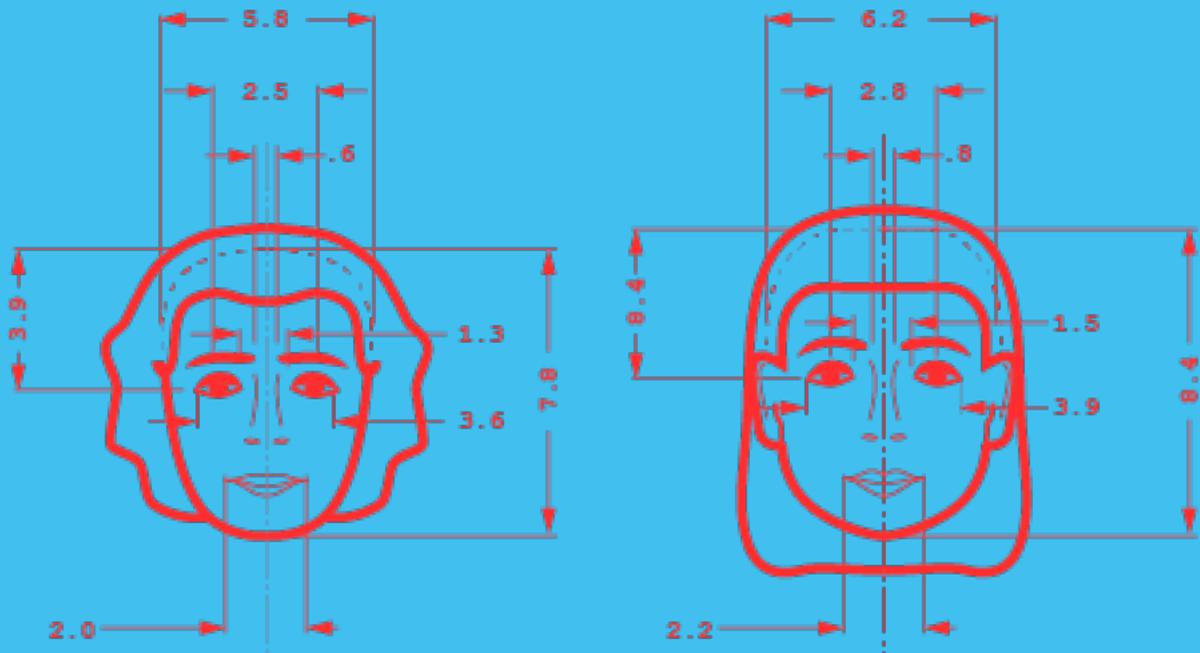


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



HENRY DREYFUSS, JOSEPHINE, 1955

AIS/DESIGN JOURNAL

STORIA E RICERCHE

VOL. 1 / N. 1

MARZO 2013

COSTELLAZIONI

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

AIS/Design
c/o Fondazione ISEC
Villa Mylius
Largo Lamarmora
20099 Sesto San Giovanni
(Milano)

SEDE LEGALE

AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI

journal@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

DIRETTORE

Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

CAPO REDATTORE

Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO

Daniele Baroni, Politecnico di Milano
Alberto Bassi, Università degli Studi della Repubblica di San Marino
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Vanni Pasca, ISIA Firenze
Maurizio Vitta, Politecnico di Milano

REDAZIONE

Rossana Carullo, Politecnico di Bari - Formazione
Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano — Allestimenti
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano - Design grafico
Francesca Polese, Università Bocconi, Milano - Storia d'impresa
Paola Proverbio, Politecnico di Milano - Archivi
Dario Russo, Università di Palermo - Comunicazione visiva
Sara Zanisi, Associazione AVoce - Storia orale

ASSISTENTI DI REDAZIONE

Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze

RELAZIONI INTERNAZIONALI

Lisa Hockemeyer, Politecnico di Milano, Milano;
Kingston University, London

ART DIRECTOR

Daniele Savasta, Università Iuav di Venezia

EDITORIALE	COSTELLAZIONI Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	4
SAGGI	DESIGN: STORIA E STORIOGRAFIA Vanni Pasca, Isia Firenze	7
	IL DESIGN NELLA STORIA Victor Margolin, University of Illinois, Chicago	24
	CULTURE PER L'INSEGNAMENTO DEL DESIGN Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	40
RICERCHE	LA GRAFICA PER IL 'MADE IN ITALY' Mario Piazza, Politecnico di Milano	48
	DANESE 1957 - 1991. UN LABORATORIO SPERIMENTALE PER IL DESIGN Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	65
	ARTI APPLICATE E FORMAZIONE: IL CASO SULLAM Rossana Carullo, Politecnico di Bari	81
MICROSTORIE	RAPPRESENTAZIONI DEL PRODOTTO INDUSTRIALE, TRIENNALE DI MILANO, 1940 - 1964 Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia	92
	MAX HUBER: SINESTESIE TRA GRAFICA E PITTURA Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	103
	ETTORE SOTTASS JR. E IL DESIGN DEI PRIMI COMPUTER OLIVETTI Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze	116
	THE LOOK OF THE CITY: PER UNA STORIA ITALIANA SUL DESIGN DEGLI EVENTI OLIMPICI I CASI DI CORTINA 1956 E TORINO 2006 Francesco E. Guida, Politecnico di Milano Luciana Gunetti, Politecnico di Milano	126
RECENSIONI	METODI E TEORIE PER LA STORIA DEL DESIGN. UNA REVISIONE CRITICA Dario Russo, Università Degli Studi di Palermo	138
	IL DESIGN ALLA PROVA DELLE TEORIE ESTETICHE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	142
	ARCHIVI TRA STORIA E FUTURO Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	146
	LUCIA MOHOLY, FOTOGRAFA DEL MODERNO Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	149
	IL MART SCEGLIE LA WUNDERKAMMER Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano	156

DANESE 1957 - 1991. UN LABORATORIO SPERIMENTALE PER IL DESIGN

Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Orcid id 0000-0001-6742-4412

PAROLE CHIAVE

Arti decorative e applicate, Artigianato, Danese, Mari, Munari

Tra le storiche 'fabbriche del design italiane' la Danese si è distinta per essere stata, più di altre realtà imprenditoriali, un laboratorio sperimentale del progetto. Bruno Danese e la moglie Jacqueline Vodoz scelsero di dare vita non a un'azienda ma a una società editrice, interpretando la produzione dell'oggetto quale opzione culturale. Seppure questa vicenda non sia oggi più riproponibile nella modalità con cui si è svolta, in ogni caso la Danese ha lasciato in eredità diversi aspetti del suo modello operativo che appaiono ancora estremamente attuali.

