LA VICENDA DI CHARLES RENNIE MACKINTOSH

di Giorgio Ciucci

La storiografia dell'architettura moderna si è più volte interessata, a partire dagli anni '30, della figura e dell'opera di Charles Rennie Mackintosh; sono stati pertanto analizzati sia gli aspetti più particolari che il quadro generale, sempre secondo l'ipotesi che questa vicenda è da collocarsi alla base storica del « Movimento Moderno ». La produzione dell'architetto scozzese è stata inoltre più volte posta in relazione alle vicende dell'architettura europea degli anni tra la fine del 1800 e gli inizi del 1900, arrivando così a precisare, con sufficiente attendibilità, l'ambito nel quale questa produzione si è venuta a collocare e in quale misura ha partecipato ai movimenti contemporanei. Quello che però ha sempre lasciato sconcertati gli storici dell'architettura è la conclusione amara di questa vicenda, che ha visto uno dei più brillanti e acclamati protagonisti della cultura figurativa inglese ed europea abbandonare improvvisamente il terreno dell'architettura e lasciarsi sopravvivere, per quasi venti anni, a tutte le vicende che, fra il 1909 e il 1928 — anno della morte di Mackintosh —, trasformano definitivamente il pensiero borghese.

È inoltre sintomatico che interessanti studi sull'opera di questo architetto siano apparsi in periodi particolari della vicenda architettonica: o quando la storiografia ha voluto definire la linea di sviluppo dell'architettura recuperando una omogeneità di questo sviluppo, con ben determinati punti nodali e precise cadute (tralasciando però spesso di chiarire, nei termini generali, la mancata partecipazione dell'Inghilterra all'azione delle avanguardie artistiche del '900); oppure quando la necessità, in un momento di crisi, di ritornare alle fonti ha portato a riesaminare gli aspetti più propriamente specifici di un periodo che vedeva invece compresenti tutte le manifestazioni dell'espressione artistica [1].

[1] La bibliografia di Mackintosh può essere divisa in tre parti: gli scritti dal 1930 al 1935 (D. Chapman-Houston, *Ch. R. Mackintosh,* in « Artwork », 1930; E.A. Taylor, *A Neglected Genius. Ch. R. Mackintosh,* in « The Studio », 1933; P. Morton Shand, *Glasgow Interlude,* in « The Architectural Review », 1935); dal 1945 al 1952 (Th. Howart, *Queen's Cross Church,* in « Transactions Scottish Ecclesiological Society », 1945; *Some Mackintosh Furniture Preserved,* in « The Architectural Review », 1946; *The House of*

Ripercorrere la vicenda di Mackintosh, più che trovare risposte a interrogativi che coinvolgono tutta una maniera di operare della storia dell'architettura, può quindi dare indicazioni per una più complessa lettura della sua opera e cercare di cogliere le ragioni della crisi personale che lo investe così drammaticamente.

Charles Rennie Mackintosh nasce nel 1868, un anno dopo la nascita di F.L. Wright, lo stesso anno di Peter Behrens; egli è quindi della generazione immediatamente precedente quella di Gropius, di Mies, Mendelsohn, Le Corbusier, Oud, Klee, Léger, Braque, Picasso, Chagall, Arp — tutti nati fra il 1880 e il 1890 —, e appartiene alla generazione di Horta, Muthesius, Olbrich, Sommaruga, Garnier, Poelzig, Loos, Hoffmann, Klimt, Munch, Kandinsky, Matisse, compresa fra il 1860 e il 1870.

È, quella di Mackintosh, la generazione che per prima arriva, con sufficiente chiarezza, ad individuare e definire il nodo centrale della trasformazione culturale che da un secolo la borghesia, salita al potere, sta conducendo, in bilico ancora fra tradizione e avanguardia ma già tutta tesa a quel cambiamento delle strutture ideologiche del processo culturale che influenzerà la generazione successiva. È il periodo in cui ci si oppone ancora alla falsità del prodotto della macchina e alla brutalità della moderna vita urbana, ma al tempo stesso la macchina e la città esercitano un nuovo fascino ed aprono una nuova problematica. E se da un lato, in nome di un idealismo socialista, sconfessato dal materialismo marxiano, proprio in Inghilterra William Morris immagina, sulla scia di Ruskin, quello che avrebbe potuto essere il Medio Evo senza la chiesa e opera attivamente per una nuova arte decorativa, ipotizzando ideologicamente un diverso rapporto artigiano-macchina; dall'altro lo sviluppo della produzione e il conseguente aumento della popolazione urbana pongono i problemi ad un livello più alto e immediato, e il realismo si sovrappone all'utopia accavallandovisi e confondendosi.

È in questo clima di problemi sociali e di interesse per l'arte decorativa e il disegno come rinnovati mezzi di espressione intellettuale che inizia la attività di Mackintosh; essa prende l'avvio dalla problematica sollevata dalle associazioni che Morris stesso nel 1883, l'Art Workers Guild, e già Macmurdo nel 1882, la Century Guild, avevano fondato, e si inserisce nel dibat-

Ch. R. Mackintosh, in « Royal Institute of British Architects », 1946; Th. Howarth, *Mackintosh and the Scottish Tradition,* in « Magazine of Art », 1948; N. Pevsner, *Ch. R. Mackintosh,* Il Balcone, Milano 1950; Th. Howart, *Ch. R. Mackintosh and the Modern Movement,* Routledge and Regan Paul, Glasgow 1952); dal 1968 in poi (D. Walker, *Ch. R. Mackintosh,* in « Architectural Review », 1968; E. F. Seckler, *Mackintosh and Vienna,* in « Architectural Review », 1968; R. Macleod, *Ch. R. Mackintosh,* Hamlin, Feltham (Middl.) 1968; A. McLaren Young, *Architectural Jottings by Ch. R. Mackintosh,* Glasgow Institute of Architects, 1968; A. McLaren Young, *Ch. R. Mackintosh, Architecture, Design and Painting* (mostra al Royal Scottish Museum), Glasgow 1968; H.J. Barnes, *Forniture of Ch. R. Mackintosh,* Glasgow School of Art Collection, 1968; H.J. Barnes, *Ironwork and Metalwork,* Glasgow School of Art Collection, 1968).

tito che la diffusione di riviste specializzate per la sola arte decorativa sta preparando in tutta l'Europa [2].

