

**"ITALIA 1880-1910:  
LIBERTY E DINTORNI"**

Il trentennio fra il 1880 e il 1910 si colloca, in Italia, tra l'Esposizione industriale di Milano del 1881 e l'Esposizione internazionale di Torino, Firenze e Roma del 1911, vale a dire tra la prima importante rappresentazione delle capacità produttive del nuovo Stato e la celebrazione del cinquantenario dell'Unità. La pregnanza simbolica dei due termini temporali non è assoluta, ma serve almeno a definire i contorni generali di una stagione culturale contraddittoria, la cui lettura sarebbe impossibile senza il ricorso a una più ampia prospettiva storica.

Il periodo viene in genere sbrigativamente identificato con lo stile più significativo che lo caratterizzò, vale a dire il Liberty. Ma quello che da noi si chiamò Liberty, e che altrove venne denominato Art Nouveau, Jugendstil o Modern Style, fu, a ben vedere, solo uno dei paradigmi progettuali di quegli anni, che videro diffondersi dovunque il gusto eclettico degli stili storici, dell'esotismo, del regionalismo, in una ricerca che fu anch'essa sperimentazione e tensione verso la modernità. Erano quelli, in fondo, i temi già sollevati a metà del XIX secolo dai pionieri della nuova estetica progettuale; ma erano anche i problemi della società del tempo, che rivestiva di nostalgie tardoromantiche il processo di assestamento capitalistico e industriale, esaltato dai rigori dello scientismo positivista.

Si è spesso detto che l'eclettismo non fece che mantenere in vita, in un vano sforzo di rinnovamento, un linguaggio progettuale ormai logoro e incapace di interpretare la nuova realtà dei tempi. In effetti, il rapporto progetto-produzione rimase a lungo, in Italia, intriso di umori artigianali e sospetto di una serialità che si temeva rischiosa per il puro impulso creativo. C'era sempre un artista dietro l'architetto o il designer italiano; e l'aspetto formale della progettazione finiva col celare quello tecnico, segnato invece da abilità costruttiva e competenza. Ciò nonostante l'eclettismo espresse la modernità dell'epoca in vari modi, impliciti e sottili, a cominciare proprio dalla nuova considerazione della struttura degli oggetti, che diede un crescente risalto al semplice diagramma delle loro linee di forza. Vista, per così dire, in controluce, la loro identità progettuale appare del tutto diversa: allorché l'ossatura funzionale emerge in tutta la precisione tecnica della sua configurazione, la complicazione decorativa, il moltiplicarsi dei rinvii tattili e visivi, la miscela di linguaggi che ne caratterizzano i contorni esteriori acquistano il valore di un tessuto linguistico compatto, dotato di un'eloquenza per nulla esornativa. S'intravede, in quella solida competenza produttiva, una razionalità già industriale, che

**"ITALY 1880-1910:  
LIBERTY AND THEREABOUTS"**

*The three decades between 1880 and 1910 is a period in Italy that falls between the Industrial Expo held in Milan in 1881 and the International Expo held in Turin, Florence and Rome in 1911. That is between the first important formal expression of the productive capacities of a new State and the celebration of the fiftieth anniversary of the Italian Unification. The symbolic significance of the two time terms is not absolute but is useful in defining the general contours of a contradictory cultural period difficult to understand without a more ample historical perspective.*

*This period is generally identified with the most significant style that characterized it: Liberty. But what we called Liberty was elsewhere Art Nouveau, Jugendstil, Modern style. Taking a closer look, this was only one of the projecting paradigms of those years that witnessed the spreading over of an eclectic taste of various styles such as historical, exotic, regional, in a research that was both experimentation and tension towards the modern style. Those were the topics that were being discussed from the second half of the XIX century by the pioneers of the new design aesthetics. But they were also the problems of the society of those days, which surrounded with a nostalgic late-romantic aura the industrial capitalism exalted by the rigors of positivistic sciolism.*

*It has often been said that eclecticism in its vain effort of renewal, only kept alive a threadbare design language no longer capable of interpreting the new reality of those days. The relationship between design and production in Italy was in fact for a long time drenched with handcraft humors, always suspicious of serial production, seen as dangerous for the creative impulse. There was always an artist behind the Italian architect or designer; and the formal projecting ended up hiding the technical one marked instead by constructive ability and competence.*

