre anche attraverso la linea decorativa nelle arti decorative. L'interno, che gli artisti scozzesi MACKINTOSH e MC. NAIR è la creazione poetica di un ideale di bellezza altamente individuale. Atmosfera cromatica mistica, forme stilizzate, solennità, raffinatezza, risvegliano nello spettatore idee di un concetto di umore, anche se molto strano, ma comunque interessante e sentito. I giovani artisti decorativi viennesi, che sfuggono completamente all'influenza di Van de Velde e Ashbee (entrambi rappresentati nella mostra), sono in qualche modo imparentati nel loro sentimento lineare. Cercano anche un'armonia di colori, linee e forme. Solo che la loro armonia è più mondana, il loro significato più pratico, il loro sentimento più reale. I mobili e le attrezzature che hanno creato hanno una piacevole semplicità. Tutte le frasi e tutti gli effetti ricercati di originalità forzata - questi soliti problemi iniziali di un nuovo stile - vengono evitati. Attraverso le

illustrazioni offerte, i lettori di "Dekorativen Kunst" acquisiranno familiarità e familiarità con le caratteristiche chiaramente definite del modernismo viennese", B. ZUCKERKANDL, *Die achte Ausstellung der Wiener Secession*, «Kunst für Alle», 1900-1, n. 16, p. 165, trad. mia.

⁹³ P. ROBERTSON (a cura di), *Doves And Dreams*, cit., p. 44.

⁹⁴ R. BOSSAGLIA, E. GODOLI, M. ROSCI (a cura di), *Torino 1902: Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo*, Fabbri Editori, Milano, 1994, pp. 36-37.

⁹⁵ R. DE SPIGLIATI, *Guida della Prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna 1902, con pianta generale*, M. Artale, Torino, 1902.

⁹⁶ Le gallerie assegnate alla Scozia erano descritte come grandi ambienti simili a granai, con davanzali delle finestre a più di due metri dal pavimento. J. KINCHIN, P. ROBERTSON, *La Sezione Scozzese*, R. BOSSAGLIA, E. GODOLI, M. ROSCI (a cura di), cit., p. 532.

⁹⁷ L'architetto e designer di Aberdonian James Cromar Watt era uno dei pochi non di Glasgow. Ivi, p. 536. Fernando Angioletti, docente di italiano alla Glasgow University, fu arruolato per aiutare Mackintosh come amministratore e traduttore.

⁹⁸ Mackintosh aveva realizzato vetrine espositive simili per l'Esposizione Internazionale di Glasgow dell'anno precedente. La versione torinese si differenziava per la mancanza di una struttura sovrastante le vetrine e di qualsiasi tipo di decorazione metallica.

⁹⁹ J. KINCHIN, *Re-visioning Glasgow: The 'New Art' Exhibited at Home and Abroad 1901-1903*, Réseau Art Nouveau Network, p. 4.

¹⁰⁰ Ne sono stati realizzati almeno otto, con la figura rivolta a sinistra o a destra a seconda della posizione nel display; erano disponibili per la vendita a 3,0 sterline ciascuno. R. BILLCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh: the complete furniture, furniture drawing & interior designs*, cit., p. 119.

¹⁰¹ R. BILLCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh: the complete furniture, furniture drawing & interior designs*, cit., p. 121.

¹⁰² *The International Exhibition of Modern Decorative Art at Turin – The scottish section*, «The Studio» XXVI, 1902, pp. 91-103.

¹⁰³ V. PICA, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1903, pp. 217-222.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 225-229.

¹⁰⁵ P. ROBERTSON, *Doves and Dreams*, cit., p. 70.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Vedere p. 39 capitolo 1.

¹⁰⁸ "Negli ultimi dodici mesi, sotto la guida del signor Herbert McNair, vari rami del design decorativo hanno fatto grandi progressi: carte da parati e tessuti decorati con stencil, vetrate, piastrelle, poster e illustrazioni di libri. Gli esempi di vetrate colorate erano pochi, ma si distinguevano per la raffinata e armoniosa colorazione, con una direzione ammirevolmente semplice, eseguita dagli studenti stessi", *Studio-Talk*, «The Studio» XVII, 1899, pp. 188-189, trad. mia.

¹⁰⁹ *The Applied Art Court at the Educational Exhibition, Liverpool. Part One*, «Architectural Review» IX, 1901, pp. 37-41.

¹¹⁰ C. LARNER, G. LARNER, cit.

¹¹¹ A. VALLANCE, *Modern british jewellery & fans*, in C. HOLME, *Modern design in jewellery and fans*, Offices of the Studio, Londra, 1902.

¹¹² P. ROBERTSON (a cura di), *Doves and Dreams*, cit., pp. 51-53

¹¹³ *Letter from Mies van der Rohe to Andrew McLaren Young*, 1968 cit. in R. BILLCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh: the complete furniture, furniture drawing & interior designs*, cit., p. 21.