Il 25 ottobre 2006 il rinnovato Musée des Arts Décoratifs di Parigi ha riaperto al pubblico con una mostra dedicata al design, in particolare alle 'edizioni' di design. Col titolo *Danese, Editeur de design à Milan 1957-1991*, la società Danese è il soggetto della parte monografica dell'esposizione. Il comunicato che l'accompagna inquadra con poche ma efficaci parole l'essenza della vicenda:

[...] histoire d'un des plus grands éditeurs du design italien, [...] Installé à Milan depuis 1957, il a édité de nombreux objets icônes du XXe siècle. Danese est une marque, une entreprise mais surtout une aventure emblématique de la façon dont le design italien s'est affirmé à partir des années 1950 comme référence sur la scène internationale.

Sono trascorsi ormai moltissimi anni da quando il 5 maggio del 1991 Bruno Danese e la moglie Jacqueline Vodoz decisero di concludere la loro più che trentennale esperienza, cedendo l'attività alla multinazionale Strafor-Facom.^[1] Un lunghissimo periodo durante il quale il mondo del design è profondamente cambiato, ma questa singolare vicenda imprenditoriale, che viene periodicamente ricordata e celebrata, dimostra ancora una volta oggi l'assoluta attualità di diverse sue scelte e posizioni (Antonelli, 1992; Ballo, 1976; Battisti, Dorflès & Loriga, 1969; Biffi Gentili, Perlo, 1996; Casciani, 1988; Colin, 1988; Dorflès, 1963; Gregotti, 1982; Mathey & du Pasquier, 1988; Restany, 1984; Romanelli, 1986; Trini, 1968).

Nello sfaccettato, per certi versi magmatico, scenario odierno del design, infatti, il caso Danese torna una volta di più all'attenzione per aver coagulato in sé molte delle questioni teoriche e di metodo che ancora oggi segnano il contesto in cui la cultura del progetto dell'oggetto si muove. Se ne possono indicare almeno tre: la più evidente è l'idea di un design di 'edizione', che ai nostri giorni individua sostanzialmente due

condizioni: da un lato la modalità fatta propria da molte aziende che a fronte di un sistema produttivo votato all'industrial design tendono a coniugarlo con sistemi produttivi artigianali, dando vita a serie di prodotti a tiratura limitata (Bassi, 2002, pp. 38-39);^[2] dall'altra, la figura dell'editore di design, oggi sempre più presente sulla scena internazionale, ancorché con connotazione di significato allargata. A questo primo e più immediato motivo si deve affiancare la connotazione ludica attribuita alla Danese, attraverso la quale altrettanto di frequente ne è stata letta la particolarità. Una tendenza, quella del gioco, nelle sue varie accezioni (dal gioco per l'infanzia all'approccio ludico nel mondo dell'arredo), sintomatica di molto design italiano negli ultimi trent'anni.



Bruno Munari, *Scultura da viaggio*, cartoncino fustellato e piegato, edita in mille esemplari, 1959. © Roberto Marossi, 1999; courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

1. Una proficua contaminazione tra design, artigianato e arte

Ma il punto di forza della Danese, tuttavia, continua a essere rappresentato dal rapporto che ha saputo mettere in campo tra design, artigianato e arte: una proficua contaminazione disciplinare il cui esito, già evidente a partire dagli anni Ottanta con l'affacciarsi sulla scena del "nuovo artigianato" (Branzi, 1984, pp. 136-141), portato all'attenzione da fenomeni trainanti come Alchimia e Memphis (esperienze alle quali la Danese è stata più volte assimilata), si conferma al termine della prima decade del XXI secolo, ora che lo storico controverso rapporto fra arte e industria risulta attenuato (Associazione Nazionale Artigianato Artistico [CNA], Federazione Attività Artistiche e Culturali della Confartigianato, Biffi Gentili, Cordero, Cresci & Zecchi, 2001; Dorflès, 2010, p. 16).^[3] E da tale punto di vista l'apporto della Danese ha giocato un ruolo chiave. Se infatti Pierre Restany, già nel 1984, ne considerava la posizione molto avanzata in relazione al design a vocazione industriale - "Bruno Danese incarna le choix global d'un type de 'culture industrielle' consciente de sa modernité", asserendo inoltre che "la production Danese s'inscrit dans le profil du 'design italien' comme un valeur de référence" (Restany, 1984, p. 92), - allo stesso tempo, in un'ipotetica specifica storia delle arti applicate contemporanee (o, se si vuole, di design artigianale), italiana e non solo, la Danese occuperebbe ugualmente un posto significativo, dal momento che attraverso la globalità del suo lavoro ha concorso a superare schemi consolidati (Biffi Gentili, Perlo, 1996, pp. 124-126), indicando una nuova via di sviluppo per l'artigianato contemporaneo (La Pietra, 1997, pp. 98-101).^[4] Se anche nella Danese, infatti, erano presenti le componenti di base del modello italiano del design, comuni alla maggior parte delle sue aziende - dalla produzione in serie alla ricerca espressiva, dalla sperimentazione sui materiali e le tecnologie allo stretto rapporto con i designer, all'incessante anelito di perfezionismo del prodotto - la differenza sta nel modo in cui è stato interpretato il paradigma industriale nostrano; sta nel differente peso assunto da questi fattori, nella speciale coniugazione tra le due culture, d'impresa e di progetto.