*Nevertheless eclecticism expressed the modern style of those days in various implicit and subtle ways, starting exactly from the new consideration given to the structure of things. This put a growing emphasis on the simple diagram of their force lines. Holding this, so to say, against the light, their projecting identity appears quite different. As soon as the functional structure emerges in all its technical and configurational precision, the decorative complication, the multiple visual and tactile deferrals, the mixture of languages that define the outer contours, acquire the value of a compact expressive fabric with a not at all decorative eloquence. One can begin to outline a solid productive*

però gli autori quasi sempre ignorarono o addirittura negarono. In ogni caso, essa fu tenuta in subordine rispetto alla febbre ricerca formale, che mirò al raro, al prezioso, al bello, all'insolito, all'eccezionale, rischiando non di rado la caduta in un barocchismo sempre sospeso sull'orlo del kitsch. Proprio per questo, tuttavia, la forma eclettica va giudicata per una sua specificità che si sottrae alle gerarchie di valore dell'estetica accademica. Furono infatti soprattutto i suoi concetti di accumulazione, commistione, trasversalità, iperbole, a costituire, a loro modo, un terreno su cui la ricerca progettuale fu in grado di protendersi verso la modernità. L'innovazione non procedeva certo, in quelle realizzazioni, lungo la strada maestra della produzione industriale; al contrario, sembrava volutamente distaccarsene. Ma appunto in ciò essa trovava la sua originalità, che può meritare un giudizio totalmente negativo solo se si erige - come spesso si fa - il razionalismo novecentesco a modello assoluto. Certo, il ricorso agli stili - o agli stilemi - del passato aveva radici lontane, sebbene nell'ultima parte del XIX secolo l'interesse per l'antichità classica e medievale si fosse stemperato in un gusto un po' grossolano per il "genere": i quadri di Gérôme, Bouguereau, Leighton, Rochegrosse o Alma Tadema recuperavano scene e immagini della storia limitandosi a riprodurre gli schemi con compiaciuta fedeltà fotografica. Non era difficile scorgere in quella tendenza un'ideologia alimentata dal nazionalismo e dalle tentazioni imperialiste che montavano in tutta Europa. Quanto all'Italia, nel clima postrisorgimentale caratterizzato dalle velleità crispine, dal manierato classicismo carducciano e dall'aristocratico decadentismo dannunziano, essa si espresse nella esaltazione di una purezza, un equilibrio fra arte e vita, un culto della bellezza che, sprezzando le volgarità della società di massa, cercava alimento nella tradizione più illustre. Così il primo numero del mensile "Arte italiana decorativa e industriale", uscito nel 1880, dichiarava la volontà di offrire "un'abbondante copia di modelli scelti fra le migliori opere italiane d'ogni tempo"; e nel 1886 Nino Costa dava vita all'associazione "In Arte Libertas" che mirava decisamente al ritorno delle formule del classicismo rinascimentale. Storicistico fu però anche il rinnovato interesse (esso pure di lontana matrice romantica) per le tradizioni popolari, che esaltò le radici regionalistiche della cultura italiana portando per esempio il Pitre al recupero di un robusto filone di narrativa folklorica siciliana, e Luigi Capuana a rielaborare gli antichi "favolelli" in una indimenticata serie di fiabe. Il recupero dei dialetti e la contemporanea costruzione di una lingua letteraria nazionale operavano in fondo sullo stesso fertile terreno della progettazione architettonica e del disegno degli oggetti: la tradizione e la storia furono scandagliate, per così dire, dall'alto come dal basso, con esiti a volte puri, a volte compositi o addirittura ibridi. Proiettate su questo sfondo, le opere di progettisti come Giampilippo Basile e suo figlio Ernesto, di Gaetano Moretti, di Emilio Alemagna, dei fratelli Clemente e degli innumerevoli disegnatori di mobili dell'epoca si definiscono con maggiore

*competence, an already industrial rationality that the authors almost always ignored or even denied. In any case it was kept in subordination to the feverish formal research which aimed at rarity, preciousness, beauty, unusual, exceptional, often risking to slide into a baroque always on the verge of becoming "kitsch".*

*Due to this fact, however, the eclectic form is to be judged for its own specific worth which stands away from the hierarchy of academic aesthetic values.*

*In fact, it was principally its concepts of accumulation, mixture, transversality, hyperbole that became in their way a ground on which the projecting research was able to reach out towards the modern.*

*Innovation in those works was not proceeding along the main industrial production road. On the contrary it seemed to intentionally want to keep away from it.*