¹¹⁴ "È un peccato che anche lo scozzese colto non sembri rendersi conto dell'importanza internazionale di Mackintosh come architetto. [...] l'influenza del suo lavoro e di Sir Edwin al di fuori della Gran Bretagna è stata molto piccola rispetto all'effetto che Mackintosh ha avuto sulla corrente del moderno design europeo, poiché autorità tedesche, olandesi e altre autorità hanno da tempo riconosciuto Mackintosh come il creatore di quella che siamo abituati a pensare come moderna architettura continentale. Vedere la sua Glasgow School of Art, conoscendo la sua data edoardiana, significa rendersi conto immediatamente del carattere pionieristico fondamentale dell'impresa di Mackintosh; [...] Uno sguardo a questa mostra rivela una strana miscela di effimero e duraturo, perché mentre la maggior parte delle sue decorazioni e dei suoi mobili hanno l'impronta sgradevole dell'art nouveau, i suoi progetti per gli edifici hanno tutta la semplicità dell'affermazione e la libertà dalle tradizionali sciocchezze che ci aspettiamo di trovare nell'architettura del dopoguerra", «The Spectator» 26 maggio 1933, p. 17, trad. mia.

¹¹⁵ I locali della scuola, condivisi con le gallerie comunali, furono giudicati inadatti da Newbery anche a fronte del crescente numero di studenti e, attraverso varie trattative col governo locale e South Kensington, il preside riuscì a ottenere il permesso per la costruzione di un edificio costruito appositamente e interamente dedicato alla School

of Art. La storia della nuova sede della scuola d'arte iniziò quando, all'inizio del 1895, l'ente benefico Bellahouston di Glasgow decise di investire nell'acquisto di un terreno su Renfrew Street. L'anno seguente, la direzione della scuola istituì una commissione edilizia e affidò a Newbery l'organizzazione di un concorso architettonico. Per la partecipazione vennero selezionati dodici studi di Glasgow, con i progetti che furono poi esaminati sia dal comitato scolastico che da South Kensington. Lo studio Honeyman & Keppie si aggiudicò il concorso nel gennaio 1897. Il progetto vincitore mostrava una forte impronta personale che ha fatto sempre pensare alla mano di Mackintosh, sebbene all'epoca egli fosse solo un assistente dello studio. Infatti, nei documenti ufficiali il suo nome compare raramente, mentre la commissione edilizia trattò principalmente con John Keppie. Solo con il completamento della seconda fase nel 1909, quando ormai Mackintosh era diventato socio dello studio, il suo ruolo di architetto venne ufficialmente riconosciuto, lasciando intendere un suo coinvolgimento anche nella prima fase dei lavori. G. RAWSON, cit., pp. 172-183.

¹¹⁶ Glasgow vantava già una solida tradizione di eccellenza nella ristorazione, ma le sale da tè esercitarono anche un'influenza silenziosa sul costume sociale, fungendo da spazi in cui uomini e donne potevano incontrarsi liberamente. Il primo a introdurre questo concetto fu Stuart Cranston, un commerciante di tè che, nel 1875, iniziò a offrire ai suoi clienti tazze di degustazione. Tuttavia, fu sua sorella, Catherine "Kate" Cranston, ad assumere un ruolo centrale nello sviluppo delle sale da tè artistiche. Nel 1878, avviò la sua prima attività nel seminterato dell'Aitken's Temperance Hotel in Argyle Street, gettando le basi per un fenomeno che avrebbe raggiunto fama internazionale. Grazie alla sua attenzione per il design innovativo e alla collaborazione con artisti e architetti, Kate Cranston trasformò le sale da tè in opere d'arte, contribuendo alla loro diffusione capillare. J. BURKHAUSER (a cura di), *Glasgow Girls*, cit., pp. 35-36. La proliferazione di questi spazi di socialità raggiunse dimensioni tali che nelle guide turistiche dell'epoca Glasgow venne paragonata a Tokyo per la densità e la rilevanza culturale delle sue sale da tè, testimoniando così l'importanza di questo fenomeno nel tessuto sociale della città vittoriana. J. H. MUIR, cit., p. 166.

¹¹⁷ J.W GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part I)*, cit., pp. 92-94.

¹¹⁸ J.W GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part I)*, cit.

¹¹⁹ Questi alberi stilizzati, che evocano il fiore di loto, assieme al motivo del pavone, instaurano un dialogo visivo con l'arte dell'antico Egitto. Questa connessione risulta particolarmente evidente anche nell'uso degli occhi di pavone nei portacandele realizzati dalle sorelle Macdonald (fig. 96). È interessante notare come, durante un'intervista condotta da Gleeson White nel 1897, i membri dei The Four negarono esplicitamente qualsiasi riferimento all'arte egizia nelle loro opere. Tuttavia, le evidenti analogie formali suggeriscono un'influenza che, seppur non apertamente riconosciuta, si inserisce pienamente nella pratica dell'Art Nouveau di assimilare e reinterpretare fonti storiche, pur mantenendo un velo di reticenza riguardo alle proprie ispirazioni dirette.

¹²⁰ T. HOWARTH, cit., p. 129.

¹²¹ In T. HOWARTH, cit., p. 133, è sottolineato il particolare procedimento tecnico per questi due pannelli. Macdonald e Mackintosh hanno steso uno strato di gesso sottile su una base ruvida di tela, mantenendo intenzionalmente la trama grezza visibile. Il disegno veniva prima tracciato con carbone, poi delineato con una spessa corda e impreziosito con perline colorate fissate da piccoli perni. Un secondo strato di gesso incorporava poi vetri colorati, metalli e altri materiali mentre alcune sezioni venivano successivamente dipinte per aggiungere dettagli come volti, capelli e fiori.