Dépliant della mostra *Quaranta vasi di ferro* con testo di presentazione di Lodovico Barbiano di Belgiojoso, 1959; primo catalogo Danese (*Design, Fatti a mano, Edizioni per bambini, Edizioni d'Arte*), 1957-1961; inviti e prototipo di cartoncino d'auguri di Bruno Munari alla Danese per il 1959. Foto Jacqueline Vodoz; © Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

Lo schema imprenditoriale definito dalla Danese è risultato fin da principio, e in sostanza per tutta la sua durata, *sui generis*: se è possibile rintracciare aspetti condivisibili con esperienze come quella di Poggi, Gavina, Azucena o addirittura di Flos - in parte per l'esclusiva collaborazione con pochissimi designer in un clima di laboratorio sperimentale, in parte per l'importanza data alla dimensione produttiva artigianale in rapporto a quella *industrial*, in parte per il forte interesse nei confronti di un design influenzato dall'arte -, non potrebbe invece esser stata più lontana da altre realtà, come Arflex, B&B, Guzzini (Bassi, Riccini, Colombo, 2004, p. 50),^[5] ma si pensi soprattutto a Kartell e Alessi, nate per essere vere e proprie industrie (seppur con quest'ultime la Danese abbia condiviso molte tipologie di oggetti prodotti, sia per le dimensioni, sia per i materiali impiegati).^[6]

2. Dalla DeM alla Danese

Tutto ciò porta inevitabilmente a constatare come la Danese fin dall'inizio abbia seguito una strada diversa per stare dentro la storia delle 'fabbriche del design italiano'. E l'esperienza della DeM, breve quanto determinante antefatto della vicenda vera e propria, contiene già in sé le principali motivazioni e i caratteri di ciò che accadrà in seguito. Di fatto l'attività commerciale avviata nel 1955, piccolo atelier per la produzione artigianale di ceramiche DeM - acronimo dei nomi di Bruno Danese e dell'artista Franco Meneguzzo -, appare in perfetta sintonia con l'ambiente milanese della metà degli anni cinquanta, contraddistinto dal fertile clima economico e dalla peculiare vivacità intellettuale. L'esperienza DeM nella sua essenza sembra aver riflesso la condizione contingente dell'industria milanese, ancora relativamente deficitaria sul piano dello sviluppo dei sistemi di produzione, insieme alla spinta entusiastica sia da parte dei progettisti che dei committenti di dare vita a nuove esperienze; allo stesso tempo, attraverso il lavoro di Meneguzzo, costituito da vassoi, piatti, ciotole, vaschette, vasi, realizzati come pezzi unici e pezzi di piccola serie (Biffi Gentili, 1999, p. 10),^[7] la DeM aveva aderito perfettamente a quel contesto in cui la vicinanza del mondo del progetto a quello dell'arte era vissuta dai più (sia architetti che artisti) come una consuetudine, senza che venissero percepite barriere disciplinari. Altrettanto tempestivamente, Bruno Danese coglie l'altra dimensione milanese del periodo, quella della nascente cultura del design, tanto da compiere un passo decisivo: chiudere il laboratorio DeM, dopo appena due anni, per proseguire con una nuova attività commerciale. Se da un lato la nuova cultura del design, specchio del progredire dell'autonomia disciplinare, coincide con lo stemperarsi del clima di collaborazione tra artisti e progettisti, dall'altro risponde alla volontà della maggior parte delle aziende del design, già risolutamente protese verso una modalità produttiva seriale (Bassi, Riccini, Colombo, 2004, p. 55)^[8] che ritengono essere l'obiettivo ultimo del loro operare, al punto da celare in molti casi la realtà artigianale che invece è ancora presente in numerose produzioni, come ribadirà Enzo Mari, all'inizio degli anni Ottanta, nella sua lucida analisi sullo stato dell'arte dei sistemi produttivi artigianali in Italia (Mari, 1981).

Aspetto significativo della neonata Danese, che vede coinvolta da qui in poi Jacqueline Vodoz come compagna di lavoro e di vita del fondatore, è dato dal fatto che non vengono sconfessate le scelte compiute in precedenza, ma viene ampliato il campo d'azione: insieme all'apertura alla produzione industrializzata, e con l'intenzione di incrementare la gamma d'uso dei materiali (dai più tradizionali ai più innovativi), resta vivo l'interesse per la modalità di produzione artigianale, così come il proposito della piccola serie. Resta

un punto fermo anche il tema sul quale lavorare, l'oggetto d'uso di piccole dimensioni. Tanto è vero che proprio le già citate serie ceramiche di Meneguzzo - che non hanno rinunciato al tocco personale finale dell'autore - entrano a pieno titolo nel *corpus* di prodotti del primo catalogo.

Rispetto alle due strade che a quel punto andavano delineandosi - degli artisti nello specifico sconfinamento in campo progettuale e in parallelo degli architetti sempre più coinvolti con l'industria (sebbene per una parte di loro, si pensi anche solo a Ponti o Sottsass, risultava fondamentale lavorare continuando a mantenere il legame forte con il mondo dell'artigianato) -, Danese e Vodoz, avevano scelto con coraggio e lungimiranza (senza escludere una certa dose di idealismo) di porsi come anello di congiunzione fra i due ambiti, dando vita all'articolato percorso che mantiene stretto, come ha evidenziato ancora Restany, il "rapporto fra tradizione e ricerca e fra artigianato e tecnologia" (Restany, 1996, p. 92; Branzi, 1996, p. 34). Vale a dire fra passato e presente, fra la ricchezza della tradizione produttiva artigianale e il potenziale innovativo della tecnologia che l'industria metteva a disposizione.