*But this was indeed its original aspect which may deserve a totally negative judgement only if we consider - as is often done - the nineteen hundred rationalism as an absolute model.*

*Of course, a return to the styles - or mannerism - of the past had distant roots, although in the last part of the XIX century the interest for classic and medieval antiquity was diluted in a slightly coarse taste for that "kind". The paintings of Gérôme Bouguereau, Leighton, Rochegrosse or Alma Tadema recovered historical scenes and images, limiting themselves to reproducing their outlines with complacent photographic faithfulness. It was not difficult to notice in that propensity an ideology nourished by nationalism and imperialistic tendencies that were uprising all over Europe. For what concerns Italy, in the post-Risorgimento climate characterized by Crispi's ambitions, by Carducci's mannered classicism and Dannunzio's aristocratic decadence, it expressed itself in the exaltation of purity, a balance between art and life, a cult for beauty which dispising the vulgarity of the masses, sought nourishment from the most illustrious tradition. So the first issue of the monthly review "Arte italiana decorativa e industriale" that came out in 1880, declared the intention to offer "abundant copies of models chosen amongst the best Italian works of any period". In 1886 Nino Costa gave life to an association called "In Arte Libertas", which clearly aimed at a return to the formulas of Renaissance classicism.*

*Also the renewed interest for popular traditions was historical (this too with distant romantic roots). It exalted the regional Italian culture, bringing Pitre, for example, to recover a sturdy narrative vein of Sicilian folklore, and Luigi Capuana to re-elaborate the ancient "favolelli" in an unforgotten series of little tales. The recovery of dialects and the contemporaneous construction of a national literary language were operating on the same fertile ground of architectural projecting and object design: tradition and history were scanned high and wide with at times pure, at times composit and at times hybrid results.*

chiarezza. Dietro di loro permaneva l'esperienza europea segnata da Bellangé, Desmalter, Schinkel, Pugin e Morris; e l'orizzonte nazionale vedeva premere le istanze neorinascimentali alimentate da riviste come "L'Italia", l'unanime richiesta di uno stile "nazionale", il senso profondo del regionalismo.

Ma a definire il gusto eclettico dell'epoca non fu tanto il ricorso agli stili storici, quanto l'esotismo. In generale, il fascino dell'alterità, della lontananza, della diversità, fu proprio di un'epoca che aveva superato il periodo avventuroso della scoperta e aveva imparato a gestire con mentalità mercantile i rapporti con altre civiltà. L'estranchezza, però, assunse nel clima febbrale del periodo un valore estetico autonomo: senza più essere il segnale di una differenza assoluta, da circoscrivere nell'ambito della meraviglia, essa esaltò la sua enigmaticità rendendola preziosa. Sicché l'esotismo - che fu scientifico in Jules Verne, fantastico in Emilio Salgari, popolare nelle avventure coloniali - divenne infine trasgressivo nell'oggetto eclettico, almeno nella misura in cui cercò di fare della lontananza culturale degli stili orientali o primitivi una presa di distanza rispetto alla normalità borghese. Mescolato al fervore dell'estetismo decadente, esso aprì alla sensibilità dell'epoca uno spazio suggestivo e indefinito, appagante per la sua stessa allusività e in grado di sfuggire all'omologazione sociale grazie a un valore estetico difficilmente riproducibile.

Significativo, a tale proposito, è il caso di Carlo Bugatti. Progettista di difficile collocazione, egli era solito elaborare i suoi pezzi come sculture, il che non gli impedì di conformarne la struttura secondo sapienti criteri tecnici, sulla cui modernità è difficile non convenire. Tuttavia, la sua originalità risiedette quasi interamente in quella sorta di delirio progettuale che caratterizza i suoi arredamenti: l'eclettismo, qui, sembra presentarsi come il tentativo estremo - e convulso, se si vuole - di sfuggire alla normalizzazione incombente, alla ricerca di quella eccezionalità che parve allora l'ultimo rifugio della soggettività e dell'identità individuale. Esotismo, contaminazione linguistica, violenza sulle forme per ricavarne il massimo della tensione plastica, furono quindi, nel suo lavoro, terreni di sperimentazione spericolata e tutt'altro che conservatrice. Il prevalere della funzionalità estetica su quella dell'uso costituì allora l'altro volto della modernità, di cui l'oggetto eclettico accettò la razionalità costruttiva, ma rifiutò sempre la serialità industriale.