¹²² Contemporaneamente Fritz Waerndorfer commissionò la sala da pranzo a Josef Hoffmann e, nelle posate che progettò l'artista è ravvisabile un chiaro influsso della pulizia formale di Mackintosh.

¹²³ R. BILLCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh and the art of The Four*, cit., p. 143.

¹²⁴ Le aggiunte e le modifiche a Ingram Street continuarono, con intervalli, fino al 1911 circa.

¹²⁵ In E. MUIR, *The Two Gentleman of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siecle Glasgow and Vienna*, «Honors Projects, History», 2014, n. 51, viene evidenziata l'affinità stilistica tra le vetrate della *Room de Luxe* e i gioielli in argento di Josef Hoffmann, caratterizzati principalmente da spille di forma quadrata e rettangolare, in cui si combinano elementi circolari e rettangolari incorniciati da sottili linee argentate.

Hoffmann e Mackintosh intrattennero rapporti di reciproca stima, testimoniati da visite e scambi epistolari.

¹²⁶ R. BILLCLIFFE, *Charles Rennie Mackintosh: the complete furniture, furniture drawing & interior designs*, cit., p. 20.

¹²⁷ Elizabeth Bird, ad esempio, nella conferenza *Threading the Beads: Women Designers and the Glasgow Style. 1890-1920* del 1983, aprì per la prima volta una linea di indagine sullo stile Glasgow dal punto di vista femminista. Bird sottolineò, in particolare, come durante la fioritura dello stile Glasgow, le studentesse della School of Art della città godessero di una certa preminenza nelle arti decorative; valutando poi anche i fattori che ne determinarono invece un'inversione di tendenza negli anni successivi.

¹²⁸ "Non è inconcepibile, tuttavia, che Glasgow sarebbe diventata a quel tempo un centro delle arti decorative anche senza la sua influenza. Il talento, la motivazione commerciale, la consapevolezza visiva, gli insegnanti e gli artigiani erano tutti lì. Sebbene Glasgow senza il suo genio innovatore non avrebbe potuto sviluppare il proprio stile caratteristico nel design, le sue arti e i suoi mestieri sarebbero sicuramente fioriti, e forse con più colore e più poesia", C. LARNER, G. LARNER, cit., p. 1, trad. mia.

¹²⁹ Un'altra possibile ragione è riconducibile al fatto che suo fratello pittore si era stabilito nella capitale quattro anni prima ottenendo un discreto successo.

¹³⁰ Il nome Clutha deriva dal termine celtico per il fiume Clyde che attraversa Glasgow. Questo tipo di vetro fu sviluppato da James Couper & Sons nella loro vetreria di Glasgow intorno al 1890.

¹³¹ Questo stile, che prevedeva l'utilizzo di legni pregiati – tipicamente quercia, noce o altri legni duri – impreziositi da intagli e dettagli ornamentali, si caratterizzava per alcuni elementi distintivi: ampie sedute trapezoidali che garantivano un notevole comfort, braccioli corti e curvilinei che consentivano libertà di movimento, gambe tornite o scolpite collegate da traverse per una maggiore stabilità strutturale.

¹³² Vedere p. 19 della presente tesi.

¹³³ C. LARNER, G. LARNER, cit., p. 4.

¹³⁴ Il crescente prosperità di Kodak in questi anni era dovuta all'avvento e al successo della fotografia amatoriale.

¹³⁵ L'attività incominciò nel 1829 con la formazione di una co-partnership tra Robert Wylie e William Lochhead come tappezzeri, arredatori e pompe funebri. Il successo iniziale dei partner era in gran

parte dovuto all'epidemia di colera del 1832. Con la reputazione stabilita grazie al servizio di pompe funebri, Wylie & Lochhead iniziarono a immagazzinare una gamma sempre più ampia di arredi e, con un occhio astuto per i nuovi sviluppi stilistici e tecnici, negli anni 1870 furono tra i primi nel settore dei mobili di Glasgow a specializzarsi negli interni di navi e yacht. J. KINCHIN, *The Wylie & Lochhead Style*, «The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present», 1985, n. 9, p. 4.

¹³⁶ Da quanto tempo Wylie & Lochhead stesse fornendo mobili in stile Glasgow è difficile da stabilire a causa della scarsa disponibilità dei loro cataloghi d'arredamento della fine del secolo, e della mancanza di datazione in quelli disponibili. È tuttavia certo che la prima occasione che ha portato il nome di Wylie & Lochhead all'attenzione dei lettori di «The Studio» sia stata la Glasgow Exhibition del 1901.

¹³⁷ Wylie & Lochhead erano gli ebanisti della regina Vittoria e avevano già fornito la *suite* reale dell'Esposizione di Glasgow del 1888. C. LARNER, G. LARNER, cit., p. 15.

¹³⁸ Come stratagemma di marketing è stato incaricato l'eminente fotografo J. C. Annan per una registrazione fotografica completa del Padiglione. Le sue fotografie, oltre ad essere state spedite alla stampa, sono state utilizzate per illustrare un libretto souvenir prodotto per l'occasione, che si configurò come una brillante trovata pubblicitaria all'avanguardia per l'epoca. J. KINCHIN, cit., p. 5.

¹³⁹ *A Glasgow Designer: The Furniture of Mr George Logan*, «The Studio» XXX, 1903, p. 201.

