*Anna Wiśnicka*

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID: 0000-0002-6821-529X

# Panorama różnorodności. Muzea-domy historyczne Mediolanu jako nośniki pamięci kolektywnej o społecznej, kulturowej i artystycznej ewolucji miasta

## Panorama of variety. Museums-historic houses of Milan as carriers of collective memory about social, cultural and artistic evolution of the city

Muzea-domy historyczne[1], poza niekwestionowaną wartością prezentacji i reprezentacji przeszłości, udostępniania zbiorów o charakterze artystycznym oraz ukazywania zmian architektonicznych, są przede wszystkim nośnikami pamięci. Kodują liczne informacje, które mogą być odczytywane na wielu poziomach – począwszy od warstwy wizualnej, poprzez historyczną, aż do społecznej. Ich lokalizacja, walory artystyczne, a w szczególności związani z nimi ludzie stanowią ważne ogniwo łączące przeszłość z teraźniejszością. Dzięki zachowaniu dziedzictwa muzeów-domów historycznych zmieniająca się topografia miast, pojawianie się nowych grup społecznych oraz ich działalność są świadectwem przeszłości dostępnym dla kolejnych pokoleń. Niniejszy tekst analizuje muzea-domy historyczne Mediolanu jako nośniki pamięci kolektywnej o społecznej, kulturowej i artystycznej ewolucji miasta. Cezurą czasową przyjętą dla tekstu jest okres stulecia największych zmian, których początku upatrywać należy w drugiej połowie XIX wieku, wraz z apogeum przypadającym na drugą połowę XX wieku, kiedy miasto przeżywało artystyczno-architektoniczny rozkwit, prowadzący w stronę postmodernizmu. Analizie we wspomnianym kontekście zostaną poddane domy kolekcjonerów, przemysłowców oraz architektów i projektantów. Każdy z nich powstał w innym okresie, prezentuje inny styl architektoniczny i jest świadectwem zmian zarówno na kanwie tak zwanej historii życia prywatnego, jak i globalnych zmian społecznych.

Cykl przeobrażeń, których naturalną konsekwencją jest wieloaspektowa ewolucja miasta, pozostaje nad wyraz widoczny w przypadku ośrodków urbanistycznych zyskujących na znaczeniu w czasie fundamentalnych przemian epoki postindustrialnej. Za taki właśnie ośrodek należy uznać Mediolan – miasto o bogatej historii i tradycji, w którym ścierają się wpływy regionalne oraz międzynarodowe, składające się na zróżnicowaną i unikatową panoramę społeczno-urbanistyczną. Historycznie, poprzez swoją strategiczną lokalizację, państwo-miasto Mediolan było traktowane jako ważna strefa wpływów i zawłaszczane przez obce mocarstwa – Francję, Hiszpanię, Habsburgów austriackich, dynastię Sabaudzką – a następnie wcielone przez Napoleona do Republiki Cisalpińskiej. Po kongresie wiedeńskim należało do Austrii, następnie zostało zaanektowane przez Królestwo Sardynii, a od 1861 roku stanowiło część Zjednoczonego Królestwa Włoch. Na tle zmieniającej się panoramy historycznej rozwijał się przemysł, który stał się dominującym czynnikiem wzrostu gospodarczego miasta, zapewniając mu wiodącą pozycję wśród ośrodków północnej Italii. O kulturowym znaczeniu Mediolanu świadczy jego rola w wyartykułowaniu nowoczesnej myśli artystycznej, która głosami ojców założycieli futuryzmu postulowała o radykalne odcięcie się od przeszłości na rzecz budowy miasta-maszyny, wolnego od jakichkolwiek zaszłości historycznych[2]. Biorąc pod uwagę czynniki historyczne, gospodarcze i kulturowe, nie dziwi fakt, iż Mediolan stanowi przykład szybko zmieniającego się miasta, a panorama jego muzeów-domów historycznych obrazuje procesy w nim zachodzące.

[1] O wartości kulturowej tego typu placówek wystawienniczych świadczy powołanie przez Międzynarodową Radę Muzeów (International Council of Museums, ICOM) oddzielnej komórki przeznaczonej dla muzeów-domów historycznych – DEMHIST. Powstała w 1998 roku jako rezultat międzynarodowej konferencji naukowej pt. „Living History. Historic House Museums" zorganizowanej w Genui w 1997 roku, zob. G. Pinna, *Introduction to historic house museums*, „Museum International (UNESCO, Paris)" 2001, vol. 53, issue 2, s. 4–9.

[2] D. Pietropaolo, *Science and the Aesthetics of Geometric Splendour in Italian Futurism*, [w:] *Futurism and the Technological Imagination*, red. K. Beekman, Amsterdam–New York 2009, s. 41–62.

Element odpowiedzialny za trwanie danej idei w czasie jest definiowany jako pamięć. Pozwala ona na zachowanie świadomości ciągłości historycznej oraz wyjaśnia mechanizmy odpowiedzialne za subiektywną recepcję przeszłości, która odróżnia pamięć od historii. Chcąc przyjrzeć się transformacji miasta oraz wynikającym z niej zmianom w obszarze architektury rezydencjonalnej oraz budownictwa wielorodzinnego przez pryzmat pamięci zbiorowej, należy przybliżyć podstawowe elementy jej teorii, które są istotne z punktu widzenia tekstu. Za twórcę teorii pamięci kolektywnej uważa się francuskiego socjologa Maurice'a Halbwachsa[3]. Jej prymarne założenia oscylują wokół pamięci określonej grupy, która jest oparta na ekspozycji na te same symbole, pełniące rolę katalizatorów wybranych treści. Pamięć ta jest zależna od artefaktów, które działają na społeczność z zewnątrz, a więc są zawarte w fizycznych obiektach, będących reprezentacją faktów i zdarzeń. Mechanizmy jej działania można zaobserwować w skali mikro, na przykład na poziomie rodziny, lub makro, choćby na poziomie grup religijnych[4]. W swojej analizie Marta Kasztelan przywołała najważniejszy aspekt pamięci zbiorowej:

> nie jest [ona – aut.] mechaniczną zdolnością rejestrowania obserwowanych zjawisk, lecz polega na rekonstruowaniu przeszłości przez pamiętający podmiot. Jest to możliwe dzięki temu, że podmiot to członek wspólnoty, która dostarcza mu pewnych społecznych ram (*cadres sociaux*), w których on umieszcza następnie zapamiętane fakty[5].