Della modernità negli anni a cavallo fra il XIX e il XX secolo fu però il Liberty l'espressione più genuina, non tanto perché contrappose all'eclettismo, e sul suo stesso terreno, un'alternativa progettuale più credibile, quanto per la sua capacità di interpretare con maggiore acume - e sia pure, in certa misura, inconsciamente - lo spirito nuovo del tempo. Fra le svariate interpretazioni che di esso sono state date, quella culturologica proposta da Renato Barilli è forse la più convincente, giacché per l'appunto ne indica le matrici culturali lontane. Barilli ha infatti insistito sulla necessità di compiere

*Displayed on this background, the works of projectors such as Gianfilippo Basile and his son Ernesto, Emilio Alemagna and the Clemente brothers as well as the numberless furniture designers of the time, are more clearly defined. Behind them still remained the European experience marked by Ballangé, Desmalter, Schinkel, Pugin and Morris. The national scene was pressed by the neo-Renaissance entreaties nourished by reviews such as "L'Italia", the request for a "national" style was unanimously requested with a deep regional recognition.*

*The eclectic taste of those days was not so much defined by the use of historic styles as by exoticism.*

*Generally speaking, the allure for all that was alternative, distant, different, was typical of those times, having just overcome the adventurous period of discovery and having learned a marketing approach when dealing with the other cultures. During the fervor of that period, however, the extraneous acquired an individual aesthetic value. Without having to be the signal of an absolute difference, to be confined within what was marvel, it exalted its enigmatic aspect rendering it precious. Therefore, the exoticism that was scientific in Jules Verne, fantastic in Emilio Salgari, popular in the colonial adventures, in the end became transgressive in the neoclectic object, at least inasmuch as it tried to render the cultural distance of the oriental or primitive styles a means to stand away from the normality of the bourgeois. Mixed with the fervor of the decadent aesthetic, it disclosed a suggestive and indefinite space to the sensitivity of the times. This was rewarding due to its allusiveness and was able to avoid the social homologation thanks to its aesthetic value not easily reproducible.*

*In this context, the case of Carlo Bugatti is quite significant. Being a projector not easy to classify, he often elaborated his works as if they were sculptures. This did not keep him from conforming their structures to the ingenious technical criteria, and no one can disagree that they were indeed in modern style. His originality, however, was mainly evident in his somewhat delirious creativity which characterized all his furnishings: eclecticism in this case seems to become an extreme and almost convulsive attempt to avoid the threat of normalization close at hand, in a research for the exceptional which at the time seemed to be the last shelter for the subjective and individual identity. Exoticism, expressive contamination, violation of the forms to reach the apex of plastic tension, were all but conservative in his hazardous experimentation. The prevalence of aesthetic functionality over the utility became at the time the other face of modern style. The eclectic object accepted its rational construction but kept on refusing industrial mass production.*

*From the modern style of the years between XIX and XX century, Liberty was the most genuine expression. Not so much because - on its own ground - it opposed eclecticism with a more credible projecting alternative, but because of its capacity to interpret more acutely the new spirit of the time.*

una saldatura "tra il linearismo ondulatorio del Liberty (o in qualche altro caso il suo tripudio corporale, ma sempre ingabbiato in schemi curvilinei) e i primi rilevanti passi dell'elettrotecnica", ovvero di vedere in quello stile l'espressione degli sviluppi tecnologici dell'epoca. Il Liberty sarebbe stato dunque, in questa prospettiva, la manifestazione tecnomorfa di un nuovo assetto globale della cultura europea, contrassegnata dal primato di una tecnica che si apprestava a superare i geometrismi del meccanicismo proprio della prima fase industriale. Ciò tuttavia non è sufficiente a spiegare l'esasperato organicismo delle forme liberty, il loro fitomorfismo complesso, il dinamismo sinuoso e avvolgente. C'è allora chi - come Klaus Jurgen Sembach - ha strettamente legato la nascita del cinema (immagine in movimento) al fiorire del Liberty (stile in movimento). Ma è chiaro che anche questa spiegazione, sebbene di per sé accettabile, risulta parziale. Si potrebbe perciò tentare un'ipotesi più globale, ampliando il terreno del confronto fra progetto e cultura fino a comprendervi l'intero campo scientifico. In effetti, è impossibile dimenticare che in quei decenni le teorie darwiniane dell'evoluzione avevano segnato i più svariati campi culturali, come la sociologia, la letteratura, la medicina o l'antropologia; e perfino alcuni settori del modernismo cattolico le avevano fatte proprie. L'evoluzionismo aveva messo definitivamente in crisi, come ha scritto Paolo Rossi, "la tradizionale immagine statica del mondo": a prevalere erano stati i concetti di trasformazione, sviluppo, passaggio - per dirla con Herbert Spencer - da una "omogeneità indefinita e incoerente" a una "eterogeneità definita e coerente"; e l'esistenza stessa apparve come un fluire di materia che si compone in forme libere e mutevoli.