In questo ambito diviene di notevole importanza rilevare come inizialmente Mackintosh divida la sua attività di architetto e di decoratore. Nel 1884, a 16 anni, entra come apprendista in uno studio di architettura, e nel 1889, come disegnatore, nel più importante studio di Glasgow, da Honeyman e Keppie, dove rimarrà, come vedremo, fino al 1914. Contemporaneamente frequenta la Scuola d'Arte, dove si unisce a Herbert Mac Nair e alle due sorelle Macdonald: Margaret, che diventerà nel 1900 sua moglie, e Frances, la futura moglie di Mac Nair; il gruppo, detto « i quattro », esegue lavori vari, acquarelli, disegni, illustrazioni per libri, manifesti pubblicitari, vetri piombati, ferri battuti e mobili, e si presenta nel 1896 alla esposizione delle Arts and Crafts di Londra; nel 1897 la rivista « The Studio » pubblica due importanti articoli su quella che è divenuta ormai « la scuola di Glasgow » [3].

Nel 1898 l'attività del gruppo acquista una dimensione internazionale con l'articolo che appare su « Dekorative Kunst » [4], e nel 1900 il gruppo espone alla 8ª mostra della Secessione Viennese [5]; nel 1901 i quattro sono invitati alla esposizione internazionale di Torino; negli stessi anni Mackintosh collabora a riviste tedesche e italiane.

In questo intenso periodo frequenti sono i contatti con Josef Hoffmann, segretario fino al 1903 della Secessione Viennese, e con Fritz Wärndorfer, che nel 1903 finanzierà Hoffmann e Kolo Moser per la fondazione della Wiener Werkstätte. Nel frattempo Carl Moll, direttore di Ver Sacrum, invita Mackintosh a preparare un numero speciale e la rivista pubblica, nel 1901, sul n. 23, una serie di disegni e fotografie che Mackintosh ha inviato in risposta alla richiesta di Moll. Nel 1902 circa Mackintosh viene invitato ad esporre dei gioielli alla Secessione Viennese, ma è costretto a rifiutare perché non ha nulla di pronto.

La produzione di mobili e oggetti di Mackintosh si va diffodendo: Hugo Henneberg, per il quale Hoffmann ha disegnato una casa a Hohe Warte a Vienna, compera i suoi mobili, sull'esempio di Wärndorfer che nel 1902 si fa anche disegnare una sala per musica. Nel 1901 l'editore tedesco Alex

[2] In sette anni escono 11 riviste di arte decorativa: in Inghilterra « The Studio » (1893), in Germania « Pan » (1895), « Jugend » (1896), « Simplizissimus » (1896), « Deutsche Kunst und Dekoration » (1897), « Dekorative Kunst » (1897), in Francia « Art et décoration » (1897) e « L'art décoratif » (1897), in Austria « Kunst und Kunsthandwerk » (1898) e « Ver Sacrum » (1898), in Russia « Mir Isskustva » (1899); tutte pubblicheranno i disegni e i mobili di Mackintosh e della « scuola di Glasgow ».

[3] Gleeson White, *Some Glasgow Designers and their Work,* in « The Studio », 1897, XI, pp. 86-100 e 227-236. Al gruppo dei « quattro » vengono aggiunti F.E. Newbury e Talwin Morris.

[4] *Scottish Artists,* in « Dekorative Kunst », 1898, III, p. 69.

[5] La Secessione Viennese viene fondata nel 1897; vi insegnano Josef Hoffmann (architettura) Kolo Moser e Alfred Roller (arti decorative ed applicate) e Arthur Strasser (scultura).

Koch, di Darmstadt, la città nella quale Josef M. Olbrich sta terminando di costruire la Colonia per artisti, bandisce un concorso per la « Casa di un amatore d'arte », e Mackintosh vince il secondo premio [6]; Hermann Muthesius, nella introduzione alla pubblicazione del progetto scrive che la sua influenza « è penetrata nel continente, così come a Vienna, dove trova un terreno in particolar modo congeniale ». E conclude: « Se si volesse fare la lista degli artisti veramente originali, le menti creative del movimento moderno, il nome di Charles R. Mackintosh dovrebbe sicuramente essere incluso come uno dei pochi che si possono contare sulle dita di una sola mano » [7].

Nel 1904 Mackintosh viene invitato nuovamente ad esporre alla Secessione, ma il momento critico che questa sta attraversando — e che porterà nel 1905 all'uscita del gruppo formatosi intorno a Klimt, fra cui Hoffmann — non consente il proseguimento dei contatti.

Tutta questa serie di fatti permettono di inquadrare con una certa precisione l'attività di Mackintosh come « decoratore » nell'ambito dei movimenti che in tutta Europa, dal 1890 circa, si sono sviluppati pur con diverse formule, spesso anche contrastanti tra loro.

È importante ora seguire la sua attività più propriamente architettonica e trovarne le connessioni con il momento che l'architettura europea sta attraversando e con il contesto in cui opera Mackintosh. Anche qui alcune date daranno subito la dimensione, per semplice raffronto, delle opere dell'architetto scozzese.

Del periodo 1890-1910 possiamo estrarre la casa a rue Turin (1893) e la Maison du Peuple (1896) di Horta a Bruxelles; la Borsa ad Amsterdam di Berlage (1898, lo stesso anno della prima parte della Scuola d'Arte di Glasgow); l'edificio della Secessione a Vienna (anch'esso del 1898) e le case degli artisti a Darmstadt (1901) di Olbrich; la casa di rue Franklin a Parigi di Perret (1902) e i padiglioni di D'Aronco alla esposizione di Torino del 1902 alla quale partecipa anche Mackintosh; il palazzo Stoclet a Bruxelles di Hoffmann (1905) e la Banca postale a Vienna di Wagner (1905), la casa Milà a Barcellona di Gaudi (1907); la fabbrica di turbine a Berlino di Behrens (1909); la casa Steiner a Vienna di Loos (1910).

L'attività di Mackintosh quindi si colloca chiaramente, anche per l'architettura, nel quadro europeo: ed è proprio questa una caratteristica dell'architetto scozzese, di svincolarsi dal voluto isolamento della cultura inglese, ancora alla ricerca di un'arte nazionale, per inserirsi nella fase più produttiva e attiva dell'origine del movimento moderno. Abbiamo già visto come i contatti con gli ambienti di Vienna e di Darmstadt siano frequenti, e come Mackintosh sia in perfetta sincronia con questi; dal 1898 circa al 1905 in Germania e in Austria si ha un momento cruciale della storia dell'architet-

[6] Il concorso viene vinto da un altro inglese, M.H. Baillie Scott.