¹⁴⁰ Tale filosofia si rifletteva non solo nei suoi interni, ma anche nel suo abbigliamento personale, caratterizzato da combinazioni cromatiche audaci, come la celebre camicia viola abbinata a una cravatta gialla. J. KINCHIN, cit., p. 7. Pur non sperimentando mai personalmente sull'abbigliamento, in questa decisione di allineare il suo stile di moda personale alla sua pratica artistica, Taylor si trova in linea con Giacomo Balla.

¹⁴¹ C. LARNER, G. LARNER, cit., p. 16.

¹⁴² G. LOGAN, *Colour Symphony*, «Studio International» XXXVI, 1906, pp. 118-122.

¹⁴³ C. LARNER, G. LARNER, cit., pp. 16-18.

¹⁴⁴ L. EULER, *The Glasgow Style*, Schiffer Pub. Ltd., Atglen, 2008, p. 245.

¹⁴⁵ A.A. AULD (a cura di), cit., pp. 16-17.

¹⁴⁶ P.W. DAVIDSON, *Applied Design in the Precious Metals*, Longman's Technical Series, Londra, 1929, pp. 25-26.

¹⁴⁷ Oltre alla progettazione e alla produzione di gioielli smaltati, targhe, cornici per specchi, applique, orologi, cofanetti e bottoni, produsse anche opere grafiche, pittoriche e incisioni. J. BURKHAUSER (a cura di), *Glasgow Girls*, cit., p. 159.

¹⁴⁸ *Glasgow School of Art Exhibition*, «The Studio» XV, 1899, p. 280; *Some work by the students of the Glasgow School of Art*, «The Studio» XIX, 1900, pp. 232-240.

¹⁴⁹ Durante la Seconda guerra mondiale ho svolto un ruolo di primo piano nella fondazione di un club scozzese-cecoslovacco a Glasgow. J. BURKHAUSER (a cura di), *Glasgow Girls*, cit., p. 163.

¹⁵⁰ "Per quanto riguarda la lavorazione dei metalli, invece, l'artigianato maschile sembra in via di estinzione. Nelle pinacoteche del futuro il lavoro delle donne potrebbe essere più in evidenza, e nella lavorazione dei metalli il campo sembra essere già loro. È vero che la lavoratrice metallurgica occasionalmente ha commesso errori di mera delicatezza. Ha prodotto specchi, cornici e caminetti decorati semplicemente belli senza essere utili, il che è cattiva arte. Ma il semplice tocco delicato sta scomparendo. In questa mostra ci sono produzioni che, pur essendo artistiche, sono anche utili", *Women's Work: Exhibition in Glasgow*, «Glasgow Herald», 3 novembre 1910, trad. mia.

¹⁵¹ J. BURKHAUSER (a cura di), *Glasgow Girls*, cit., pp. 165-166.

¹⁵² C. LARNER, G. LARNER, cit., p. 15.

¹⁵³ "Che molti, anzi la maggior parte di questi progetti siano destinati a libri popolari e poco costosi, è un fatto piacevole da registrare, perché dimostra che gli intraprendenti editori che li pubblicano non condividono l'opinione media del cattivo gusto delle masse; ma sono disposti a impiegare ornamenti coerenti e belli su un libro di lettura scolastica o anche su un catalogo commerciale. Una serie di volumi su vari dipartimenti di letteratura inglese, *Pastorale inglese* e *Saggi inglesi* che recano decorazioni formate interamente da linee pure e fluide e nelle tonalità più pallide del verde o del blu, su tessuti verde oliva o verde pavone opaco sono allo stesso tempo estremamente nuovi e buoni", J.W. GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part II)*, cit., p. 233.

¹⁵⁴ Alice Marsh, che utilizzò lo pseudonimo di Alice Talwin Morris, nella sua produzione di libri per bambini, donò al Glasgow Museums oltre 80 esempi di opere del marito tra il 1939 e il 1946. La collezione com-

prende opere su carta, disegni architettonici e di design, lavori in metallo, mobili, tessuti, fotografie, album da disegno, un manoscritto e una serie di libri rilegati con copertine disegnate da Morris. La collezione comprende anche oggetti da lui collezionati realizzati dai suoi amici Charles Rennie Mackintosh, Margaret e Frances Macdonald e James Herbert MacNair.

¹⁵⁵ "Fin dal primo incontro mio marito nutriva un enorme rispetto per lui e per il suo lavoro e una fede convinta nei molteplici poteri del suo genio", GAM.2018,1,12, Letter From Alice Talwin Morris to Dr. Tom Honeyman, 20 ottobre 1939, in A. BROWN (a cura di), cit., p. 181, trad. mia.

¹⁵⁶ Alla Arts and Crafts Exhibition del 1896 comprò la panca per camera da letto (fig. 103) e l'acquello *Part Seen, Imagined Part* (fig. 107) – a cui aggiunse una cornice in metallo personalmente realizzata – di Mackintosh e i candelabri di Frances Macdonald (fig. 94).

¹⁵⁷ Alcuni di questi schizzi sono conservati nella collezione dei musei di Glasgow.

¹⁵⁸ Morris ritagliò gli esempi preferiti del loro lavoro dalle riviste – tra cui *The Kiss of Judas* di Beardsley dal *Pall Mall Magazine* di Londra del luglio 1893 – e rimosse le lastre del lavoro di Housman dai libri, incorniciandole per la sua casa. A. BROWN (a cura di), cit., p. 65.