3. Un progetto corale e la scelta di essere editore di design

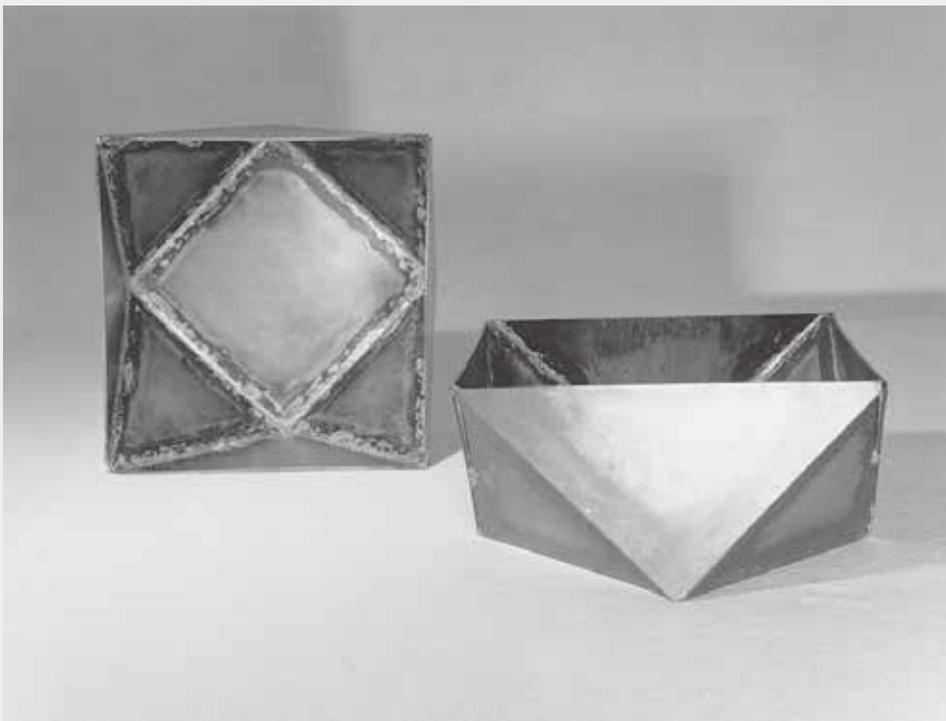
Fatale in questa decisione - ma sembra essere il consequenziale sviluppo di quanto accaduto fin qui - la conoscenza grazie a Franco Meneguzzo (Meneguzzo, 1993, p. 53) di Bruno Munari, che nella sua trentennale attività in campo artistico ha già chiaramente manifestato la propensione verso il progetto legato all'industria, soprattutto operando come figura di riferimento all'interno del MAC, il Movimento Arte Concreta operativo fra il 1948 e il 1958. Sarà dai suggerimenti di Munari che Bruno Danese troverà conferma della nuova filosofia imprenditoriale come mediazione, o meglio, come sintesi possibile tra il mondo dell'arte e quello del disegno industriale. Al tal punto che nel dare forma concreta ai propri prodotti Danese e Vodoz hanno certamente accolto i presupposti ideologici del MAC. Per Munari, dunque, l'incontro con Bruno Danese assume altrettanta importanza, dal momento che sarà in questo contesto che molti dei lavori nati tra il 1948 e il 1955 - dai *Libri illeggibili* (1949) ai *Negativi-Positivi* (1950), dalle *Proiezioni dirette* (1952) alle *Ricostruzioni teoriche* (1956) - diventeranno prodotti a tutti gli effetti con i *Prelibri* (1979), le *Proiezioni dirette* (1959) e le serigrafie, alcune in serie limitata altre no, dei *Negativi-Positivi* (1970-1984) e *Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario* (1984-1985) (Meneguzzo, 1993, pp. 51-53).^[9] La nuova società si definisce fin dal principio come un progetto corale, con ruoli ben definiti, nella quale si inserisce come co-protagonista, accanto agli imprenditori e a Bruno Munari, Enzo Mari - all'inizio della sua carriera artistico progettuale e coinvolto nella Danese dallo stesso Munari - con quello che diventerà un contributo imprescindibile nello svolgersi della vicenda. Tale piccolo quanto sinergico gruppo di lavoro, che perdurerà fino al termine della vicenda, non trova riscontro nel panorama delle aziende italiane.^[10] Allo stesso tempo, la preferenza di un metodo di lavoro basato sulla relazione paritetica tra progettazione e produzione, fondata sulla massima libertà di progettazione e produzione (anche solo in relazione ai materiali), aveva portato alla scelta della condizione di editore - "Non facciamo, bensì curiamo la produzione di progetti cresciuti all'interno della casa editrice" (Danese, 1989)^[11] - occupandosi di tutte le fasi che precedono e seguono la realizzazione materiale del prodotto, senza tralasciare comunque la fase di esecuzione pratica, affidata a una rete di fornitori fra laboratori artigianali e industrie. Conseguente a questa impostazione, l'attività produttiva è andata assumendo i caratteri di singolare quanto privilegiato

“spazio autonomo per la riflessione progettuale” (Branzi, 1996, p. 230),^[12] e simmetricamente di paradigmatico spazio di attuazione, le cui dimensioni contenute e il ristretto numero di persone che vi hanno preso parte considerando anche gli altri progettisti che nel corso degli anni hanno collaborato^[13] - Angelo Mangiarotti, Achille Castiglioni, Kuno Prey e Marco Ferreri^[14] - ha sortito la condizione più favorevole per la creazione di prodotti di questo genere. Da qui, il fascino che conserva ancora oggi questa vicenda, al di là del livello unanimemente riconosciuto degli oggetti prodotti, consiste nel fatto che è andata definendo nel corso degli anni un percorso allo stesso tempo di ‘continuità’ e di ‘controtendenza’.

4. Motivi di continuità e di controtendenza

Di ‘continuità’ non solo rispetto alla propria storia, quella della DeM (con le ceramiche di Meneguzzo che restano in catalogo ancora per qualche anno), ma più in generale per il forte legame che ha mantenuto con i valori archetipi dell’alto artigianato, ripensati in una dimensione innovativa, traslata poi costantemente nella produzione dell’oggetto di più grande serie, lasciando intendere come l’artigianato, da sempre connotato al sistema produttivo italiano (Annichiarico, Branzi, 2009), per la Danese abbia rappresentato qualcosa in più: un punto di riferimento indiscutibile anche quando, col passare degli anni, il catalogo è andato costituendosi per lo più di oggetti di produzione seriale. Ed è questa volontà dei fatti che porta inevitabilmente a pensare che la Danese abbia stabilito, pur senza l’intenzione dichiarata, un legame di continuità con precedenti esperienze che hanno caratterizzato la storia del progetto di design di matrice artigianale: ripensando al celebre testo di Pevsner (1936) sui pionieri dell’architettura moderna, in questo caso il sottotitolo dovrebbe essere *Da William Morris alla Bauhaus*, estendendo perciò il periodo storico considerato fino all’esperienza della scuola tedesca, incluse le contestuali avanguardie artistiche. L’affinità sembra infatti risaltare soprattutto in relazione a quel crocevia culturale che è stata la Bauhaus: di quest’ultima, riprendendone l’idea della centralità della ricerca e di laboratorio dove sperimentare con tempi anche molto lunghi, la Danese ne ha rimesso alla prova, a distanza di circa venticinque anni e con in mezzo un conflitto mondiale, i presupposti teorici e pratici, dando conferma attraverso il lavoro dei suoi designer, del valore maieutico che ancora l’arte manteneva in relazione al progetto.^[15] Ed esattamente come i presupposti alla base della creazione degli oggetti di quelle precedenti vicende, i prodotti Danese ne hanno riproposto il destino: “oggetti di serie, destinati però inizialmente a una diffusione privilegiata, data la ‘piccola serie’ impiegata e la loro peculiarità formale”.^[16] Del resto, proprio la Danese ha vissuto a stretto contatto con quella che è stata “l’ultima avanguardia” italiana (Vergine, 1983), il Movimento d’Arte Programmata e Cinetica della quale si è fatta interprete sia attraverso una serie di mostre nel negozio di piazza San Fedele (atipico spazio commerciale, già definito da Guido Ballo come vera e propria galleria d’arte, antesignana delle odierne gallerie che propongono pezzi di design in tiratura limitata, quando non pezzi unici), sia con l’invenzione e la messa in produzione -ruolo, questo, pionieristico sul piano del design - dei *Multipli d’Arte*. Fin qui i motivi della ‘continuità’. Viceversa, la Danese ha assunto contemporaneamente una posizione di ‘controtendenza’. *In primis* per la preferenza data al piccolo oggetto d’uso rispetto al mobile (ben più redditizio); poi rispetto alla propensione manifestata dal design italiano degli anni Cinquanta, piuttosto coeso, come già evidenziato, nello sforzo di consolidare la standardizzazione delle procedure di produzione (si pensi anche solo al caso della