Considerato in quest'ottica, il fervido sperimentalismo dei progettisti Liberty, il loro rinnovato senso della natura - "saccheggiata in un patrimonio di strutture fondamentali e sintetiche, sottostanti alla vita di un gran numero di specie vegetali e animali", secondo le parole di Barilli - e la tendenza a tradurre ogni forma in filamenti ondulati dinamicamente emergenti da grumi primari e indifferenziati, appaiono come espressione di una modernità colta più a fondo di quanto non si pensi, al di là della stessa sapienza costruttiva, che pareggio o addirittura migliorò quella già dominante nel progetto eclettico. Su questa via si operò, come si sa, anche in Italia, dove il darwinismo si era diffuso con rapidità. Le opere di Darwin furono tradotte fra il 1875 e il 1890; nel 1883 Francesco De Sanctis tenne una famosa conferenza sul *Darwinismo nell'arte* ("la nuova arte ... è animata dalla forza, dalla vita ... colta nella sua verità, nella sua continuità di movenze, nelle sue palpitanti gradazioni ..."); ed è superfluo ricordare Verga e Fogazzaro. Così non è difficile ritrovare nelle opere di Eugenio Quarti, Federico Tesio e, a suo modo, Duilio Cambellotti, gli stessi impulsi formali che animarono la ricerca dello Jugendstil o dell'Art Nouveau - sia pure con esiti più controllati. Se infatti in Italia il Liberty si sviluppò più tardi che altrove - tenendo per buone le due date che di soli-

*Amongst the interpretations that were given to this style, the cultural oriented one, proposed by Renato Barilli is probably the most convincing. Barilli has in fact insisted on the necessity to weld "the wavy linearism of Liberty and the first noteworthy steps made by electro-technique". In other words to see in that style the expression of the technological developments of those times. The Liberty style, under this point of view was to be considered as the technomorphic expression of a new global order of the European culture, marked by the pre-eminence of a technique that was beginning to overcome the geometrical aspects of mechanics, typical of the first industrial phase.*

*This is not, however, sufficient to explain the exasperated organicism of Liberty expressions, their complex phitomorphic designs, the sinuous and winding dynamic shapes. Klaus Jurgen Sembach and others, have strictly connected the beginning of film-making (moving images) with the surge of Liberty (a moving style). Clearly, this explanation, though acceptable, is only partial. We could chance a more total hypothesis extending the confrontation between project and culture until it includes the entire scientific field. It is, in fact, impossible to forget that during those decades Darwin's theory of evolution had marked many cultural fields such as social science, literature, medicine and anthropology. Even some progressive Catholic sectors had adopted them.*

*Evolution had definitely undermined what Paolo Rossi calls "the traditional static image of the world".*

*The concepts that prevailed were those of transformation, development, passage. As Herbert Specer stated: "from an indefinite and incoherent homogeneousness" to "a definite and coherent one".*

*Existence itself appeared like a flow of material ordering itself in free and mutating patterns. When considered in this light, the fervent experimentation of the Liberty projectors, their renewed interest for nature, to use Barilli's words "sacked in a wealth of fundamental and synthetic structures, underlying the life a great number of vegetable and animal forms", their tendency to transform every shape into wavy filaments dynamically merging from primary and indifferenziated clots, appear to be expressions of a more deeply cultured modernness than was thought. Aside from its constructive know-how, which surclassed the already dominating one in the eclectic project. The same effect could be seen in Italy, where Darwin's theory spread rapidly. His works were translated in Italian between 1875 and 1890; in 1883 Francesco De Sanctis held a famous conference on "Darwinism's Effect on Art" ("new art ... animated by force, by life ... caught in its truth, in its continual movement, its throbbing levels ..."); and at this point it is not necessary to remember Verga and Fogazzaro. It is not difficult, therefore, to find in the works of Eugenio Quarti, Federico Tesio and - in its own way - in Duilio Cambelotti, the same formal impulses that animated the Jugendstil research or that of Art Nouveau. If in Italy the Liberty style had a later*