To niezwykle istotne z punktu widzenia omawianego tematu, którego przedmioty – domy historyczne – są częścią dziedzictwa lokalnej społeczności, najpełniej realizującej założenia teorii. Ponadto element wspólnoty wybrzmiewa w narracji miejskiej, która stała się podstawą snucia opowieści o przeszłości, popularyzując pamięć lokalną na szeroką skalę. Warto również dodać, że pamięć kolektywna „jest zawsze rekonstruowana w odniesieniu do ram społecznych. W pamięci zostają tylko te wydarzenia, które mogą być rekonstruowane, przywracane przez grupy w określonych ramach – nie odtwarza ona wydarzeń jak historia, lecz konstruuje je"[6]. Niezwykle pomocnym elementem tej rekonstrukcji jest zachowana dla potomnych spuścizna materialna, w tym przypadku architektura oraz wyposażenie domów i mieszkań.

Pamięć zbiorową w kontekście muzealnym przeanalizował James V. Wertsch, zestawiając jej wiodące atrybuty z podstawową definicją historii. Porównanie to pozwoliło zauważyć, iż w przeciwieństwie do „obiektywnej" historii, zdystansowanej od konkretnej perspektywy, pamięć kolektywna opiera się na perspektywie „subiektywnej", jednostkowej i zaangażowanej, która odzwierciedla ramy społeczne konkretnej grupy oraz pozbawiona jest tego, co autor nazywa samoświadomością. Bardzo silnie akcentuje związki przeszłości z teraźniejszością z uwagi na personalny, niekiedy intymny wręcz, obraz, jaki buduje. Postawa krytyczna historii nie daje narzędzi uzasadniających narrację, w której muzeum jest postrzegane jako świątynia reprezentująca heroiczne wartości, a przestaje być otwartym forum interpretacji historycznej[7]. Dlatego tak ważne jest podkreślenie, że obiektywny charakter narracji, choć istotny z punktu widzenia edukacji, nie stanowi dominanty w budowaniu charakteru domów historycznych, w których wymiar personalny i społeczny stanowią kwintesencję przekazu. Ponadto Halbwachs podkreślał:

> społeczeństwo przyjmuje tak samo wszystkie idee (nawet najdawniejsze), o ile to są właśnie idee, to znaczy, jeśli mogą zająć miejsce w jego myśli i budzić jeszcze zainteresowanie i zrozumienie u dzisiejszych ludzi. Stąd wynika, że myśl społeczna jest zasadniczo pamięcią i że cała jej zawartość składa się ze wspomnień zbiorowych – ale że przetrwają tylko te spośród nich wszystkich i tylko tyle z każdego spośród nich wszystkich, ile dzięki swym aktualnym ramom społeczeństwo może odtworzyć[8].

W kontekście społecznym muzea-domy historyczne pełnią więc rolę nośników idei, które dzięki zachowanej narracji przybliżają ich zrozumienie, zachowując je w pamięci konkretnej zbiorowości.

Muzea-domy historyczne stanowią doskonały przykład pomników pamięci kolektywnej, łączą bowiem personalną narrację opartą na życiu mieszkańców ze zmianami społecznymi, kulturowymi i artystycznymi, które zachodzą na przestrzeni

[3] Wciąż trwają dyskusje nad poprawnością przypisania teorii pamięci zbiorowej Halbwachsowi, o czym pisała m.in. Astrid Erll zob. A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Warszawa 2018, s. 31–66.

[4] M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969, s. 217–323.

[5] M. Kasztelan, *Fenomen pamięci zbiorowej*, „In Gremium. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką" 2012, t. 6, s. 186.

[6] Tamże, s. 188–189.

[7] J. V. Wertsch, *Collective Memory*, [w:] *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*, red. J. Valsiner, A. Rosa, Cambridge 2010, s. 645–660.

[8] M. Halbwachs, dz. cyt., s. 431–432.

lat w danej społeczności. Właściciele i mecenasi, współpracując z architektami oraz projektantami, byli zarówno inicjatorami, jak i beneficjentami procesów przeobrażania się społeczeństwa pod względem ekonomicznym. Transformacja ta jest widoczna w rozwoju artystycznym nowych form, których estetyce nie poświęcano wcześniej wiele uwagi. Początkowo najciekawsze i oryginalniejsze projekty domów oraz ich wnętrz związane były z potomkami rodów arystokratycznych, których majątek przekazywano z pokolenia na pokolenie, a naturalny cykl kolekcjonowania sztuki wzbogacił się o najnowsze zdobycze technologiczne, tworząc eklektyczną mozaikę charakterystyczną dla wielu rezydencji historycznych modernizowanych w tym okresie. Jednocześnie pojawiająca się nowa klasa przemysłowców, której przyświeca cezura czasowa drugiej połowy XIX wieku przyjęta dla tekstu, tworzy zgoła odmienny rodzaj estetyki, opartej na pryncypiach rodzącej się nowoczesności. Szybki rozwój fabryk oraz wzrost gospodarczy przyczyniły się do gwałtownego wzbogacenia się fabrykantów, których zasoby finansowe dały początek nowemu stylowi mecenatu – pozbawionemu historycznych zaszłości, a budowanemu na podwalinach fascynacji miastem. Art déco oraz zachwyt awangardą stanowią wówczas prymarne wyznaczniki stylu, który stopniowo był powielany przez budownictwo miejskie. Po II wojnie światowej dążenie do luksusu lub jego namiastki zostaje wyparte przez design tak zwanego okresu odbudowy gospodarczej (ściśle związanego z działaniami nowo powstałej jednostki Istituto per la Ricostruzione Industriale, IRI[9]), zdecydowanie bardziej demokratycznego i egalitarnego, którego apogeum przypada na lata 50. i 60., gdy projekty stawały się polem eksperymentów społecznych oraz namysłu nad przyszłością budownictwa i designu. Muzea-domy historyczne Mediolanu[10], dzięki reprezentacji wszystkich wspominanych tendencji, stanowią mapę linearnej ewolucji sposobu życia, która szczególnie dla społeczności lokalnej jest do dziś bezpośrednio związana z topografią miasta oraz jego historycznymi mieszkańcami.