Cassina). Non ultimo l'interesse per i giochi destinati ai bambini, disegnati sia da Munari che da Mari. Un settore, questo, che vede la Danese quale anticipatrice in Italia (posizione avanzata alla quale molto raramente seguiranno esperienze dello stesso spessore), a ulteriore dimostrazione della comunanza rispetto al Bauhaus. A dare la migliore dimostrazione di questo singolare *status* imprenditoriale è il primo catalogo del 1961, che precisa quella che è la filosofia perseguita nei quattro anni di vita dell'azienda. Emblematiche, a questo proposito, le serie dei *Contenitori in lamiera saldata* e delle *Putrelle* (entrambi del 1958) di Mari, che si pongono quale simmetrico delle ceramiche di Meneguzzo: laddove le ceramiche di serie di Meneguzzo hanno teso ad adeguarsi alla logica di produzione del disegno industriale, le serie in ferro di Mari, viceversa, hanno cercato una possibile contaminazione del semilavorato industriale con l'ambito dell'artigianato, attraverso le saldature fatte eseguire da operai che nulla avevano a che fare col mondo artigiano.



Enzo Mari, *Contenitori in lamiera saldata*, 1957. Foto Jacqueline Vodoz; © Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.



Enzo Mari, contenitori in ferro profilato *Putrelle*, 1957. Foto Jacqueline Vodoz; © Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

5. Design come arte e il valore rituale del piccolo oggetto

In un pregevole saggio pubblicato sul finire degli anni Ottanta, François Mathey aveva considerato gli oggetti Danese come vero design, vale a dire oggetti fuori dal tempo, lontani dai prodotti alla moda (Mathey, du Pasquier, 1988, pp. 9-13). Si può aggiungere ‘manifesti programmatici’ di puntuali idee, per i quali la componente della comunicazione è stata fin dall’inizio una scelta indispensabile. Allo stesso tempo, se questi oggetti, come lascia intendere ancora Mathey, sono arte prima ancora di essere destinati a una qualsiasi funzione, allora è logico che siano sempre stati presentati, secondo i meccanismi propri dell’arte, attraverso mostre appositamente allestite e accompagnati da testi (probabilmente l’unica azienda italiana all’epoca, o tra le pochissime, a farlo)[17] opportunamente scritti da critici d’arte, da progettisti, o sovente dallo stesso Munari per i propri progetti.[18] In ogni caso, sono stati oggetti difficili da comprendere. Ancora verso la fine degli anni Ottanta Bruno Danese ne sottolineava la difficoltà della vendita, ed Enzo Mari confermava che Danese fosse “sans doute le seul éditeur au monde qui garde dans son catalogue des objets qui se vendent très peu parce qu’ils sont différents” (Colin, 1988, p. 46).[19] Questa affermazione, che la logica vorrebbe in totale contraddizione con quella che è la finalità di un’attività commerciale, spiega in realtà perfettamente in quale prospettiva Danese e Vodoz abbiano sempre

guardato al piccolo oggetto: mai pensandolo nei termini della tipologia del casalingo - seppure ci siano state ciotole (*Maldives*, 1960; *Tongareva*, 1969), bicchieri (*Paro e Ovio*, 1983), vassoi (*Arran*, 1960), caraffe (*Trinidad*, 1969), portafrutta (*Atollo*, 1965) o l'eloquente contenitore per la tavola *Java* (1965 e 1968) - ne hanno svelato il duplice valore: quello più strettamente funzionale e insieme quello simbolico-affettivo, rituale. Hanno guardato al significato più profondo dell'oggetto e ne hanno sottolineato la ricchezza di sfumature implicite, strappandolo dal suo perdurante destino meramente decorativo di *biblot* (Biffi Gentili, Perlo, 1996, p. 126).[20] Una riflessione, la loro, che ha tenuto presente il corso della storia ("personalmente nell'oggetto sentiamo un'anima molto antica") e il significato profondo del rapporto con l'uomo, poiché rispetto all'oggetto a scala maggiore, con il 'soprammobile' si instaura un rapporto più intimo ("per secoli l'oggetto è stato qualcosa di molto personale, che faceva parte della vita quotidiana, sia che fosse oggetto di intimità, sia che fosse oggetto rituale") (Romanelli, 1995, pp. 12-17).[21] Contrariamente al mobile, Bruno Danese era convinto che l'oggetto entrasse in relazione col contesto domestico più facilmente come elemento di gusto, contribuendo a creare l'atmosfera di una stanza e partecipando alla comunicazione fra le persone (Mathey, 1988, pp. 9-13). Il concetto di oggetto[22] per Danese e Vodoz poteva essere lontano dalle aspettative del pubblico, anche solo per quanto riguardava il colore di moda in un dato momento. Questa libertà dai condizionamenti del mercato, per perseguire una filosofia d'impresa tipicamente *product oriented*, è stata dettata dal peculiare modo di essere che li ha contraddistinti: "mai nulla è accaduto casualmente. Il controllo su quanto andava svolgendosi era sempre stato totale".[23] Un'etica e un impegno riconosciuti da Alessandro Mendini quando, nei primi anni Ottanta, in omaggio a Bruno Danese scriveva: "per lui un progetto è un credo duraturo, che deve essere infallibile, pena la sua immoralità. [...]. Lui lavora per seminare certezze, coerenza e concentrazione" (Mendini, 1983).[24]