¹⁵⁹ J.W GLEESON WHITE, *Some Glasgow designers and their work (part II)*, cit., pp. 231-236.

¹⁶⁰ "Per i gioielli sceglie spesso di lavorare l'alluminio. Il suo progetto è sorprendentemente originale in effetti, anche se all'analisi si scopre che consiste di unità molto semplici, come rettangoli di varie dimensioni sovrapposti, le cui linee di confine si compenetrano; con l'apparizione occasionale dell'occhio di un pavone, il collo e la testa dell'uccello al centro", A. VALLANCE, cit., pp. 6-7, trad. mia.

¹⁶¹ "La pittura è per pochi, ma la bellezza nell'ambiente comune della nostra vita quotidiana è o dovrebbe essere una necessità assoluta per l'uomo", *Transactions of the National Association for the Advancement of Art at its Application to industry, Edinburgh Meeting, 1889*, cit in E.F. ARTHUR, *Glasgow School of Art Embroideries, 1894-1920*, «The Journal of the Decorative Arts Society», 1980, n. 4, p. 18, trad. mia.

¹⁶² J. BURKHAUSER (a cura di), *Glasgow Girls*, cit., p. 70.

¹⁶³ E.F. ARTHUR, cit., p. 18.

¹⁶⁴ *Glasgow School of Art Annual Report, 1901*, cit. in E.F. ARTHUR, cit., p. 21.

Bibliografia

ALLISON, Lincol, *The English Cultural Movement*, «New Society» VIII, 1978, 16 febbraio.

ALISON, Filippo, *Le sedie di Charles Rennie Mackintosh*, Electa, Milano, 1976.

AMAYA, Mario, *Art Nouveau*, Studio Vista, Londra, 1966.

ARTHUR, Elizabeth F., *Glasgow School of Art Embroideries, 1894-1920*, «The Journal of the Decorative Arts Society», 1980, n. 4.

Arts & Crafts Exhibition Society: catalogue of the fifth exhibition, the New Gallery, 121 Regent St. 1896, Chiswick Press. Charles Whittingham and Co., Londra, 1896.

ASHBEE, Charles Robert, *Should we stop teaching art*, B.T. Batsford, Londra, 1911.

AULD, Alsidar A., (a cura di), *The Glasgow Style 1890-1920*, Glasgow Museums and Art Galleries, Glasgow, 1984.

AURIER, Gabriel Albert, *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, «Mercure de France», 1891, n. 15, marzo.

AURIER, Gabriel Albert, *Scritti d'arte 1889-1892*, BALDINI, Elisa, TUSINI, Gian Luca, VIRELLI, Giuseppe, (a cura di), Mimesis, Udine, 2019.

BARILLI, Renato, *Il Simbolismo: le immagini dell'idea*, Fabbri, Milano, 1967.

BARILLI, Renato, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna University Press, Bologna, 2007.

BATTILOSSI, Stefano, *Le rivoluzioni industriali*, Carrocci, Roma, 2002.

BELL, Quentin, *The Schools of Design*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1963.

BELLAMY, Martin, *Art and Industry: The role of the maritime industries in Glasgow's cultural revolution*, in STARKEY, David, MURPHY, Hugh (a cura di), *Beyond Shipping and Shipbuilding: Britain's Ancillary Maritime Interests in the Twentieth Century*, University of Hull Press, Hull, 2008.

BELLAMY, Martin, *Shipbuilding and cultural identity on Clydeside*, «Journal for Maritime Research» VIII, 2006, n. 1. 1° dicembre.

BILLCLIFFE, Roger, *Charles Rennie Mackintosh and the Art of the Four*, Frances Lincoln, Londra, 2022.

BILLCLIFFE, Roger, *Charles Rennie Mackintosh: the complete furniture, furniture drawing & interior designs*, Lutterworth Press, Londra, 1979.

BILLCLIFFE, Roger, *The Glasgow Boys. The Glasgow School of Painting 1875-1895*, John Murray, Londra, 1895.

BIRD, Elizabeth, *Threading the Beads: Women Designers and the Glasgow Style. 1890-1920*, 1983.

BLAKESLEY, Rosalind Polly, *The Arts and Crafts Movement*, Phaidon, Londra, 2006.

BOLOGNA, Ferdinando, *Dalle arti minori all'industrial design: Storia di una ideologia*, Artstudiopaparo, Napoli, 2017.

BOSSAGLIA, Rossana, GODOLI, Ezio, ROSCI, Marco, (a cura di), *Torino 1902: Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo*, Fabbri Editori, Milano, 1994.

BOSSAGLIA, Rossana, *Il giglio, l'iris, la rosa*, Sellerio, Palermo, 1988.

BRINGS, Asa, *The Age of Improvement 1783-1867*, 1959, trad. it. *L'età del progresso. L'Inghilterra fra il 1783 e il 1867*, il Mulino, Bologna, 1993.

BROWN, Alison, (a cura di), *Designing the New: Charles Rennie Mackintosh and the Glasgow Style: Making the Glasgow Style*, Prestel, Monaco di Baviera, 2019.

BURKHAUSER, Jude, (a cura di), *Glasgow Girls: women in art and Design 1880-1920*, Conongate, Edimburgo, 1993.