Drugiej połowa XX wieku to czas, który cechuje ogromna rozbieżność stylowa i umiłowanie eklektyzmu. Wiele zachowanych przykładów domów historycznych jest reminiscencją działalności kolekcjonersko-artystycznej kolejnych pokoleń rodzin arystokratycznych, a ich bryła architektoniczna sięga czasów przedindustrialnych. Połączenie historycznej siedziby z nowoczesnym lub/i eklektycznym wnętrzem było charakterystyczne dla przedstawicieli rodzin posiadających znaczne zasoby finansowe, a dziedziczone przez pokolenia posiadłości ulegały licznym przemianom stylowym, będącym odzwierciedleniem gustów epoki. Nośnikiem historii i ewolucji zmian na tym polu są udostępniane publiczności domy obejmujące panoramę historyczną i społeczną miasta; reprezentują one siedziby władców: Palazzo Reale, rezydencje arystokratyczne, by wspomnieć tylko Palazzo Serbelloni, willę Belgiojoso czy Palazzo Bagatti-Valsecchi, domy potentatów przemysłowych, takie jak willa Necchi-Campiglio, oraz mieszkania, na przykład Casa Lana, których artystyczny charakter był świadectwem zmian po II wojnie światowej. Wszystkie one stanowią doskonały punkt wyjścia dla rozważań nad rozwojem miasta widzianego przez pryzmat pamięci o globalnych zmianach stylu życia.

Pierwszym z przykładów, który posłuży do przeprowadzenia analizy obejmującej projekty powstałe po 1850 roku, jest Palazzo Bagatti Valsecchi. Pierwotny budynek został nabyty przez rodzinę Bagatti Valsecchi w pierwszej połowie XVIII wieku. W 1840 roku Pietro Bagatti Valsecchi rozpoczął proces modernizacji kilku zabudowań przy via Gesù należących do rodziny, które połączył w eklektyczne palazzo z wewnętrznym dziedzińcem. Posiadłość odziedziczyli w 1875 roku jego synowie Fausto i Giuseppe Bagatti Valsecchi, którzy sfinalizowali prace remontowe w duchu Gesamtkunstwerk, nawiązując stylistycznie do estetyki renesansowej[11]. Bracia, którzy zamieszkiwali posiadłość, podporządkowali jej styl i walory funkcjonalne swojej pasji kolekcjonerskiej oraz modnej w omawianym okresie rekonstrukcji historycznej, którą wedle obecnego stanu wiedzy należałoby nazwać „historyzującą". Palazzo Bagatti Valsecchi wyposażono w liczne zakupy antykwaryczne, które składały się

[9] Ch. Fiell, P. Fiell, *Masterpieces of Italian Design*, Londyn 2013, s. 13–15.

[10] Warto w tym miejscu zaznaczyć, że na mocy umowy podpisanej w 2004 roku cztery główne muzea domy historyczne Mediolanu (Museo Bagatti Valsecchi, Casa Boschi di Stefano, Villa Necchi Campiglio, Museo Poldi Pezzoli) funkcjonują jako Sieć Muzeów Domów Historycznych w Mediolanie (Il Circuito delle Case Museo di Milano). Inicjatywa została zrealizowana we współpracy z Regionem Lombardii i Urzędem Miasta Mediolan oraz przy wsparciu i pomocy Regionu Lombardii, Prowincji Mediolan, Miasta Mediolan i Fundacji Cariplo. Zob. oficjalna strona organizacji, https://casemuseo.it/ [dostęp: 27.04.2022].

[11] R. Pavoni, *The Nineteenth-Century Palazzo Bagatti Valsecchi in Milan, Italy: a Homage to the Italian Renaissance*, [w:] *The Renaissance in the Nineteenth Century*, red. Y. Portebois, R. Terpstra, Toronto 2003, s. 241–262.

Fot. 1. Palazzo Bagatti Valsecchi, Mediolan,
fot. Barbara Olivieri, licencja Cretive Commons

na XIX-wieczne wyobrażenie renesansowych wnętrz. Pieczołowicie wyselekcjonowane dzieła sztuki oraz rzemiosła artystycznego pozwoliły na oddanie cech charakterystycznych dla komnat epoki odrodzenia. Wybór tego właśnie okresu trudno uznać za przypadkowy, zbiegł się bowiem w czasie z działaniami prowadzącymi do zjednoczenia Italii, które w popularnej narracji obrały renesans florencki za czynnik unifikujący kulturowo wszystkie regiony. Pomimo konotacji historycznych, a może właśnie dzięki nim, pałac stanowi reprezentatywny przykład eklektyzmu schyłku XIX wieku, który łączył estetyczne tęsknoty za przeszłością z najnowszymi osiągnięciami techniki, o czym świadczą doprowadzona instalacja elektryczna, bieżąca woda oraz centralne ogrzewanie. Rezydencja pozostała w rękach rodziny do roku 1974, co zapewniło kolekcji ciągłość i koherentny charakter. W tym samym roku Pasino Bagatti Valsecchi założył fundację imienia rodziny (Fondazione Bagatti Valsecchi Onlus), której powierzył pałac oraz dzieła sztuki zgromadzone przez swoich przodków. W 1975 roku palazzo zostało zakupione przez Region Lombardii (Regione Lombardia), z zastrzeżeniem, że historyczny charakter piano nobile będzie zachowany, by utrzymać nierozerwalny związek między artefaktami a ich pierwotną lokalizacją, który był trzonem założenia kolekcji braci Bagatti Valsecchi (fot. 1).

Patrząc pod kątem pamięci, należy stwierdzić, że dom jest przede wszystkim reprezentatywnym przykładem dualizmu schyłku XIX wieku, liberalnie łączącego stare z nowym. Trend ten obejmował swym zasięgiem całą Europę, a rezydencja Bagatti Valsecchi stanowi świadectwo obecności tendencji historyzujących również w Mediolanie. Na tle innych rezydencji wyróżnia się jednak tym, iż trzonem kolekcji są autentyczne artefakty renesansowe[12], które stanowią o jej wysokiej klasie artystycznej, sięgającej głębiej niż XIX-wieczne realizacje w duchu neostylowym. Palazzo niesie również ważny przekaz dotyczący swoistego końca epoki, w której arystokracja była głównym wyznacznikiem rozwoju kulturowego, a jej gusta artystyczne stanowiły katalizator preferencji estetycznych dla pozostałej części społeczeństwa danej epoki. Nie należy również zapominać o patriotycznym charakterze kolekcji, która odwoływała się do złotego wieku renesansu florenckiego, stanowiąc symboliczny powrót do idei wspólnych dla całej Italii, leżących u podstaw ikonografii Risorgimento[13].

Warto nadmienić, iż podobny przekaz kulturowo-społeczny można wysnuć na przykładzie domu hrabiego Gian Giacomo Poldi Pezzoli, którego rezydencja została udostępniona zwiedzającym. Palazzo Poldi Pezzoli przy Via Manzoni mieści obecnie jedną z największych prywatnych kolekcji dzieł renesansu włoskiego, która swoimi początkami sięga końca lat 40. XIX wieku, obejmując prace takich artystów, jak: Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Antonio del Pollaiolo, Giovanni Bellini czy Sandro Botticelli. Wolą właściciela było przekazanie jej w całości

[12] Na gruncie włoskim równie ciekawym przykładem rekonstrukcji w duchu renesansowym jest Palazzo Corsi, które w 1911 roku nabył brytyjski architekt i historyk sztuki Herbert Percy Horne. Museo Horne powstało jako miejsce wystawienia kolekcji założyciela obejmującej malarstwo, rzeźbę i rzemiosło wczesnego renesansu. Zob. G. M. Fachechi, *Aspetti e problemi della casa-museo: la collezione Horne*, „Studi Urbinati, B-Scienze Umane e Sociali" 1996, V. 67, s. 449–458.