Catalogo della Produzione 1957-1971 (Design, Fatti a mano, Edizioni per bambini); cataloghi delle mostre Un exemple de design italien (production et éditions de Danese), Musée des Arts Décoratifs de la Ville de Lausanne, 1973, e Contenir Regarder Jouer, Musée des Arts Décoratifs, Productions et Editions de Danese, Palais du Louvre, 1970. © Roberto Marossi, 1999; courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

6. Conclusion

Per Danese e Vodoz si è trattato di un intreccio insolubile tra l'aspetto esistenziale e quello professionale, l'assoluta coincidenza tra l'essere e il fare. Un'identificazione tanto marcata da far pensare che il modo in cui hanno vissuto sia stato la riproposizione del modello esistenziale incarnato dalle avanguardie artistiche; modello certamente meno infervorato, ma altrettanto risoluto e conseguente. Eppure, a fronte del generale riconoscimento di un lavoro encomiabile[25] la Danese non ha mai ricevuto l'ambito premio Compasso d'Oro. Un vuoto che risalta rispetto ai numerosi premi e all'interesse espresso nei suoi confronti dalla cultura del progetto all'estero (Dings, 1989; Mc Devitt,

1961; O'Brien, 1966; Santié, 1974; Slesin, 1970; Slesin, 1974),[26] rispetto agli innumerevoli inviti per partecipare a mostre individuali e collettive che sono stati pari alle richieste di esemplari della produzione da inserire nelle collezioni permanenti dei musei (Arts Council of Great Britain, 1970; Hedel-Samson, 1991; Hiesinger, Marcus, 1983; Pasquier, du, 1977), da parte di paesi che ne hanno seguito con interesse gli sviluppi fin dal suo esordio. In particolare con l'Olanda e soprattutto con la Francia - tradizionalmente attenta alle arti decorative e applicate - la Danese ha vissuto un legame di forte corrispondenza.[27] La mancanza del più autorevole riconoscimento italiano, tuttavia, non scalfisce minimamente l'eredità lasciataci dalla Danese, risultando oggi - di fronte alla pletora di oggetti e prodotti che connota oggi le nostre esistenze - ancora più solida (e forse non è un caso che la Danese abbia concluso la sua esistenza nel 1991, proprio quando cominciava a declinare in modo irreversibile la felice stagione del design italiano: quella della 'linea italiana', quella dei maestri illustri). Sarà per questo, allora, che il rinato Musée des Arts Décoratifs ha scelto di inaugurare la sua nuova stagione con questa paradigmatica vicenda?

La versione integrale del testo è stata pubblicata sulla rivista *Arte Lombarda. Nuova serie*, n. 161 - 162, 2011, 1-2, pp. 126-134 (<http://www.vitaepensiero.it/>)

Si ringrazia la Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese per aver messo a disposizione documenti d'archivio e le immagini che accompagnano il testo (<http://www.fondazionevodozdanese.org/>).

Bibliografia

- Arts Council of Great Britain. *3 to ∞: new multiple art*. Catalogo della mostra, 19 novembre 1970 - 3 gennaio 1971. London: Arts Council of Great Britain.
- Annichiarico, S., Branzi, A. (2009). *Serie fuori serie*, Catalogo della mostra, 21 marzo 2009 - 30 giugno 2009. Milano: Electa.
- Antonelli, P. (1992). Danese. *Graphis*, 277, 1-2, 102-105.
- Associazione Nazionale Artigianato Artistico (CNA), Federazione Attività Artistiche e Culturali della Confartigianato, Biffi Gentili, E., Cordero, T., Cresci, M. & Zecchi, S. (a cura di). (2001). *Manifesto per le Arti Applicate del nuovo secolo*. Milano.
- Ballo, G. (1976). *La mano e la macchina. Dalla serialità artigianale ai multipli*. Milano: Jabik & Colophon, Sperling & Kupfer.
- Bassi, A. (2002). *Arti applicate e design: dialogo e distinguo*. In F. C. Drago (a cura di), *Nuovo antico. Dalla materia all'artefatto*. Torino: ed. CNA e Confartigianato.
- Bassi, A., Riccini, R., & Colombo, C. (2004). *Design in Triennale 1947-68. Percorsi fra Milano e Brianza. Catalogo della mostra*, 9 ottobre - 8 dicembre 2004. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale.
- Battisti, E., Dorfles, G., & Loriga, M. (a cura di). (1969). *I giochi per bambini di Enzo Mari*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Biffi Gentili, E. (a cura di). (1995). *La Sindrome di Leonardo. Artedesign in Italia 1940/1975*. Catalogo della mostra, 21 gennaio-26 marzo 1995. Torino: U. Allemandi & C.