CARLYLE, Thomas, *Sartor Resartus*, in *The Works of Thomas Carlyle*, Charles Scribner's Sons, New York, 1896, centenary ed., vol. I.

CARLYLE, Thomas, *Signs of Time*, «Edinburgh Review», 1829, giugno.

CASTELNUOVO, Enrico, (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma, 2004.

CLARK, Kenneth, *The Gothic Revival*, 1928, trad. it. *Il Revival Gotico*, Einaudi, Torino, 1970.

CORMACK, Peter, *A Truly British Movement*, «Apollo», 2005, n. 161, aprile.

CRANE, Walter, DAY, Lewis F., *Moot points: friendly disputes on art & industry between Walter Crane & Lewis F. Day*, B.T. Batsford, Londra, 1903.

CRANE, Walter, *William Morris to Whistler papers and addresses on Art and Craft and the commonweal*, G. Bell & Sons Ltd, Londra, 1911.

CUMMING, Elizabeth, *Hand Heart and soul the arts and crafts movement in Scotland*, Birlinn, Edimburgo, 2006.

CUMMING, Elizabeth, KAPLAN, Wendy, *The Arts and Crafts Movement*, Thames and Hudson, Londra, 1991.

DALÌ, Salvador, *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style*, «Minotaure» I, 1933, n. 3-4, dicembre.

DARWIN, Charles, *On the origin of species by means of natural selection, or, The preservation of favoured races in the struggle for life*, John Murray, Londra, 1859.

DARWIN, Charles, *Descent of Man*, John Murray, Londra, 1871.

DAVIDSON, Peter Wylie, *Applied Design in the Precious Metals*, Longman's Technical Series, Londra, 1929.

DAWSON, Nelson, *Concerning Repoussè metal work*, «The Studio» II, 1884, pp. 195-199.

DE FUSCO, Renato, *Storia del design*, Laterza, Roma, 1985.

«Dekorative Kunst», I, 1898, p. 64.

«Dekorative Kunst», III, 1899.

DE SPIGLIATI, Riccardo, *Guida della Prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna 1902, con pianta generale*, M. Artale, Torino, 1902.

DEVINE, Thomas Martin, *The Scottish Nation. A Modern History*, Penguin Books Ltd, Londra, 2012.

«Dundee Evening Telegraph», 1879, 12 novembre.

Lo stile Glasgow. Una sintesi dialettica tra linearità organica e geometria

EULER, Laura, *The Glasgow Style*, Schiffer Pub. Ltd., Atglen, 2008.

FISHER, John, *National Competitions 1896-97, An Illustrated Record of National Gold, Silver and Bronze Medal Designs, Models, Drawings, Etc.*, Chapman and Hall, Londra, 1899.

GHETTI BALDI, Orsola, *Arts and Crafts a Bologna*, in BERNARDINI, Carla, DAVANZO POLI, Doretta, GHETTI BALDI, Orsola, (a cura di), *Aemilia Ars, (1898-193) Arts and Crafts a Bologna*, A+G Edizioni, Milano, 2001.

«Glasgow Citizen», 1844, 15 giugno.

«Glasgow Herald», 1910, 3 novembre.

«Glasgow Evening News», 1894, 13 novembre.

«Glasgow Herald», 1866, 24 aprile.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef, *Norm and Form*, 1966, trad. it. *Norma e Forma*, Einaudi, Torino, 1973.

GRANDI, Silvia, VACCARI, Alessandra, *Vestire il Ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bononia University Press, Bologna, 2004.

GREENHALGH, Paul, (a cura di), *Art Nouveau 1890-1914*, V&A Publications, Londra, 2000.

HOLME, Charles, *Modern British domestic architecture and decoration*, Offices of The Studio, Londra, 1901.

HOWARTH, Thomas, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, Routledge and Kegan Paul Ltd, Londra, 1952.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, G. Charpentier, Parigi, 1884.

JENNINGS, H.J., *Our homes, and how to beautify them*, Harrison, Londra, 1902.

Katalog der VIII Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Adolf Holzhausen, Vienna, 1900.

KELVIN, Kelvin, (a cura di), *William Morris on Art and Socialism*, Dover Publications, New York, 1999.

KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, 1983, trad. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna, 1988.

KINCHIN, Juliet, *The Wylie & Lochhead Style*, «The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present», 1985, n. 9.

KINCHIN, Juliet, *Re-visioning Glasgow: The 'New Art' Exhibited at Home and Abroad 1901-1903*, Réseau Art Nouveau Network.

KIRKWOOD, David, *My life of Revolt*, G. G. Harrap, Londra, 1935.

KURTZ, Charles McMeen, *The Glasgow School: The Men and Their Work*, «Modern Art» IV, 1896, n. 1.

LAGANA, Guido, (a cura di), *Charles Rennie Mackintosh: 1868-1928*, Electa, Milano, 1988.

LARNER, Celia, LARNER, Gerald, *The Glasgow Style*, Astragal Books, Londra, 1980.

LAWRENCE, Randal, *The Victorian Art School: Architecture, History, Environment*, Routledge, Abingdon, 2020.

«Le Figaro», 1886, 18 settembre.

LEVA PISTOI, Mila, *Implicanze astratte dell'Art Nouveau*, «Comunità» 1965, n. 134/135, novembre-dicembre.