[13] K. Barlett, *The Renaissance in Italy: A History*, Indianapolis–Cambridge 2019, s. 131–133. O licznych nawiązaniach do renesansu florenckiego w okresie Risorgimento świadczy choćby symboliczny gest powierzenia rzeźbiarzowi Stefano Gellettiemu wykonania pomnika zarówno Girolamo Savonaroli, jak i hrabiego Camillo Benso di Cavour, których łączyły poglądy republikańskie.

Fot. 2. Palazzo Poldi Pezzoli, Mediolan, Lawrence's Lense, licencja Cretive Commons

miastu. Zrealizowano to w 1881 roku, kiedy jeszcze za życia hrabiego otwarto muzeum dla zwiedzających[14].

Z kulturowego punktu widzenia dom historyczny Poldi Pezzoli posiada ogromną wartość, przybliżając mecenat zaangażowany oraz postać fundatora mającego udział w istotnych wydarzeniach politycznych. Placówka plasuje się w kręgu muzeów na poły biograficznych; stanowi przykład szczególnej autokreacji jej założyciela, dokonywanej za sprawą sztuki i kolekcjonerstwa[15]. Hrabia był jednym z uczestników powstania w Mediolanie w 1848 roku, a jego sympatie polityczne i dążenia do zjednoczenia Italii stały się kluczowym elementem determinującym charakter kolekcji dzieł sztuki. Czas spędzony na wygnaniu, najpierw we Francji, a potem we Florencji, przyczynił się do skrystalizowania zawoalowanej, ze względu na cenzurę austriacką, formy przekazu politycznego oraz do podjęcia decyzji o założeniu muzeum. Placówka o charakterze demokratycznym miała pełnić ważną rolę w edukacji patriotycznej oraz kulturalnej. W całym domu, poza dziełami renesansowymi, można odnaleźć wątki związane z postaciami z epoki odrodzenia, o czym świadczy choćby pełen nawiązań do *Boskiej komedii* gabinet Dantego, funkcjonujący jako alegoria dążeń zjednoczeniowych.

Należy wspomnieć, że przekaz odbywał się również dzięki zaaranżowaniu wnętrz na wzór przestrzeni mieszkalnej będącej miejscem wyeksponowania artefaktów, co odnosiło się bezpośrednio do przykładów utrzymanych w duchu romantyzmu. Wnętrza domu od początku urządzano z myślą o udostępnianiu ich szerokiej publiczności, a za dekorację malarską odpowiedzialny był Giuseppe Bertini[16]. Misyjny charakter domu, będący pierwotną intencją założyciela, stanowi więc ewenement na tle omawianych przykładów. Spójna narracja, której dom-muzeum[17] jest nośnikiem, łączy wątki osobiste, problematykę patriotyczną oraz znakomitą kolekcję dzieł renesansowych, symbolicznie powiązanych z wątkami narodowościowymi okresu Risorgimento. Palazzo Poldi Pezzoli jest zatem przykładem zmian w postrzeganiu profetycznej roli sztuki oraz jej niepośledniej misji w utrwalaniu wartości patriotycznych w lokalnej społeczności, z myślą o której kolekcja została przekazana miastu[18] (fot. 2).

[14] Więcej informacji na temat założenia Fundacji Poldi Pezzoli oraz kompletny stan kolekcji z roku 1881 zawarto w katalogu: *Fondazione Artistica Poldi Pezzoli. Catalogo Generale*, red. G. Bertini, Mediolan 1881, s. 3–122.

[15] A. Higonnet, *Self-portrait as a museum*, „Anthropology and Aesthetics" 2007, vol. 52, s. 198–211.

[16] F. Mazzocca, *The Renaissance Repertoire in the History Painting of Nineteenth-century Italy*, [w:] *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decorations*, red. R. Pavoni, Cambridge 1997, s. 239–268, 240–245.

[17] Zob. M. T. Balboni Brizza, M. Sambuy, *The Poldi Pezzoli Museum*, Turyn 2010.

[18] L. Fasolo, *La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camillo Boito*, [w:] *La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione* [Raccolta di saggi], red. G. Belli, F. Capano, M. I. Pascariello, Neapol 2017, s. 2747–2752.

Fot. 3. Casa Boschi Di Stefano, Mediolan, fot. Barbara Olivieri, licencja Cretive Commons

Naturalną ewolucją, którą można zaobserwować w kontekście rozwoju tendencji stylowych powiązanych ze zmianami społecznymi w obszarze życia prywatnego, było pojawienie się domów przemysłowców i finansistów, którzy w przeciwieństwie do arystokracji weszli w posiadanie majątków znacznie później. Znakomitym przykładem początków nowego mecenatu jest dom inżyniera Antonia Boschiego, który pracował dla zakładów Pirelli oraz jego żony – rzeźbiarki Mariedy Di Stefano (Casa Museo Boschi Di Stefano). Dom przy Via Giorgio Jan, który wzniesiono w latach 1929–1931, ufundował ojciec Mariedy – Francesco di Stefano[19]. Za projekt odpowiadał mediolański architekt Piero Portaluppi. Był on postacią znaną na lokalnej scenie artystycznej, niezwykle cenioną w kręgu elit, dla których projektował domy miejskie, wpisujące się w nowoczesne tendencje stylowe. Jego bogate portfolio obejmowało prace z zakresu rekonstrukcji historycznej, między innymi Pinakotekę Brera, architekturę rezydencjonalną, wielorodzinną oraz budynki użyteczności publicznej[20]. Dom Boschiego i Di Stefano, położony na działce narożnej, zaprojektowano w formie klasycznego palazzo o trzech piętrach, z wewnętrznym dziedzińcem. Portaluppi, znany z funkcjonalistycznej estetyki łączonej często z elementami art déco, umieścił ozdobne detale charakterystyczne dla fasad na rogu budynku, który wyróżniał się na tle zabudowy szeregowej. Dwa balkony oraz dekoracje, widziane z poziomu ulicy, tworzą wrażenie frontonu. Wejście główne, prowadzące na dziedziniec, usytuowano na ścianie bocznej. Dom stał się miejscem przechowywania sukcesywnie powiększanej kolekcji artystycznej. Boschi oraz Di Stefano rozpoczęli zbieranie dzieł sztuki współczesnej – malarstwa, rzeźby oraz sztuki użytkowej – w pierwszej dekadzie XX wieku, kontynuując rodzinną pasję do lat 60.