[7] *Ch. R. Mackintosh, Glasgow: Haus eines Kunstfreundes,* in « Meister der Innen Kunst », ed. A. Koch, Darmstadt, 1902. H. Muthesius, negli anni a cavallo del 1900, è addetto diplomatico dell'Ambasciata tedesca a Londra.

tura: il passaggio da una dimensione soggettiva dei problemi ad una coscienza di una nuova dimensione dell'operare sta investendo gli intellettuali, e anche Mackintosh vive questo momento; egli stesso ha coscienza dell'importanza di queste esperienze arrivando a considerare, secondo una lettera che, da Londra, E. Wimmer, un collaboratore di Hoffmann, invia a questi, « il viaggio viennese il più alto punto della sua vita » [8].

Al di là quindi di quella divisione, cui schematicamente abbiamo ricondotto la produzione di Mackintosh, fra un'attività di decoratore e una di architetto, è proprio la prima che lo porta a contatto con gli ambienti più vivi del momento e lo induce ad assumere un ruolo anche nel panorama architettonico.

Per arrivare a capire meglio il processo, ad un tempo autonomo e pieno di continui riferimenti culturali, dell'operazione che Mackintosh conduce, bisogna allora rifarsi anche al suo inizio e al clima nel quale egli inizia a lavorare.

Siamo appunto verso il 1890, e tutta una serie di architetti inglesi sta conducendo una ricerca sul linguaggio architettonico che va oltre l'adesione più o meno passiva a stili e lingaggi passati; un punto di riferimento sul quale lavorare è già, dal 1878, la White House costruita da Godwin a Tite Street, nel quartiere di Chelsea a Londra, per Wistler, l'antagonista di William Morris. Nel 1891 Ch. F. Annesley Voysey, che avrà anche una grande influenza sul continente come ricorderà più tardi Van de Velde, costruisce una casa a Bedford Park, nei pressi di Londra, (in un sobborgo giardino progettato da Norman Shaw), e il proprio studio a St. Dunstan's Road, a Londra, West Kensington; si passa, in questi edifici, da una libertà di invenzione del tutto originale a un recupero della tradizione inglese, superando però ogni riferimento stilistico; e in questo senso, anche le sue costruzioni succesive daranno simili indicazioni, dalla Colwall House vicino ai Malvern Hills, del 1893, alla Shackleford House, nel Surrey, del 1897, e alla Broadleys House, sul Lago Windermere, del 1898. Contemporaneamente, l'opera di C. Harrison Townsend e quella di M. H. Baillie Scott confermano le nuove tendenze di una parte dell'architettura inglese.

Non sappiamo ancora quali rapporti siano intercorsi tra Mackintosh e questi architetti, e in particolare con Voysey [9], ma tutti possono essere accomunati nel particolare e personale modo che ognuno di essi ha nel rifarsi ad una tradizione, un modo del tutto diverso da quello dei contemporanei.

L'inizio di Mackintosh, in ogni caso, è chiaramente eclettico; le prime esperienze di progettazione che egli conduce allo studio di Honeyman e Keppie, dove entra a 21 anni, sono influenzate dall'opera degli architetti

[8] Cit. in: Eduard F. Seckler, *Mackintosh and Vienna, op. cit.*, pp. 455-6. Molte delle notizie riportate sono tratte da questo articolo.

[9] Voysey viene pubblicato spesso in « The studio » del 1893, e in « Dekorative Kunst » dal 1898; anche H. Muthesius, nel libro *Das englische Haus,* Berlin 1904-5, pubblica numerose opere di Voysey.