LILLEY, Albert Edward Victor, MIDGELELY, William, *A book of studies in plant form with some suggestions for their application to design*, Charles Scrivner's Sons, New York, 1896.

LINDSAY, John, *Municipal Glasgow: Its Evolution and Enterprises*, Robert Gibson & Sons, Glasgow, 1915.

LOGAN, George, *Colour Symphony*, «Studio International» XXXVI, 1906, pp. 118-122.

LOVE PEACOCK, Thomas, *Gryll Grange*, M. Dent & Co., Londra, 1891, vol. II.

MACAULAY, James, *Charles Rennie Mackintosh*, Norton, Londra, 2010.

MACKMURDO, Arthur Heygate, *Address to the Birmingham Conference of the National Association for the Advancement of Art and its Application to Industry*, Londra, 1888.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *I Manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti (et al.)*, Lacerba, Firenze, 1914.

MCLUHAN, Marshal, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, Londra, 1964.

MOKYR, Joel, *La leva della ricchezza. Creatività tecnologica e progresso economico*, il Mulino, Bologna, 1995.

MORISHIMA, Michio, *Why has Japan «Succeeded»? Western Technology and Japanese Ethos*, 1982, trad. it. *Cultura e tecnologia nel «successo» giapponese*, il Mulino, Bologna, 1984.

MORRIS, William, *Art and its producers, and The arts and crafts of today: two addresses delivered before the National Association for the Advancement of Art*, Longmans & Co, Londra, 1901.

MORRIS, William, *News from Nowhere*, Kelmscott Press, Londra, 1893.
MOURET, Gabriel, *L'Art Nouveau with Alexandre Charpentier*, «The Architectural Record» XII, 1902, n. 2, giugno.

MUIR, Elizabeth, *The Two Gentleman of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siecle Glasgow and Vienna*, «Honors Projects, History», 2014, n. 51.

MUIR, James Hamilton, *Glasgow in 1901*, William Hodge & Co., Glasgow. 1901.

MUTHESIUS, Hermann, *Das englische Haus*, 1904, eng. trans. *The English house*, Rizzoli, New York, 1979.

NAPIER, James, *Life of Robert Napier of West Shandon*, W. Blackwood, Londra, 1904.

NEAT, Timothy, *Part Seen, Part Imagined: Meaning and Symbolism in the Work of Charles Rennie Mackintosh and Margaret Macdonald*, Canongate Press, Edimburgo, 1994.

NEWBERRY, Jessie, *Foreword: A Memory of Mackintosh*, in *Charles Rennie Mackintosh, Margaret MacDonald Mackintosh: Memorial Exhibition Catalogue*, McLellan Galleries, Glasgow, 1933.

NOCHLIN, Linda, *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, «ARTnews» IX, 1971, gennaio.

O'NEILL, Mark, *Museum and Identity in Glasgow*, «International Journal of Heritage Studies» XII, 2006, n.1, gennaio.

OWEN, Robert, *Observations on the effect of the manufacturing system: with hints for the improvement of those parts of it which are most injurious to health and morals*, Longman, Londra, 1817.

PICA, Vittorio, *Attraverso gli albi e le cartelle*, «Emporium» V, 1897, n. 26.

PICA, Vittorio, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1903.

PICA, Vittorio, *Revisione del Liberty*, «Emporium» XCIV, 1941, n. 560, agosto.

PUGIN, Augustus Welby Northmore, *Contrasts: or a Parallel between The Noble Edifices of the Middle Ages, and corresponding Buildings of the Present Day, stowing the present decay of Taste*, St. Marie's Grange, 1839.

PUGIN, Augustus Welby Northmore, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, John Weale, Londra, 1841.

QUINSAC, Annie-Paule, (a cura di), *Divisionismo: la rivoluzione della luce*, Mets percorsi d'arte, Novara, 2019.

RAWSON, George, *Francis Henry Newberty and the Glasgow School of Art*, Department of Architecture of the University of Glasgow, Glasgow, 1996.

REDGRAVE, Richard, *Manual of Design*, Chapman and Hall, Londra, 1876.

ROBERTSON, Pamela, (a cura di), *Charles Rennie Mackintosh: the architectural papers*, Mass MIT Press, Cambridge, 1990.

ROBERTSON, Pamela, (a cura di), *Doves And Dreams: The Art of Frances Macdonald And James Herbert McNair*, Lund Humphries, Aldershot, 2006.

RUSKIN, John, *Seven Lamps of Architecture*, G. Allen, Sunnyside, 1889.

RUSKIN, John, *The Stones of Venice*, D. Estes & Co, Boston, 1911.

RUSKIN, John, *The Two Paths*, 1859, Parlor Pr ed., 2004.

SCHMUTZLER, Robert, *Art Nouveau*, Il Saggiatore, Milano, 1966.

SEDDING, Dando, *Art and Handicraft*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Londra, 1893.

SOUTHEY, Robert, *Colloquies on Society*, Cassell & Company, Londra, 1894.

«The Spectator» 1933, 26 maggio.

TAYLOR, Joseph, *Modern decorative art at Glasgow. Some notes on Miss Cranston's Argyle Street Tea house*, «The Studio» XXXIX, 1907.

The Applied Art Court at the Educational Exhibition, Liverpool. Part One, «Architectural Review» IX, 1901.

The Illustrated exhibitor: a tribute to the world's industrial jubilee, J. Cassell, Londra, 1851.