W 1998 roku, zgodnie z wolą Antonia Boschiego, by udostępnić kolekcję zwiedzającym, założono fundację imienia pary – La Fondazione Boschi Di Stefano. Dom funkcjonuje jako muzeum od 2003 roku. Artefakty stanowiące trzon kolekcji są świadectwem historycznym, które odnosi się zarówno do życia prywatnego, tendencji artystycznych, jak i globalnych zmian społecznych. Dzięki zabiegom kuratorskim oraz bezpośrednim relacjom właścicieli zdołano zachować pamięć o mieszkańcach, która jednocześnie ukazuje radykalne zmiany w funkcjonowaniu pojęcia „kolekcjoner". Porównując historię Antonia Boschiego i Mariedy Di Stefano z narracją wokół wspominanej już kolekcji braci Bagatti Valsecchi, widoczna staje się zmiana związana bezpośrednio z procesami industrializacji. Boschi oraz Di Stefano byli nowym pokoleniem kolekcjonerów i koneserów sztuki, których gusta (i potencjał finansowy) ukształtowała współczesność, nie zaś historyczne

[19] Zob. *Piero Portaluppi*, red. P. Piccinini, New York 2022.

[20] D. Ghirardo, *Italy: Modern Architectures in History*, London 2013, s. 61–70.

zaszłości związane ze spuścizną rodzinną. Miało to niewątpliwy wpływ na rodzaj dzieł, które stały się jej przedmiotem – awangardowe prace twórców pierwszej połowy XX wieku, programowo zrywające z tradycjami historycznymi, które przesuwały granice percepcji sztuki. Casa Museo Boschi Di Stefano zachowuje więc pamięć o mecenacie progresywnym, niemającym korzeni w kolekcjonerstwie pokoleniowym, skupionym na eksploracji rodzących się wówczas tendencji artystycznych. Szczególnie z perspektywy mediolańskiej sceny sztuki awangardowej muzeum jawi się jako świadectwo społecznego przyswajania sztuki najnowszej, która z czasem stała się obowiązującym kanonem. Casa Museo Boschi Di Stefano można postrzegać również jako nośnik pamięci o zmianach w budownictwie miejskim, gdyż architektonicznie stanowi znakomity przykład nowoczesnego stylu miejskich *palazzi*, którego prekursorem był Piero Portaluppi (fot. 3).

Kolejnym przykładem rozwoju klasy przemysłowców i ich mecenatu artystycznego jest willa Necchi Campiglio (Villa Necchi Campiglio). Już samo położenie posiadłości wiąże się ściśle ze zmianami urbanistycznymi, podyktowanymi rozwojem miast pierwszej połowy XX wieku. Rezydencjonalny dystrykt położony w centrum między Corso Venezia, Via San Damiano i Corso Monforte, gdzie usytuowana jest willa, powstał na początku wieku XX i był wynikiem decyzji związanych ze zmianami w układzie miasta. W 1907 roku, na mocy porozumienia pomiędzy Radą Miasta Mediolan (Consiglio Comunale di Milano) a Antoniettą Sola-Busca, otwarto drogę, która podzieliła historyczne ogrody wokół Palazzo Serbelloni. Nowy plan zagospodarowania przestrzennego, znany jako Piano Regolatore Speciale, miał na celu poprowadzenie dodatkowych arterii komunikacyjnych, co bezpośrednio było związane z rozwojem przemysłowym miasta. Zdając sobie sprawę z coraz większej liczby samochodów, władze podjęły decyzję o stopniowym łączeniu wszystkich części Mediolanu w sposób odpowiadający obecnym i przyszłym potrzebom mieszkańców. W roku 1908 Via Mozart, przy której znajduje się willa, została zatwierdzona dekretem królewskim, a w 1912 – włączona do oficjalnych planów urbanistycznych[21].

Ogrody należące do rodziny Sola-Busca[22], stanowiące niegdyś część założenia parkowego wokół Palazzo Serbelloni, podzielono w latach 1924–1930 na działki według projektu Aldo Andreaniego[23]. Wizjonerski projekt zakładał zachowanie walorów krajobrazowych parku przy jednoczesnym podziale terenu na mniejsze parcele[24]. W 1932 roku jedną z nich nabyła rodzina Necchi Campiglio. Już na poziomie planów urbanistycznych geneza rezydencji jawi się jako przykład wielopłaszczyznowych zmian zachodzących w mieście na początku wieku, kiedy to hegemonia wielkich posiadłości otoczonych parkami ustąpiła miejsca demokratycznym zmianom mającym usprawnić funkcjonowanie organizmu miejskiego.

Willa Necchi Campiglio jest niezwykle ważnym kulturowo domem, nie tylko z punktu widzenia zmian komunalnych, ale również z uwagi na swoją unikatową wartość artystyczną oraz historyczną, która wiąże się z jej właścicielami. Pochodzący z Padwy Necchi byli znaną rodziną przemysłowców, których majątek pomnożyły inwestycje w fabrykę komponentów metalowych w 1892 roku. Jej założycielem był Giuseppe Necchi, a za rozwinięcie działalności firmy odpowiadał jego syn Ambrogio – ojciec Vittoria, Neddy i Giginy. Vittorio Necchi zasłynął wprowadzeniem do produkcji i popularyzacją na włoskim rynku maszyn do szycia[25]. Nedda oraz Gigina z mężem, Angelo Campiglio, nabyli działkę przy Via Mozart. Rodzina Necchi była znana w kręgach mediolańskich elit, a popularność kolekcji maszyn

[21] O. Selvafolta, *A Modern Villa in the Center of Milan Designed by Piero Portaluppi for the Necchi Campiglios*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. L. Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 16–17.

[22] Warto dodać, że zwieńczeniem cyklu zmian urbanistycznych omawianego obszaru, które łączą się z rodziną Sola-Busca oraz pracami architektonicznymi Andreaniego, było powstanie budynku wielorodzinnego – Casa Sola-Busca (znanego również jako *cà dell'oreggia*). Budynek wielorodzinny o dystynktywnej, ozdobnej fasadzie zwiastował zmiany społeczne, jakie dotknęły centrum miasta i zapoczątkowały nowe założenia estetyczne. Skupiały się one wokół relacji między wnętrzem budynku a otoczeniem, znajdując apogeum w projektowaniu strefy wejściowej. Zob. D. Sherer, *The Discreet Charm of the Entryway. Architecture, Art and Design in the Milanese Ingressi*, 1920–1970, [w:] *Entryways of Milan. Ingressi di Milano*, red. K. Kolbitz, Kolonia 2017, s. 22–30.