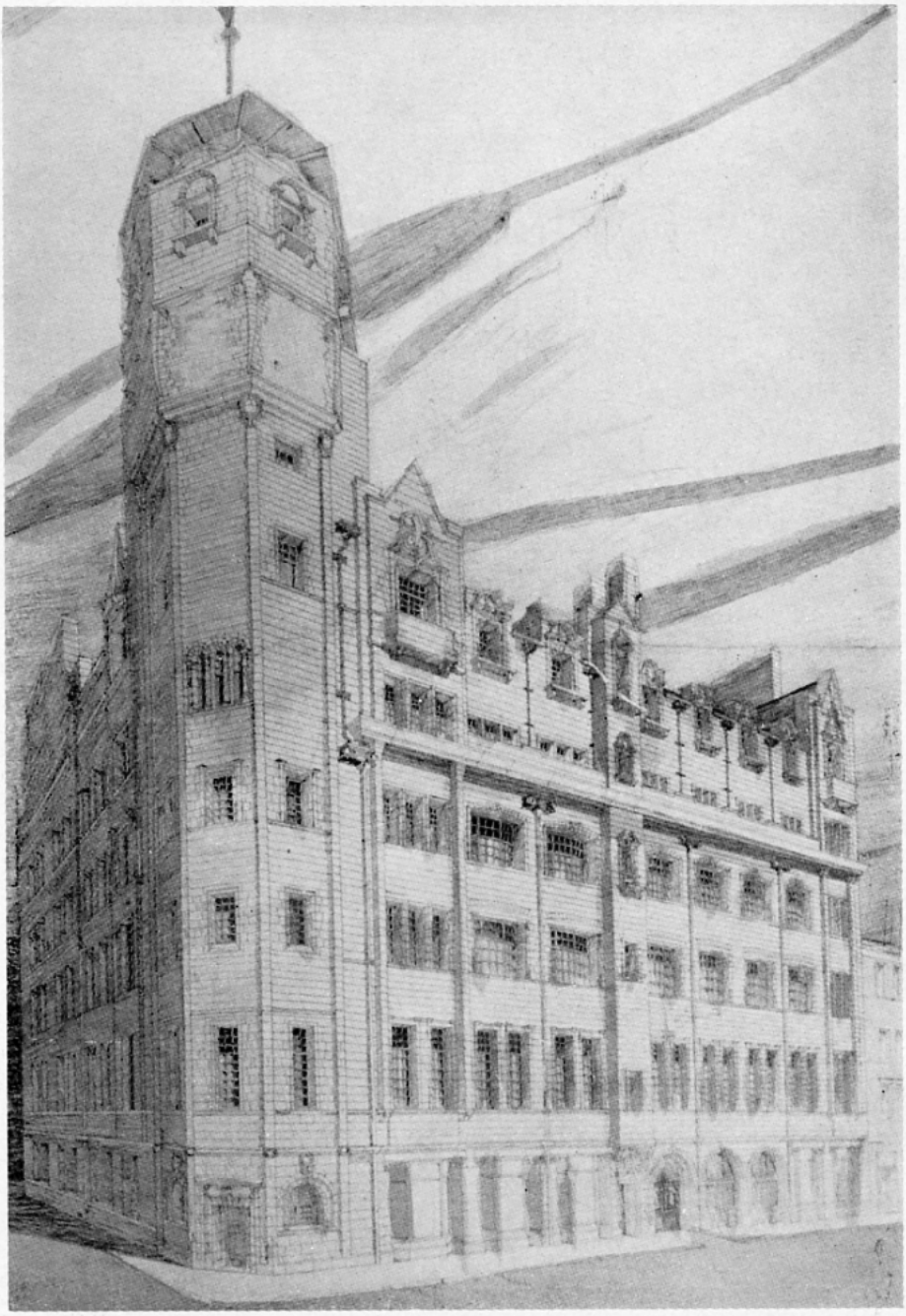


Fig. 1 - Glasgow Herald Tribune, 1893.

vittoriani James Sellars e John J. Burnet, entrambi legati a studi Beaux-Arts (è indicativo, a questo proposito, il progetto di Mackintosh per un Museo di Scienza ed Arte del 1891). Nello studio però si progetta anche in stile rinascimento italiano e neoclassico, e anche in gotico [10].

Nel 1891 Mackintosh compie un viaggio in Italia, Francia e Belgio, e riporta una serie di taccuini pieni di disegni dell'architettura medioevale, romanica e rinascimentale.

Ma già nel 1893, nella sede del Glasgow Herald in Mitchell Street, si ha un primo chiaro passaggio da un'architettura eclettica e ancora legata alla ufficialità corrente ad un nuovo linguaggio, nel quale troviamo però inseriti quegli elementi della tradizione scozzese che caratterizzeranno la sua architettura. Non è ancora del tutto precisato il ruolo, indubbiamente di rilievo, che Mackintosh ha avuto in questo progetto redatto per lo studio [11], ma una analisi del progetto permette di individuare le novità rispetto alla produzione corrente di Honeyman e Keppie.

Il profilo superiore dell'edificio è ricollegabile chiaramente allo « Scottish Baronian Style », l'architettura della tradizione scozzese [12]; questo profilo superiore è isolato da un lungo cornicione, al di sotto e al fianco del quale si sviluppa un edificio che ha una sua precisa autonomia e con una serie di elementi — finestre semplicemente ritagliate nel muro, bow-window centrale, vetrine a terra — che ritroveremo poi in altri progetti. Il profilo superiore diviene così, tenendo anche presente che l'edificio è in una strada stretta, il coronamento frastagliato di una superficie compatta e chiusa; anche la torre contribuisce a questo duplice aspetto, collegandosi con le proprie finestre alle altre aperture della parete, ma chiudendosi poi in alto con un volume indipendente.

Nella Queen's Cross Church, del 1896, progettata sempre per lo studio dopo il concorso, al quale partecipa indipendentemente, per la Scuola d'Arte di Glasgow, il richiamo alla tradizione è molto forte, ma del tutto rimescolato in una nuova maniera di comporre gli elementi, uno dei quali, la torre, è riproposto da un disegno, eseguito in un viaggio nel Somersetshire verso il 1895, di una *parish church* [13]; nelle aperture vengono invece inseriti vetri e

[10] In particolare, è Honeyman che progetta usando il Rinascimento italiano, il neoclassico e il neogotico, pur essendo interessato ai movimenti che si andavano formando; Keppie è, come Mackintosh, un seguace di Sellars e Burnet. Keppie e Mackintosh, insieme, partecipano a un concorso con un progetto nel quale sono combinati elementi romantici e tardo gotici, sull'esempio di un architetto che lo stesso Mackintosh, nel 1892, cita nelle sue note, Belcher.

[11] Cfr.: Thomas Howart, *Ch. R. Mackintosh and the Modern Movement, op. cit.,* pp. 61-63.

[12] Nel 1896 esce il libro di Mac Gibbon e Ross, *The Castellated and Domestic Architecture of Scotland,* che Howart considera come l'origine dell'interesse di Mackintosh per l'architettura tradizionale scozzese. Cfr. Th. Howarth, *Mackintosh and the Scottish Tradition, op. cit.,* pp. 264-67.

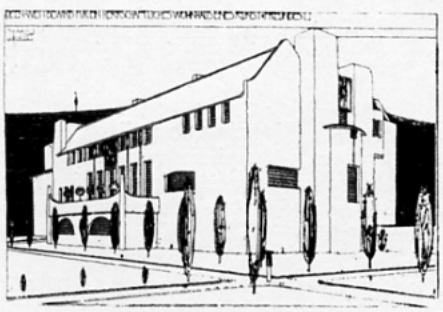
[13] *Parish Church* è il modello di piccole chiese parrocchiali che si sviluppano in In-

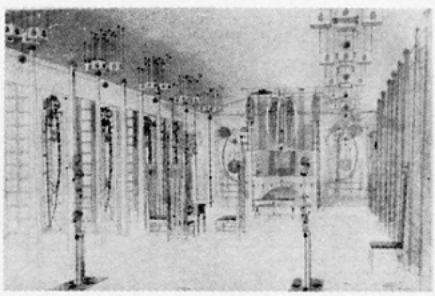
ferri lavorati da Mackintosh sulla linea della ricerca che nello stesso momento sta conducendo con Mac Nair e con le due Macdonald. Questo richiamo all'architettura inglese è da inquadrare nell'interesse che Mackintosh ha per tutta l'architettura della tradizione anglosassone: dal 1894 al 1898 egli passa le estati viaggiando in Inghilterra, dove, fra l'altro, entra in contatto con W. R. Lethaby, al quale si sente molto legato. Lo studio di questa tradizione serve così a Mackintosh per superare proprio l'eclettismo dei primi anni e ripartire da una posizione diversa per nuove esperienze formali.