-
- Biffi Gentili, E., Perlo, L. (1996). Danese. In A. Pansera (a cura di), *L'anima dell'industria. Un secolo di disegno industriale nel milanese* (pp. 124-126). Milano: Skira.
- Biffi Gentili, E. (1999). *Franco Meneguzzo: l'avventura ceramica 1949-1963*. Catalogo della mostra, aprile - settembre 1999. Milano: Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese.
- Bosoni, G. (1982). Ricerca come verifica. In V. Gregotti (a cura di), *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980* (pp. 346-347). Milano: Electa.
- Branzi, A. (1984). *La casa calda*. Milano: Idea Book.
- Branzi, A. (1996). *Il design italiano 1964 -1990*. Milano: Electa.
- Caramel, L. (1984). *M.A.C. Movimento Arte Concreta*. Milano: Electa.
- Casciani, S. (1988). *Arte industriale. Gioco, oggetto, pensiero. Danese e la sua produzione*. Milano: Arcadia Edizioni.
- Colin, C. (1988). La Danese. Creation-Édition. Profil d'une société. *Intramuros*, 18, 5-6, 45-49.
- "Danese. A store for interior art objects". (1986). *Japan interior design*, 113, 8, 34-39.
- Dings, M. (12 maggio 1989). Danese: bescheiden meesterwerken. Nooit een Stijltje. *De Tijd*, 78-81.
- Dorfles, G. (1963). *Il disegno industriale e la sua estetica*. Bologna: Cappelli.
- Dorfles, G. (2010). Finalmente è pace tra design e artigianato. *Mestieri d'Arte*, 1, 6, 16.
- Fossati, P. (1980). *Il Movimento Arte Concreta*. Torino: Martano.
- Hedel-Samson, B. (a cura di). (1991). Danese. In *Arts décoratifs 1982-1990*, Ministère Culture (Paris), Délégation aux Arts Plastiques. Paris: Fond National d'Art Contemporain.
- Hiesinger, K. B., & Marcus, G. H. (a cura di). (1983). *Design since 1945*. Catalogo della mostra (Philadelphia). London: Thames and Hudson.
- La Pietra, U. (1997). Fatto ad Arte. *Domus*, 796, 9, 98-101.
- Mari, E. (a cura di). (1981). *Dov'è l'artigiano*. Catalogo della mostra, 23 aprile-3 maggio 1981. Firenze: Electa Firenze.
- Mathey, F., du Pasquier, J. (a cura di). (1988). *Objets Danese. Profil d'une production*. Catalogo della mostra itinerante, Bordeaux, Lyon, Midi-Pyrénées, Nimes, Marseille. Bordeaux - Lyon: Musées des Arts Décoratifs.
- Mc Devitt, J. (1961). Milan: piccolo New York. *Craft Horizons*, 4, 29-37
- Meneguzzo, M. (1993). *Bruno Munari*. Roma-Bari: Laterza.
- O'Brien, G. (1966, Feb. 21). Italian lighting light years ahead. *Home Furnishing Daily*. du Pasquier, J. (1977). Danese. In J. du Pasquier (a cura di), *Bordeaux Arts déco*, Catalogo del Musée des Arts Décoratifs (Bordeaux). Bordeaux: Musées des Arts Décoratifs.
- Pevsner, N. (1936). *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber.
- Restany, P. (1984). Danese et la modernité. Une revolution du regard, *L'Oeil*, 346, 5, 91-97.
- Romanelli, M. (1986). Danese: Trent'anni di ricerca. *Domus* 677, 11, 50-57.
- Santié, J. (1974). Pourquoi ce mot Design? Le printemps du design. *L'Echo Illustré*, 6, 2, 18-21.
- Slesin, S. (1974). Italian turnabouts. *Architecture plus*, 3-4, 108.
- Slesin, S. (1970). Bravo Danese. *Industrial Design*, 17/8, 62-65.
- Romanelli, M. (1995). Un colloquio. In B. Danese et. al. (a cura di), *Paradigmaticità delle arti decorative. Oggetti dalle collezioni Vodoz Danese*. Catalogo della mostra, marzo - aprile 1995. Milano: Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese.

“Tijdloos design bij Danese”. (1978). *Mobilia. International design magazine*, 230, 12, 66-68.

Trini, T. (1968). Enzo Mari '67. *Domus*, 458, 1, 31-42.

Vergine, L. (1983). *Arte programmata e cinetica, 1953-1963: l'ultima avanguardia*.

Milano: Gabriele Mazzotta.

NOTE (← returns to text)

1. Multinazionale francese che all'inizio degli anni Novanta, con l'intenzione di sviluppare un significativo progetto imprenditoriale, si era impegnata ad acquisire un piccolo gruppo di marchi italiani del design.←
2. A proposito del rapporto fra arti applicate e design, Alberto Bassi sottolinea come “l'estrema attualità” dell'artigianato artistico sia “testimoniato anche dalle molte industrie e griffe di design che inseriscono nelle loro collezioni prodotti fatti a mano e tornano a confrontarsi con l'artigianato” (Bassi, 2002).←
3. Nell'*incipit* del *Manifesto per le Arti Applicate del nuovo secolo*, presentato a Milano nel gennaio del 2001 e promosso congiuntamente dall'Associazione Nazionale Artigianato Artistico (CNA), dalla Federazione Attività Artistiche e Culturali della Confartigianato e da Enzo Biffi Gentili, Toni Cordero, Mario Cresci, Stefano Zecchi, si pone l'accento sulla equivalenza di arte, design e artigianato artistico “nel loro momento ideativo e progettuale” che nonostante ciò devono essere “distinguibili e apprezzabili secondo i modi di produzione, di distribuzione e di consumo che li caratterizzano con le loro strategie di immagine e di comunicazione”. Più di recente, Gillo Dorfles, figura di riferimento per quanto riguarda il tema del rapporto design e artigianato e tra i più strenui assertori della distanza esistente tra le due pratiche, ha intitolato un suo saggio *Finalmente è pace tra design e artigianato*, prendendo atto dell'attuale superamento della storica *querelle*.←
4. Nella schematizzazione del “sistema artigianale” italiano proposta da Ugo La Pietra, emergono cinque categorie principali tra le quali solo due risultano foriere di uno sviluppo edificante. Fra queste la società Danese sembra incarnare il prototipo del genere in cui “l'editore [...] fa uso di abili artigiani per realizzare opere progettate da designer; si tratta del design artistico o [...] di oggetti fatti ad arte”.←
5. Arflex rientra nel caso di aziende che già durante la prima metà degli anni Cinquanta “vengono appositamente costituite per introdurre nuove modalità di disegno e produzione basate sui materiali moderni”(Bassi et al., 2004, p. 50).←
6. Se col passare degli anni anche la Danese arriverà alle forniture per il settore contract, tuttavia lo spirito che l'ha animata è sempre rimasto fondamentalmente lo stesso, a differenza, invece, di una buona parte delle aziende italiane del design, che già nel decennio Sessanta riescono ad affrancarsi da sistemi di produzione legati in qualche modo all'artigianato, per raggiungere l'obiettivo, attraverso la grande serie, di proporsi a un pubblico molto allargato.←
7. “Sin dal suo *démarrage* quindi il lavoro del giovane valdagnese si svolge attorno al tema delle arti decorative o applicate [...] riflettendo seriamente sulle modalità costruttive e sulle virtualità plastico-visive dell'oggetto” (Biffi Gentili, 1999, p. 10).←
8. Da questo punto di vista, è importante ricordare come “all'interno delle imprese, assieme alla coscienza delle potenzialità del disegno industriale in termini di economie e mercato, si identificano diverse modalità di operare” (Bassi et al., 2004, p. 55).←
9. Seppure la Danese non sia stata l'unica ‘industria’ a darne uno sbocco pratico, l'operazione è risultata tanto più significativa dal momento che dall'esperienza del MAC da un lato era scaturita “una coscienza dei problemi dell'estetica industriale e diffusa, prima mai affrontati in maniera così insistita” e, dall'altro, quantunque a fronte di un impegno fondato di tutti i suoi membri, le realizzazioni interne al MAC erano risultate tutto