[23] Projekt zagospodarowania przestrzennego Mediolanu według Andreaniego szczegółowo omówiła w swojej pracy doktorskiej Stefania Monzani, zob. S. Monzani, *Figure d'invenzione. Le città di Aldo Andreani*, vol. 1 i 2 [praca doktorska, Politechnika Mediolańska], Mediolan 2015. Tekst dostępny na stronie internetowej uczelni: https://re.public.polimi.it/handle/11311/979461 [dostęp: 27.04.2022].

[24] A. Andreani, *Il nuovo quartiere nell'ex-giardino Sola-Busca di Milano*, „Rassegna di Architettura" 1931, 6, 15 giugno, s. 201–210.

[25] *Annuario politecnico italiano rassegna tecnica di tutte le industrie italiane comunque importanti*, XXIV/1942–43, s. 713.

Fot. 4. Villa Necchi Campiglio, Mediolan,
fot. Marco Dossena, licencja Creative Commons

do szycia sprawiła, że siostry Necchi funkcjonowały w świadomości lokalnej społeczności. Co więcej, willę regularnie odwiedzali liczni przedstawiciele arystokracji, między innymi Filip, książę Edynburga, Edoardo Visconi, czy rodzina Medici del Vascellos[26], co zapewniało właścicielom miejsce w rubrykach towarzyskich lokalnej prasy.

Za pierwszy projekt posiadłości, zarówno jej bryłę architektoniczną, jak i wystrój wnętrz, odpowiedzialny był Piero Portaluppi. Willa dla rodziny Necchi Campiglio została wzniesiona w latach 1932–1935, w stylu określanym mianem mediolańskiego racjonalizmu. Jej prosta forma korespondowała z historycznym drzewostanem, a luksusowego charakteru nadawały jej użyte materiały – kamień, metal oraz szkło. Horyzontalna bryła była oparta na asymetrii, a jej strukturę wzbogaciło wizualnie użycie granitu i marmuru. Wysunięta część ogrodu zimowego z panoramicznymi oknami nadawała całości lekkości i dynamizmu. Głównemu budynkowi towarzyszyły portiernia, pergola oraz zadaszony kort tenisowy, które utrzymano w tym samym stylu. Z nowoczesną architekturą korespondował wystrój wnętrz, będący przykładem dystynktywnego stylu Portaluppiego, opartego na uderzającym zestawieniu form geometrycznych ze szlachetnymi materiałami. Dekoracja pomieszczeń była świadectwem zmian estetycznych opierających się na odejściu od dekoracyjności i historyzmu XIX wieku, zwracając się ku eleganckiemu minimalizmowi. Była to pierwsza realizacja, w której Portaluppi osiągnął pełnię *Gesamtkunstwerk*, tworząc koherentną wizję nowoczesnego domu – architektura i wystrój wnętrz korespondowały ze sobą na wszystkich poziomach (fot. 4).

Ciekawym aspektem historii willi była rearanżacja jej wnętrz już w 1938 roku, trzy lata po zakończeniu pierwotnych prac dekoratorskich. Architektem odpowiedzialnym za przeprowadzenie zmian był popularny wśród mediolańskich elit neoklasyk Tomaso Buzzi. Architekt[27] i projektant[28] podjął się powtórnego zaprojektowania przestrzeni mieszkalnej, której przywrócono klasyczne formy, będące reminiscencją tradycyjnych wnętrz rezydencjonalnych[29]. Układ funkcjonalny z czasów Portaluppiego pozostał niezmieniony, dodano jednak liczne elementy neobarokowe i neorokokowe, obniżono sufity w części pomieszczeń oraz wykorzystano szereg elementów ocieplających wizualnie przestrzeń, takich jak: lambrekiny, draperie, kryształowe żyrandole czy dywany. Zmianie wystroju towarzyszyła również wymiana znacznej części mebli i dodatków.

Choć Portaluppi zaprojektował willę w „sposób znakomicie odpowiadający na pragnienie rodziny względem stworzenia funkcjonalnego, wygodnego domu, spełniającego jednocześnie pragnienie luksusu”[30], nowoczesne założenie okazało się zbyt awangardowe dla komfortu codziennego funkcjonowania. Na kanwie estetyki willa jest bardzo ciekawym przykładem społecznej adaptacji nowych trendów oraz ich funkcjonowania w kontekście życia prywatnego. Progresywne rozwiązania skupione na aspekcie wizualnym, podkreślające reprezentacyjny charakter

[26] Więcej na temat społecznej funkcji willi oraz jej mieszkańców pisali Roberto della Seta oraz Susanna Massari, zob. R. della Seta, S. Massari, *The Social Dimention of the Villa,* [w:] *Villa Necchi Campiglio...*, s. 41–55.

[27] Por. G. Froio, *Narrazioni e autobiografie architettoniche. La Scarzuola di Tomaso Buzzi*, „FAM Magazine del Festival dell'Architettura” 2018, vol. 45/46: *Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller?*, s. 81–86.

[28] Por. M. Barovier, C. Sonego, *Tomaso Buzzi at Venini*, Mediolan 2015.

[29] C. Colombo, *Tomaso Buzzi and Villa Necchi Campiglio*, [w:] *Villa Necchi Campiglio...*, s. 31–37.

[30] L. Borromeo Dina, *The Home of Angelo, Gigina and Nedda, Décor, Collections and Refined Taste*, [w:] *Villa Necchi Campiglio...*, s. 57 [tłum. aut.].

domu, nie spełniły oczekiwań mieszkańców. Historia rearanżacji wnętrz zachowuje więc pamięć o procesie przyswajania prekursorskich rozwiązań, który wielokrotnie polega na sztuce kompromisu pomiędzy umiłowaniem nowoczesności a funkcjonalnością i komfortem codziennego życia, wciąż kojarzonym z konwencjonalnymi rozwiązaniami.

W 2001 roku, po śmierci Giginy Necchi, willa została przekazana włoskiemu funduszowi na rzecz ochrony zabytków – Fondo Ambiente Italiano (FAI). Dzięki zachowanemu archiwum Piera Portaluppiego możliwa była kompleksowa restauracja willi, której wystrój uzupełniono o zakupy antykwaryczne, korespondujące z wnętrzami Buzziego. Pozwoliło to na rekonstrukcję jednego z najważniejszych pomników mediolańskiej historii życia prywatnego, będącego jednocześnie unikatowym przykładem eksperymentów artystycznych oraz mecenatu rodziny przemysłowców i koneserów sztuki.