Dal marzo all'ottobre del 1896 viene redatto il progetto per il Concorso della Scuola d'Arte, che è costruita negli anni 1897-1899; una seconda parte sarà aggiunta dieci anni dopo, nel 1907-1909, e sarà praticamente l'ultima opera di Mackintosh, che fino al 1928, data della sua morte, eseguirà solo il rifacimento di una vecchia casa a Londra. Preferiamo allora esaminare prima la produzione fra il 1899 e il 1909, data la stretta connessione dei due interventi e il valore massimo che essi hanno nella sua produzione.

In questi dieci anni egli costruisce due importanti ville presso Glasgow; l'edificio del Daily Record (1901); una scuola a Scotland Street, sempre a Glasgow (1904-1906); quattro sale da the (dal 1897 al 1904, con completamenti nel 1912) oggi parzialmente distrutte o modificate, eccezionali ambienti eseguiti in collaborazione con la moglie Margaret; e in più la serie di arredamenti e riadattamenti di cui abbiamo già parlato all'inizio. Centreremo l'attenzione su di una villa, la Hill House e Helensburgh (1902-1903), nei pressi di Glasgow, estremamente rappresentativa degli sviluppi del rapporto fra l'attività di architetto e quella di decoratore di Mackintosh e indicativa dell'evoluzione del rapporto con la tradizione.

Si è già accennato al concorso bandito nel 1901 dall'editore Koch di Darmstadt per una casa e al quale Mackintosh partecipa arrivando secondo; il progetto non viene realizzato, ma è sulla stessa linea delle due ville costruite e rispetto a quelle si pone cronologicamente a cavallo. Le prospettive, presen-



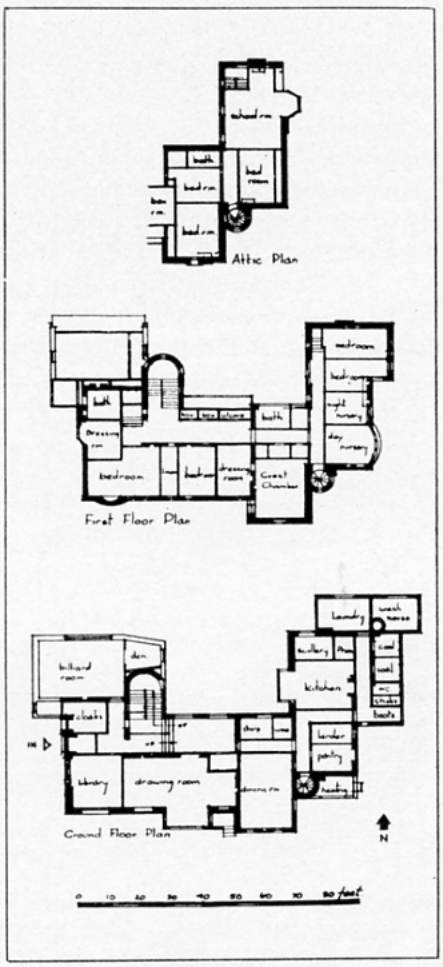


Figg. 2-3 - Casa per un amatore d'arte Concorso, 1901.

ghilterra nel XIII e XIV secolo; si diffondono in varie regioni, fra cui il Somerset, e vengono studiate diffusamente nella seconda metà dell'ottocento.

tate al concorso, dell'esterno e dell'interno sono significative di come egli concepisca l'architettura; l'esterno, con precisi riferimenti alle antiche abitazioni scozzesi, è un volume pieno che assume ancora più compattezza per l'assenza di spigoli vivi: tutto è smussato e reso avvolgente, e anche le finestre, buchi scavati senza un chiaro ordine, contribuiscono a dare l'idea di volume; ogni simmetria è subito contraddetta e deformata. La casualità delle finestre è il punto chiave del rapporto interno esterno; queste sono infatti studiate per l'interno, dove si compongono con l'arredamento, curato in tutti i dettagli, e in cui la successione di elementi dà l'insieme; al volume esterno, percepibile globalmente come una immagine di masse contrapposte e incastrate, si oppone un interno frammentato in mille particolari ricomposti solo dall'unità del linguaggio.

Figg. 4-5 - Hill House a Helensburgh, Glasgow, 1902-1903.



Così anche nella Windyhill a Kilmacolm, della quale la casa precedente è una più compiuta elaborazione, e nella Hill House a Helensburgh, nella quale il richiamo ai castelli scozzesi, soprattutto nella parte sud-est, è evidenziato dalle torri delle scale accostate a numerosi camini. La pianta di questa villa mostra chiaramente un impianto tradizionale reso funzionale — zona servizi, zona soggiorni, zona letti —, il tutto recuperato dalla compattezza del volume esterno, che ha il valore di un'immagine, e dalla unitarietà delle soluzioni interne, espressione dell'abilità grafica di Mackintosh: ogni cosa è collocata in un posto determinato e con rapporti perfettamente definiti. Questa precisa definizione di dettaglio e di rapporti trova la sua espressione maggiore nelle sale da the, tutte interni; da quanto ne rimane è possibile rendersi conto come l'integrazione degli spazi, realizzata attraverso ballatoi e schermi, fosse controllata fin nei minimi dettagli.

La Scuola d'Arte viene progettata, abbiamo già visto, nel 1896, ed eseguita dal 1897 al 1899, e più tardi nel 1906, questa seconda parte eseguita dal 1907 al 1909.

L'impianto è molto semplice: una parte a nord, la fronte principale, con gli studi d'arte, che è l'elemento unificante i due tempi della progettazione, un corridoio centrale e una parte a sud con tutti gli elementi di servizio della scuola: classi, spogliatoi, biblioteca, e il museo al centro; le due parti tagliate in profondità dall'ingresso e dalla scala.