-
- sommato “poca cosa rispetto alla discussione” sollevata, non riuscendo ad approdare a risultati significativi, a esclusione del campo della comunicazione. Meneguzzo, sottolinea inoltre l’importante contributo del MAC nel campo della comunicazione: “da questa esperienza [...] escono piccole pubblicazioni di grande raffinatezza formale e concettuale”, bollettini mensili, alcuni dei quali a cura dello stesso Munari (Meneguzzo, 1993, pp. 51-53). Sul MAC si vedano inoltre: (Fossati, 1980; Caramel, 1984; Biffi Gentili, 1995, pp. 15-19).↵
10. Il ristretto gruppo di lavoro della Danese e la modalità operativa evidenziata hanno definito una condizione del tutto singolare, paragonabile tuttavia per certi aspetti ad un’altra storica azienda del design italiano, la Flos, in cui per moltissimi anni il “comitato d’immagine” costituito dall’imprenditore, da tre unici designer (Tobia Scarpa, Achille e Pier Giacomo Castiglioni) e dal grafico (Pino Tovaglia), ha rappresentato un vero e proprio organo aziendale con il rigoroso compito di stabilire soluzioni adeguate a garantire sia lo sviluppo dell’immagine sia la politica aziendale nel suo complesso.↵
 11. Discorso tenuto da Bruno Danese nel 1989 al convegno *The Italian Manifesto* organizzato dall’IDCA (International Design Conference in Aspen). In tale occasione Danese raccontava in sintesi la vicenda della sua società, tornando ancora una volta su quelli che ne erano stati i criteri di fondo. Il testo integrale del discorso è conservato nell’archivio della sede milanese della Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese (www.fondazionevodozdanese.org).↵
 12. Lo sostiene Andrea Branzi, aggiungendo inoltre: “atteggiamento questo che è mancato al design di molti altri paesi, i quali ne hanno pagato l’assenza nella difficoltà di rinnovarsi in quegli anni cruciali”. Anche la tesi di fondo dichiarata dalla Flos, ossia l’interesse “più per il tipo di percorso da fare per risolvere un problema [progettuale] che, al limite, la risoluzione stessa”, fanno inevitabilmente pensare ad un’affine sensibilità nei confronti della cultura d’impresa.↵
 13. Tra le collaborazioni va ricordata anche quella di Michel Fadat. Nel suo caso, tuttavia, si era trattato della sola messa in produzione del multiplo d’arte *Uno strumento visuale* (1964-1965).↵
 14. Agli albori della sua carriera, Marco Ferreri con la Danese ha potuto realizzare solo nel 1990 un piccolo ma significativo oggetto, il segnalibro *Ellice*.↵
 15. Stefano Casciani ha già evidenziato come il parallelo fra quest’ultima e le suddette precedenti esperienze progettuali non debba finire per essere una forzata interpretazione storiografica. Restano evidenti tuttavia, anche considerando il lungo periodo cronologico che le separa, le non poche similitudini.↵
 16. Lo sostiene Gillo Dorfles nel testo introduttivo al primo catalogo (1957-1961) della produzione Danese.↵
 17. Una condizione paragonabile per quanto riguarda l’impegno esemplare espresso per la comunicazione a quella della azienda Olivetti. A partire dagli anni Ottanta, altre aziende hanno adottato una simile strategia, di comunicazione, come nel caso del marchio Alessi.↵
 18. I testi redatti in occasione delle presentazioni di nuovi prodotti potrebbero costituire una piccola ma illuminante antologia. Anche questo aspetto, per nulla secondario, contribuirebbe a restituire il carattere della vicenda. Si ricordano qui, tra i molti altri testi, quelli per la *Lampada Cubica* (1958), le *Ciotole di alpacca* (1960), le *Istruzioni per l’uso delle Sculture da viaggio* (1959), la *Carta della luna* (1959), *Flexy* (1968).↵
 19. Dietro a questa affermazione, in fondo, sta chiaramente una scelta di campo fatta fin da principio da Danese e Vodoz e da chi con loro ha collaborato; scelta che, se da un lato ha portato a risultati altissimi, ha rivelato altresì aspetti meno facili da accettare.↵
 20. Bruno Danese utilizzava spesso il corrispondente termine francese di soprammobile per sottolineare l’accezione negativa che nell’immaginario collettivo caratterizza questa tipologia di prodotto. Ancora nel testo del 1996 sulla Danese, Biffi Gentili sottolinea come

questa società “con tutti i suoi oggetti e prodotti [...] porta un contributo ineliminabile al rinnovamento del tema ‘arte’ e ‘industria’ [...] e alla correlativa negazione della vecchia gerarchia fra arti maggiori e minori”.⁴

21. Lo dichiarano gli stessi Bruno Danese e Jacqueline Vodoz in un’intervista rilasciata a Marco Romanelli (Romanelli, 1995, pp. 12-17).⁴
22. Un concetto di oggetto certamente ampio al quale hanno voluto e saputo conferire una serie di valori espressi in genere attraverso altri mezzi della cultura, come l’arte o la musica.⁴
23. Discorso tenuto da Bruno Danese nel 1989 al convegno *The Italian Manifesto* organizzato dall’IDCA (International Design Conference in Aspen). Il testo integrale del discorso è conservato nell’archivio della sede milanese della Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese (www.fondazionevodozdanese.org).⁴
24. Mendini, A. (1983). *Omaggio a Bruno Danese*. Il testo, conservato nell’archivio della Fondazione, era previsto per una pubblicazione mai realizzata riguardo la storia delle industrie del design (cfr. Casciani, 1988, p.185).⁴
25. È facile comprendere come Danese e Vodoz non avessero mai voluto essere “alla moda”, tuttavia con la loro vicenda hanno comunque finito per essere un modello di riferimento.⁴
26. Si vedano inoltre: “Danese. A store for interior art objects”. (1986). *Japan interior design*, 113, 8, 34-39; “Tijdloos design bij Danese”. (1978). *Mobilia. International design magazine*, 230, 12, 66-68.⁴
27. Vodoz e Danese avrebbero potuto avviare altrove la loro società, in altre città europee, come appunto Parigi, con una lunga tradizione riguardo le arti decorative, ma scelgono Milano, perché, come raccontava Bruno Danese, le possibilità culturali e imprenditoriali che allora la città presentava erano tali da non lasciare dubbi in merito.⁴