Willa Necchi Campiglio to na mapie domów historycznych Mediolanu miejsce szczególne. Jest bowiem nośnikiem pamięci o nowej epoce, w której rolę mecenasów przejęła klasa przemysłowców, zastępując tym samym arystokrację. Funkcjonująca w lokalnej świadomości rodzina zamieszkująca posiadłość do dziś stanowi ważne ogniwo w kultywowaniu mediolańskiej narracji wokół postępu, przemysłu oraz eksperymentów artystycznych. Warto również dodać, że kolekcja zgromadzona przez siostry Necchi oraz Angelo Campiglio stanowiła ważny zbiór dzieł sztuki awangardy pierwszej połowy XX wieku; w części zachowała się ona we wnętrzach wilii Necchi Campiglio.

Pozostając przy budownictwie rezydencjonalnym, warto przytoczyć również przykład, który jest niejako kontynuacją tendencji reprezentowanych przez willę Necchi Campiglio w obszarze budowy progresywnego domu. Mowa tu o położonym w Varedo przy Via Umberto I domu Osvalda Borsaniego[31]. Choć projektant podejmował się wielu prac w Mediolanie, jego warsztat znajdował się w pobliskim Varedo, które, wraz z sąsiadującą Monzą, jest uważane za prestiżowe obrzeże miasta, chętnie zamieszkiwane przez przedstawicieli zamożnych elit. Budynek, utrzymany w stylu włoskiego racjonalizmu, ukończono w 1945 roku[32], a od 2020 roku funkcjonuje jako muzeum będące nośnikiem pamięci o rozwoju nowoczesnych form projektowych. Borsani był jedną z najważniejszych postaci mediolańskiej sceny artystycznej, mocno związaną z ideami modernizmu i funkcjonalizmu, które dzięki wykorzystaniu ekskluzywnych materiałów łączył z estetyką charakterystyczną dla stylu Novecento. Jego zamiłowanie do minimalistycznych form zapożyczających detale z innych tendencji stylowych, między innymi art déco, znalazło wyraz w projekcie domu o prostej bryle i ciekawych dekoracjach. Dom o asymetrycznej formie, nadającej mu dynamizmu, stanowi doskonały przykład stylu przejściowego pomiędzy pełnymi splendoru podmiejskimi rezydencjami przemysłowców a mającym nastąpić po II wojnie światowej zwrotem ku redukcji przestrzeni mieszkalnej i związanej z nią zmianą proporcji pomieszczeń. Willa w Varedo, choć nie jest ogromna, posiada wysokie sufity, które nadają pomieszczeniom wrażenia przestronności i wpisują się w klasyczne formy stylu art déco. Dekoracyjności przydają wnętrzom metalowe obramienia okien oraz liczne prace snycerskie. Walorem domu są stałe elementy wyposażenia, takie jak okładziny czy wykończenia podłóg, które ukazują rozmach artystyczny, możliwy do zrealizowania jedynie w projekcie rezydencjonalnym. Na wystrój pomieszczeń składają się najważniejsze projekty Osvalda Borsaniego, ukazując rozwój stylowy designera. Choć wyposażenie miało charakter efemeryczny i często ulegało zmianie, obecnie pokoje zaaranżowano tak, by ukazać jak najszerszą panoramę projektów Borsaniego[33].

Willa Osvalda Borsaniego, choć nie jest stricte muzeum-domem historycznym Mediolanu, stanowi ważne ogniwo w narracji wokół zmian społecznych. To jeden z najlepiej zachowanych projektów będący śladem końca epoki, której finałem był rok 1945. W tym kontekście należy rozpatrywać dom jako ostatnie echa dekoracyjności stylu art déco, który ustępował miejsca stylowi międzynarodowemu. Z drugiej jednak strony willa zachowuje pamięć o progresywnych zmianach i rozwoju włoskiego designu – po II wojnie światowej przeszedł on radykalną transformację, do której w znacznym stopniu przyczynił się Osvaldo Borsani. Dzięki współpracy kuratorów oraz rodziny udało się zachować eklektyczny styl willi, pozwalający prześledzić ewolucję

[31] Więcej na temat działalności projektowej Osvaldo Borsaniego zob. *Osvaldo Borsani*, red. N. Foster, T. Fantoni, Mediolan 2018.

[32] N. Hass, *Outside Milan, a Living Testament to the Powers of Italian Modernist Design*, „The New York Times Style Magazine" 8.08.2019, wydanie online: www.nytimes.com/2019/08/08/t-magazine/osvaldo-borsani-home-varedo.html [dostęp: 27.04.2022].

[33] T. Morris, *Inside Milan's Legendary Villa Borsani*, „The Architectural Digest" 23.04.2018, wydanie online: https://www.architecturaldigest.com/story/inside-milans-legendary-villa-borsani [dostęp: 27.04.2022].

Fot. 5. Casa Lana – rekonstrukcja projektu Ettorego Sottsassa,
fot. Triennale Milano – Foto Delfino Sisto Legnani e Alessandro Saletta DSL Studio

prywatnych preferencji projektanta, który zamieszkiwał ją nieprzerwanie do 1985 roku.

Zgoła inną narrację niosą budynki i wnętrza, których historia obejmuje okres po II wojnie światowej. Wiodącą tendencją świadczącą o zmianach społecznych jest zwrot ku budownictwu wielorodzinnemu oraz podniesienie jego jakości funkcjonalnej i estetycznej. Koronnym przykładem powojennych zmian i odbudowy Mediolanu jest budynek mieszkalny przy Via Dezza z 1957 roku, który zaprojektował Gio Ponti[34]. Blok, o prostej formie urozmaiconej kolorowymi dekoracjami części fasady oraz przesłon balkonów, był syntezą licznych pomysłów architekta. Stanowił też próbę demokratyzacji architektury oraz zwrócenia uwagi na potencjał budownictwa ograniczonego pod względem budżetu. Zwieńczeniem prac projektowych Pontiego było mieszkanie znajdujące się na ósmym piętrze, w którym rezydował aż do śmierci w 1979 roku. Wyposażenie wnętrz zaprojektowane przez architekta to przykład nowoczesnego wzornictwa, które nie stanowiło kompromisu formalnego pomimo ograniczonej przestrzeni lokalowej[35]. Mieszkanie utrzymano w nowoczesnym stylu dzięki minimalistycznym formom mebli, komponującym się z nimi dekoracjom oraz systemowi przechowywania. Choć samo mieszkanie nie jest dostępne dla zwiedzających, warto zwrócić na nie uwagę ze względu na rolę, jaką pełniło w obszarze popularyzacji nowych idei projektowych oraz demokratyzacji designu i architektury. Sam zaś budynek to nośnik pamięci o transformacji w sektorze budownictwa wielorodzinnego, która na gruncie muzealnym znalazła wyraz w najnowszym projekcie Museo del Design.