Esternamente, nonostante l'unitarietà della costruzione, sottolineata appunto dal disegno del fronte nord — nel quale è inserita una parte piena, lo studio del direttore, progettato ed eseguito già nel 1896-1899 e che si richiama alle tradizioni dell'architettura scozzese —, è importante notare alcune precise differenze tipologiche e architettoniche fra il fronte est, del

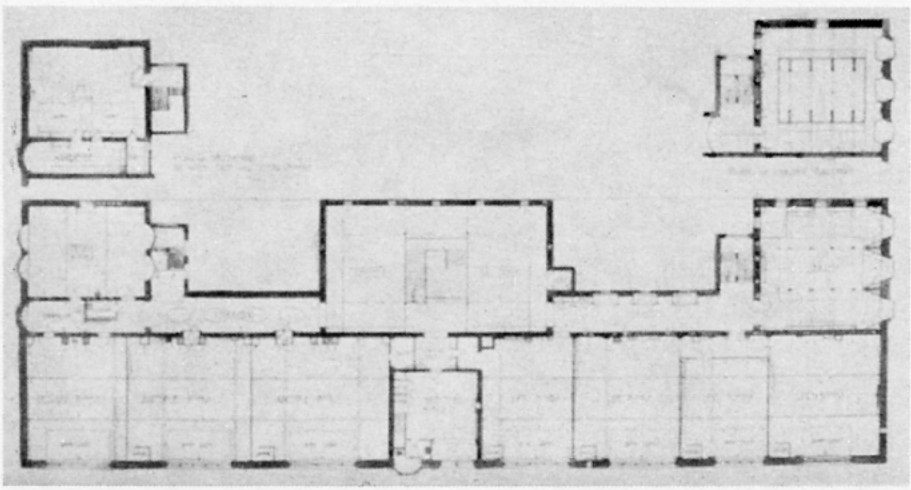
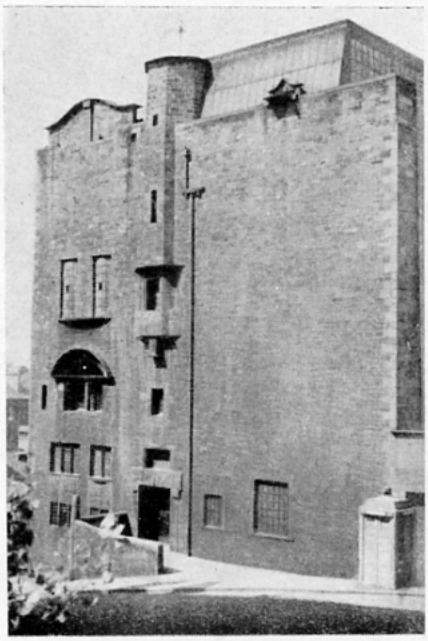
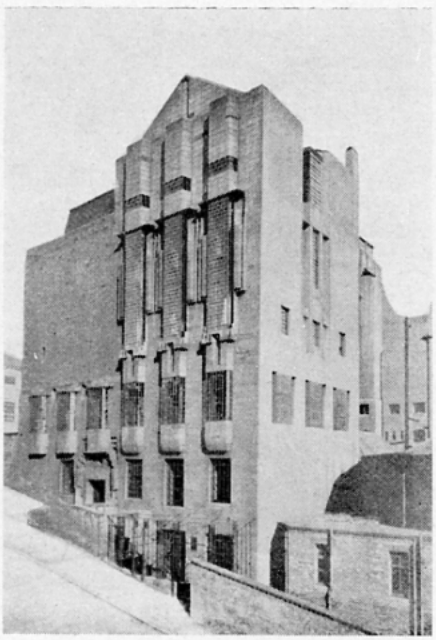


Fig. 6 - Scuola d'Arte, Glasgow, 1896-1909.





Figg. 7-8 - Scuola d'Arte, Glasgow: fronte est (1897-99) e fronte ovest (1907-09).

1897-1899 e quello ovest, del 1907-1909: sono queste differenze che segnano chiaramente l'evoluzione della ricerca di Mackintosh nei dieci anni. La parte est è anch'essa piena di reminiscenze tradizionali, in una composizione di elementi che è ancora, come sarà per le ville, il risultato di una immagine che si sovrappone ad una serie di ambienti e di parti interne; la facciata è divisa verticalmente in tre parti, una piena che corrisponde agli studi, una centrale di passaggio e di aggancio che individua il corridoio e si conclude con una torretta autonoma, e l'ultima che corrisponde ai servizi della scuola. Il tutto concluso in alto con un coronamento tipico della tradizione. La soluzione è così più una chiusura laterale dell'edificio, risolta con un eccezionale accostamento di elementi, che non una mediazione fra interno ed esterno.

La parete ovest ha invece una risoluzione del tutto particolare: qui il rapporto interno esterno è curato come non lo è stato mai, e come non lo sarà mai più. Gli elementi vengono isolati volumetricamente: la parete verso la fronte principale è divisa in due; una zona alta trattata con pietra a taglio irregolare, che individua il fianco delle grandi vetrate, e una zona bassa, con la pietra a conci regolari, che si rilega alla parte destra della parete; questa è invece trattata unitariamente, legandosi anche con una parte del lato sud, e l'insieme si stacca figurativamente da tutto l'edificio come una torre, com-

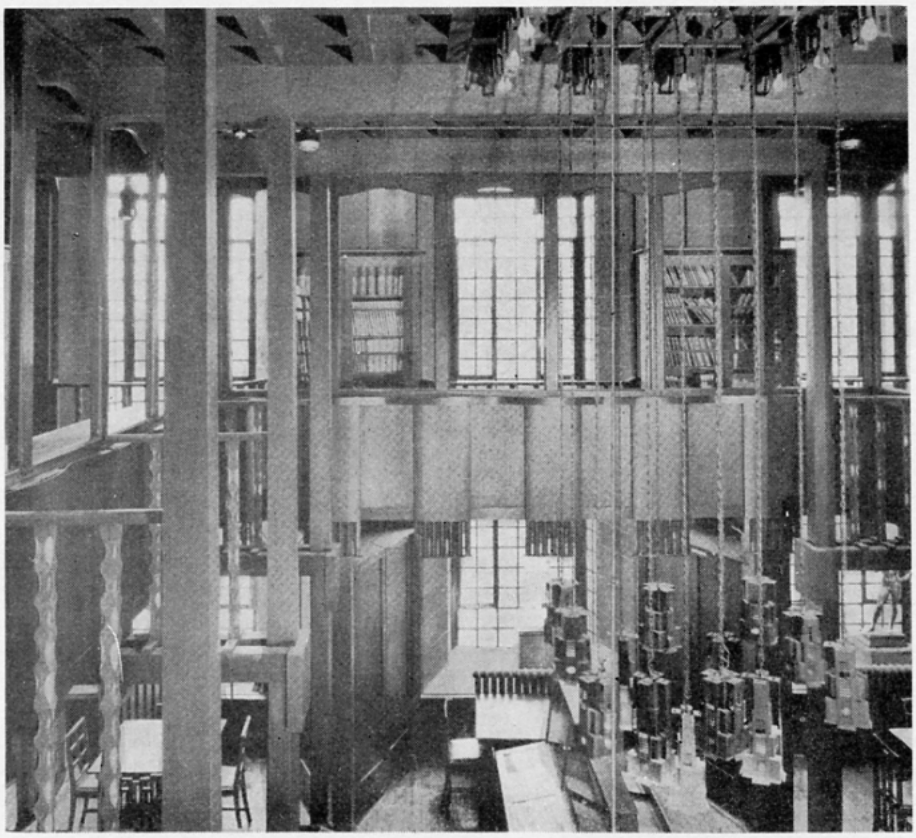


Fig. 9 - Scuola d'Arte, Glasgow: l'interno della biblioteca (1907-09).