to ne indicano il periodo di fioritura, e cioè il 1902 con l'Esposizione di Torino e il 1906 con quella di Milano - ciò non vuol dire che il ritardo sia addebitabile a un difetto di conoscenze, all'incapacità di rinnovarsi, a un torpido legame con una tradizione troppo vischiosa. Basterebbe rileggere - come del resto qualcuno ha fatto - i testi, pur incerti, di Mario Morasso per accettare il livello di riflessione teorica raggiunto in quel tempo da noi intorno ai temi dell'arte e della cultura. È pur vero che fin dall'Esposizione di Parigi del 1900 la rivista francese "L'Art decoratif" osservava che si era fin troppo abusato dei temi della natura. Ma è anche vero che la più significativa produzione belga, tedesca, inglese e francese si ebbe proprio fra gli ultimi anni del XIX secolo e il primo decennio del XX.

L'esposizione romana nel 1911 sembrò segnare un ritorno all'eclettismo. Ma nel frattempo nuovi modelli formali premevano, a partire dalle istanze futuriste. Il progetto eclettico e quello Liberty avevano colto la modernità nella logica strutturale dell'opera, ma si erano opposti al concetto di serialità industriale. Viceversa, come è noto, in quegli anni divenne centrale proprio il rapporto funzione/produzione, che spalancò le porte alla grande stagione del razionalismo - il quale non negò, ma anzi assunse come proprio terreno di intervento quella società di massa che la cultura *fin de siècle* aveva rifiutato in nome di una soggettività non solo aristocratica e decadente, ma anche, a partire da William Morris, ispirata a una più alta utopia di riscatto sociale.

La questione non è, come si vede, solo storica, ma riguarda da vicino il dibattito in corso nel nostro tempo, a Novecento concluso. Il rapporto fra design e artigianato, fra arte e oggetto, fra esteticità e funzionalità è in fondo oggi altrettanto attuale. Per questo il confronto fra oggetto eclettico o liberty e oggetto razionalista si svolge ormai al livello della "classicità": entrambi appartengono al patrimonio di famiglia, che comunque vadano le cose bisogna continuare a gestire. Da esso la nostra contemporaneità - cui in questo senso è consentito di definirsi postmoderna - può legittimamente aspettarsi anzitutto una cosa: comprendere le ragioni di una cultura che non è mai composta solo dalla tendenza vincente, ma si nutre sempre, in un modo o nell'altro, anche di quelle che hanno indicato strade diverse, non percorse fino in fondo, eppure tutt'altro che prive di una loro validità.

**Maurizio Vitta**

*development, this does not mean that it was due to a lack of awareness or of renovating capacity, nor to a torpid tie with a too elderly tradition. It would be sufficient to read the text - though uncertain - of Mario Morasso, to ascertain the level of theoretic ponderings we reached in those days around the topics of art and culture.*

*It is true that starting with the Paris Expo in 1900 the French review "L'Art décoratif" observed that the nature topic had been far abused, but it is also true that the most significant Belgian, German, English and French production took place between the last few years of the XIX century and the first decade of the XX.*

*The Rome Expo in 1911, seemed to underline a return to eclecticism. But in the meantime new formal models, such as the futuristic ones, were pressing. The eclectic and Liberty design had captured modernity in the structural logic of the work, but had opposed the concept of industrial mass production. Viceversa, as is well the structural logic of the work, but had opposed the known, in those years the relationship between function and production became prominent, opening the doors to a great rationalistic season which did not deny but rather assumed - as its own intervention grounds - the mass society that the "fin de siècle" culture had refused. Not only in the name of an aristocratic and decadent individuality, but also, starting with William Morris, tending towards a higher utopia of social redemption.*

*The question is thus not only historical but closely relates to the debate we have been discussing from the end of the Nineteen-hundreds. The relationship between design and handcraft, between art and object, between aesthetic value and functionality, is today as present as ever. This is why a confrontation between the eclectic or Liberty object and the rational object takes place within the level of "classicism": both belong to the family heritage, and no matter how things turn out they have to be dealt with. From this our contemporaneity - which in this sense we are allowed to define as post-modern - can above all expect one thing: to understand the reasons for a culture that never consists only of the winning tendency, but always gets nourishment from all the others that have taken different paths never completely gone through, yet not all lacking their own value.*

**Maurizio Vitta**