«The Magazine», 1893.

«The Magazine», 1894, aprile.

«The Magazine», 1894, novembre.

«The Magazine», 1896.

«The Studio» XII, 1888.

«The Studio» XV, 1899.

«The Studio» XVII, 1899.

«The Studio» XIX, 1900.

«The Studio», XXIII, 1901.

«The Studio», XXVI, 1902.

«The Studio», XXVIII, 1903.

«The Studio» XXX, 1903.

«The Studio», XXXIX, 1906.

«The Yellow Book» X, 1896, luglio.

TOYNBEE, Arnold, *Lectures on the industrial revolution of the 18th century in England*, Longmans, Londra, 1894.

TSCHUDI MADSEN, Stephahn, *Sources of Art Nouveau*, 1957, trad. it. *Fortuna dell'Art Nouveau*, Il Saggiatore, Milano, 1967.

TUSINI, Gian Luca, *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bononia University Press, Bologna, 2005.

TUSINI, Gian Luca, *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento*, Bononia University Press, Bologna, 2008.

VALLANCE, Aymer, *Modern british jewellery & fans*, in C. HOLME, Charles, *Modern design in jewellery and fans*, Offices of the Studio, Londra, 1902.

VIRELLI, Giuseppe, *Contro la linea "tourniquet". Decorativismo ossimorico dell'arte totale futurista*, in FRANZONI, Claudio, NARDORI, Pierluca, TUSINI Gian Luca, (a cura di), *Il sogno umano sulla forma. L'ornamento nelle arti tra passato e presente*, Persiani Editore, Bologna, 2022.

VITTA, Maurizio, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica dal 1851 a oggi*, Einaudi, Torino, 2001.

VON SCHLOSSER, Julius, *Die Kunstliteratur*, 1924, trad. it. *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La nuova Italia, Firenze, 1956.

WEEKLEY, Ernest, *Words Ancient and Modern*, John Murray, Londra, 1946.

WEINER, Martin, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850-1980*, 1981, trad. it. *Il progresso senza ali. La cultura inglese e il declino dello spirito industriale (1850-1980)*, il Mulino, Bologna, 1985.

WHITE, J.W GLEESON, *Some Glasgow designers and their work (part I)*, «The Studio» XI, 1887.

WHITE, J.W GLEESON, *Some Glasgow designers and their work (part II)*, «The Studio» XI, 1887.

WHITE, J.W GLEESON, *The Arts and Crafts Exhibition, 1896 (Third Notice)*, «The Studio» IX, 1886.

WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society 1780-1950*, 1961, trad. it. *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Einaudi, Torino, 1968.

Lo stile Glasgow. Una sintesi dialettica tra linearità organica e geometria

WOMACK, Peter, *Improvement and Romance: Constructing the Myth of the Highlands*, Intl Specialized Book Services, Londra, 1989.

ZUCKERKANDL, Bertha, *Die achte Ausstellung der Wiener Secession*, «Kunst für Alle», 1900-1, n. 16.

ZUCKERKANDL, Bertha, *Feuilleton. Die erste Kunstgewerbe-Ausstellung der Secession. I. Möbel*, «Wiener Allgemeine Zeitung», 4 November 1900.

Sitografia

<https://www.legislation.gov.uk/aosp/1707/7/data.pdf>

<https://gsaarchives.net/catalogue/index.php/mc-a-15>

<https://digitalcollections.arts.ac.uk/collection/?code=TMC>

<https://www.mackintosh-architecture.gla.ac.uk/>

<https://www.theglasgowstyle.co.uk/>

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

Lo stile Glasgow. Una sintesi dialettica tra linearità organica e geometria

Lo stile Glasgow si afferma in Scozia negli anni Novanta dell'Ottocento come peculiare declinazione dell'Art Nouveau, caratterizzata da una marcata razionalizzazione formale, espressione delle istanze sociali, culturali e industriali della città. La Glasgow School of Art, diretta da Francis Newbery, assurge a fulcro creativo del movimento grazie alla compresenza di elementi mutuati dal movimento Arts and Crafts e dalla politica riformista di South Kensington. In questo ambiente formativo, gli studenti elaborano un linguaggio artistico che, trovando massima espressione nelle arti applicate, coniuga alla costante fedeltà della stilizzazione della forma naturale il fondamento ortogonale e simmetrico, e alla linearità organica la geometria.

Un ruolo determinante nella definizione di tale estetica è svolto dal gruppo noto come The Four – Charles Rennie Mackintosh, Margaret Macdonald, Frances Macdonald e James Herbert McNair – i quali, inizialmente accomunati da un linguaggio morfologico omogeneo, approdano successivamente, con il consolidarsi del loro riconoscimento internazionale, a espressioni stilistiche più individuali. Accanto a loro opera, inoltre, un'ampia rete di artisti, talvolta in stretto dialogo con lo spirito culturale e produttivo della città, talvolta in interscambio con altri centri artistici britannici, fino a includere figure impegnate nella diffusione dello stile in contesti più accessibili e quotidiani.

Sottoponendo tali artisti alla lente dell'approccio fenomenologico, lo studio contestualizza le dinamiche artistiche all'interno della più ampia cultura *tout court*, indagando radici e sviluppi di uno stile locale che seppe offrire un contributo originale alle arti decorative europee di fine secolo.