patta ma articolata. Le vetrate a doppia altezza, inserite in tre fasce verticali, individuano la biblioteca a due piani, e le due facce della torre, ad ovest e a sud, si contrappuntano con una serie di pieni e di vuoti, di rientranze e di sporgenze. Si perde completamente la frammentarità delle ville precedenti o di altre parti dello stesso edificio, si supera la composta eleganza della Scotland Street School, per arrivare ad un pezzo unico, ad una soluzione univoca e definita. All'interno, la biblioteca è un ambiente composto unitariamente e nel quale tutto concorre a rafforzare l'immagine di partenza.

Mackintosh supera qui la barriera della tradizione come riferimento figurativo e culturale: andare avanti per questa strada vuol dire però affrontare, con tutte le implicazioni, una nuova problematica e un nuovo ruolo rispetto al proprio passato.

Nel 1909 la Scuola d'Arte è completamente terminata; nei quattro anni successivi, fino al 1913, la sua attività architettonica diviene marginale:

termina solo gli ultimi due interni delle sale da the a Ingram Street per Miss Cranston, la Cloister Room e la China Tea-Room.

La crisi edilizia che investe in quegli anni Glasgow fa sentire i suoi effetti, ma questa ragione non è evidentemente sufficiente a comprendere quale sia il cambiamento avvenuto che determina questa brusca interruzione dopo un decennio di intensa attività e dopo l'*exploit* della biblioteca. Né il fatto che Mackintosh bevesse molto può spiegare questa improvvisa caduta di potenziale: il bere può casomai interpretarsi come l'effetto di una causa ben più profonda ed esistenziale.

Nel 1914, quasi come gesto di chiusura con il passato, Mackintosh lascia lo studio di Honeyman e Keppie nel quale ha continuato a lavorare ininterrottamente per 25 anni e del quale nel 1904 è divenuto socio dopo il ritiro di Honeyman; ha 45 anni.

Con questo atto egli taglia definitivamente anche con Glasgow e con il gruppo dei « quattro »: nel 1914 lascia la città e si trasferisce, con la moglie, nel villaggio di Walberswick, sulla costa del Suffolk, e l'anno successivo a Londra, nel quartiere di Chelsea. Anche i contratti con l'Europa, già allentati, sono interrotti, e Mackintosh si isola completamente, rinunciando per sempre a portare avanti un rapporto con la cultura del continente che gli stessi sviluppi della vicenda viennese contribuiscono a rendere più complessa e articolata.

Durante il soggiorno londinese Mackintosh progetta tre soli edifici: la trasformazione di una casa a Northampton per W.J. Basset-Lowke, realizzata (1915-1916); una serie di tre studi per artisti della Arts League of Service a Chelsea (1920); un teatro per Margaret Morris (1920). Questi ultimi due, rimasti progetti, sono perfettamente antitetici: gli studi sono un insieme di elementi semplici composti in maniera eterogenea e complessa, in cui si può ritrovare, portato alle estreme conseguenze, l'accostamento di elementi che abbiamo visto caratterizzare larga parte della produzione del-

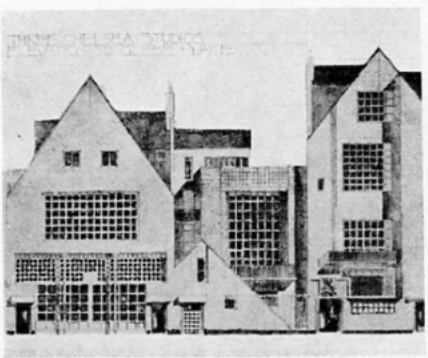


Fig. 10 - Progetto di studi per artisti, Londra, 1920.

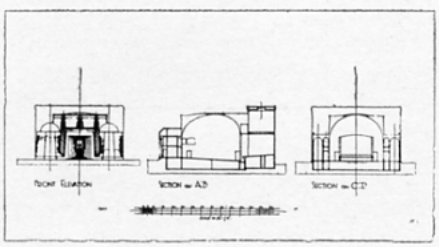
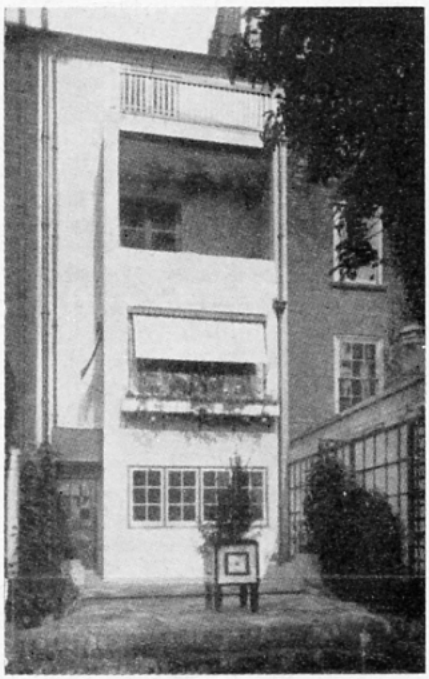


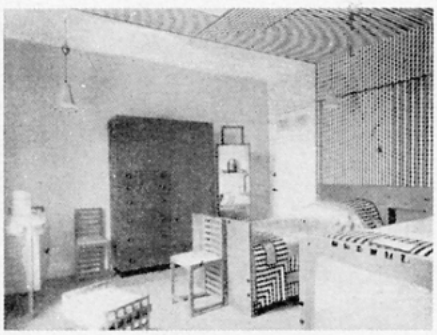
Fig. 11 - Progetto di teatro, 1920.

l'architetto; il teatro, con un impianto perfettamente simmetrico, è legato alle esperienze di Olbrich. È invece la casa a Northampton che mostra lucidamente il retroterra della crisi che ha investito Mackintosh.

Il rapporto fra interno ed esterno, che abbiamo visto era stato faticosamente raggiunto nella biblioteca della Scuola d'Arte, viene qui rifiutato in un totale e definitivo sdoppiamento: ad una ricchezza decorativa e spaziale dell'uno, corrisponde così una superficie liscia semplicemente ritagliata dalle finestre e dalla loggia, senza più alcuna concessione alla composizione.

La casa, tutto interno, sembra dar forma all'isolamento culturale nel quale si è rifugiato, e che egli tende a rendere ancora più marcato con l'abuso dell'alcool, vero e proprio estraniamento dal mondo circostante. Figurativamente il parallelo con le case di Loos è immediato, si legge il medesimo rifiuto a dare forma all'architettura, ma diverso è il risvolto ideologico di questo rifiuto. Così, mentre l'architettura, per Loos, diviene solo l'espressione delle intime qualità di una cultura che non si vuole più misurare con ciò che è diventato *altro* da sé, per Mackintosh, in un totale rigetto, essa scompare nella rinuncia ad esprimere se stessi in un mondo che non ha più bisogno di raffinati artigiani, ma che anzi usa l'architettura come modello di comportamento, e quindi come modo di coinvolgimento.





Figg. 12-13 - Basset-Lowke House, Northampton, 1915-16.

Mackintosh si stacca così anche nettamente dalle due correnti che in Inghilterra vanno avanti in maniera autonoma rispetto a ciò che sta accadendo in Europa: da una parte Lethaby, che prosegue il discorso impostato da Muthesius sull'architettura funzionale nell'esaltazione delle « discipline razionali dell'ingegneria »; dall'altra Geoffrey Scott che, attraverso il recupero dell'architettura accademica, tenta di restituire alla composizione quell'« aura » irrimediabilmente perduta: stretto fra queste due posizioni « ottocentesche », il Movimento Moderno non troverà spazio in Inghilterra. Mackintosh è l'unico, proprio per i complessi rapporti culturali che lo avevano

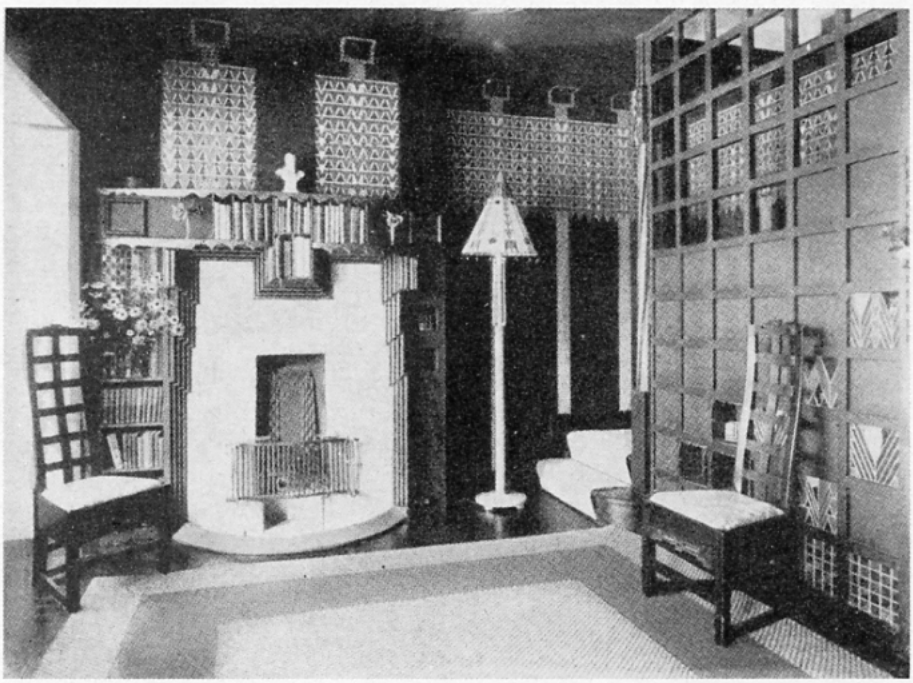
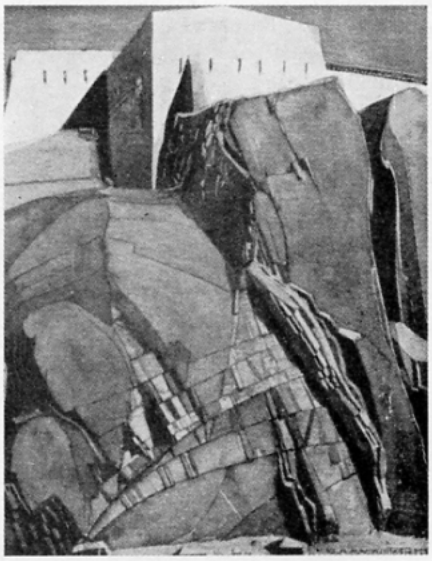


Fig. 14 - Basset-Lowke House, Northampton, 1915-16.

legato, negli anni intorno al 1900, ai movimenti europei, ad afferrare il passaggio che si sta compiendo con l'azione delle avanguardie storiche che riducono « al puro oggetto (metafora palese dell'oggetto merce) la struttura dell'esperienza artistica, [e mirano a] coinvolgere il pubblico, unificato in una dichiarata ideologia interclassista *e perciò* antiborghese »[15]. L'architettura, nel momento in cui diviene solo un modello di comportamento, può non avere più ragione di esistere.

[15] M. Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica,* in « Contropiano », 1, 1969, p. 52.



Figg. 15-16 - Acquarelli, Port Vendres, 1923-27.

Nel 1923 Mackintosh lascia anche Londra per andare, sempre con la moglie Margaret, a Port Vendres, un paese nei Pirenei francesi; l'alcool lo ha ridotto un'ombra rispetto agli anni migliori, ma la nuova sistemazione rende meno fittizio l'isolamento e resce a bere con più moderazione. Riprende a lavorare, ma solo per dipingere oltre quaranta acquarelli, alcuni eccezionali: l'architettura è definitivamente dimenticata. Nel 1927, per un'ulcera alla gola, torna a Londra, dove muore di cancro nel 1928. La morte di Margaret Macdonald nel 1933 mette definitivamente fine all'esperienza della « scuola di Glasgow ».