Ważną rolę w prezentacji zmian społecznych i przeniesieniu optyki rozwoju artystycznego na klasę średnią Mediolanu odgrywa mieszkanie litografa i grafika Giovanniego Lany (Casa Lana). Choć wnętrza nie są udostępniane *in situ*, dzięki wysiłkom zespołu Triennale di Milano (fot. 5) w siedzibie mediolańskiego Museo del Design zaaranżowano częściową rekonstrukcję przestrzeni[36]. Jest to interesujące przedsięwzięcie z punktu widzenia rozwoju designu we Włoszech, gdyż mieszkanie zostało zaprojektowane przez założyciela grupy Memphis Milano Ettorego Sottsassa[37]. Stanowi ono przykład projektu spersonalizowanego, gdyż zleceniodawcę oraz architekta łączyła długoletnia przyjaźń, ale przede wszystkim opartego na ograniczonym budżecie, co było znakiem zmieniających się zwyczajów w kontekście architektury wnętrz i designu. To również okres gwałtownego rozwoju włoskiego wzornictwa po II wojnie światowej, które zyskiwało uznanie i popularność na arenie międzynarodowej[38]. Warto dodać, że projekt Casa Lana powstał w 1965 roku, kiedy można już mówić o ukonstytuowaniu, a nawet do pewnego stopnia upowszechnieniu, zawodu architekta wnętrz oraz jego roli społecznej, czego zasługą w dużej mierze były wysiłki amerykańskiej projektantki form przemysłowych Florence Knoll[39].

Mieszkanie Giovanniego Lany – przedstawiciela mediolańskiej klasy średniej – było przykładem realizacji mającej ograniczony budżet. Sottsass zaprojektował jednak wnętrze nowoczesne, odpowiadające potrzebom użytkownika, pełne rozwiązań i form optymalizujących przestrzeń, które zyskiwały

[34] Zob. G. Roccella, *Gio Ponti*, Kolonia 2009.

[35] *100: One Hundred Houses for One Hundred European Architects of the Twentieth Century*, red. G. Postiglione, Kolonia–Londyn 2004, s. 314–318.

[36] Zob. https://triennale.org/casa-lana-di-ettore-sottsass [dostęp: 27.04.2022].

[37] Zob. D. Sudjic, *Ettore Sottsass and the Poetry of Things*, London 2015.

[38] Ch. Fiell, P. Fiell, dz. cyt., s. 15–22.

[39] A. Araujo, *No Compromise: The Work of Florence Knoll*, San Francisco 2021, s. 29–40.

popularność w latach 60. XX wieku. Nie był to jednak projektowy wyjątek, a znak czasów w Italii omawianego okresu, gdzie innowacje w dziedzinie projektowania stawały się standardem wykorzystywanym nie tylko przez przedstawicieli elit finansowych[40]. Ettore Sottsass uważał tego typu rozwiązania za integralną część zawodu architekta i projektanta, który w jego rozumieniu posiadał pierwiastek misyjności. Tym, co uznawał za wartość najważniejszą, była architektura, niosąca ważny przekaz, o czym mówił: „[...] rozpoznajemy tło społeczne, obserwując zjawiska, i zwracamy na nie uwagę ludzi poprzez budynki, albo że poprzez budynki i przedmioty uprawiamy politykę libertariańską. Dążę do osiągnięcia artystycznej jakości architektury, mającej na celu dobro społeczeństwa i rozwój idei"[41].

Kwestią charakterystyczną dla muzeów-domów historycznych Mediolanu jest specyficzny rodzaj mecenatu i kolekcjonerstwa, który wyróżnia miasto na tle innych ośrodków włoskich. Mowa tu o mecenacie przemysłowców, który, poza wyjątkami, wiąże się z nowo nabytymi majątkami, nieposiadającymi korzeni historycznych. Nowoczesne kolekcjonerstwo, pozbawione zaszłości historycznych, jest w dużej mierze skupione wokół sztuki współczesnej jej kolekcjonerom, co z perspektywy historycznej pozwala zrozumieć gusta konkretnej klasy społecznej. Równie istotne wydaje się zaakcentowanie, że domy historyczne Mediolanu stanowią historyczny element polityki zarówno kontynuowania, jak i odtwarzania przeszłości[42] związanej z ruchem zjednoczenia Włoch. Pierwotnie kolekcje tworzono z myślą o edukacji patriotycznej, a obecnie misja ta uzupełniona jest o perspektywę historyczną. Charakterystycznym aspektem omawianej grupy muzeów jest ponadto ich geneza, która nierozerwalnie wiąże się z fundatorami. Właściciele, mecenasi, kolekcjonerzy, znając wartość swoich zbiorów oraz ich znaczenie kulturowe, zadbali o to, by stosownie je zabezpieczyć z pomocą FAI lub miasta Mediolan. Dzięki temu udało się zachować bliskie oryginałowi zespoły artefaktów, które obecnie są świadectwem mecenatu przełomu XIX i XX wieku.

Z punktu widzenia pamięci każde miasto podlega ewolucji, a powtarzające się schematy są integralną częścią tego cyklu. Omawiany okres, obejmujący drugą połowę XIX i pierwszą XX wieku, był szczególny ze względu na wiele zmian cywilizacyjnych, jakie zrewolucjonizowały dynamikę społeczną, a tym samym przyczyniły się do transformacji stylu życia, który nie powrócił już do stanu sprzed epoki przedindustrialnej. Pamięć kolektywna (nośnikiem jej są między innymi muzea-domy historyczne) zachowuje wspomnienie postaci, których działalność jako mecenasów była reprezentatywna dla epoki. Przyglądając się omówionym przykładom, daje się zauważyć proces demokratyzacji sztuki i designu, co ilustrują domy przemysłowców, którzy nie mieli do dyspozycji ogromnych majątków. Dzięki stopniowemu niwelowaniu różnic klasowych wiele rozwiązań upowszechniło się, prowadząc do zwiększenia roli klasy średniej, czego przykładem są domy projektanta oraz litografa.

Pochylając się nad genezą omawianych mediolańskich placówek muzealnych, daje się zauważyć wiodąca tendencja związana ze świadomością właścicieli co do pamięci historycznej oraz działań ICOM. Przypadające na rok 1998 założenie oddziału DEMHIST, poświęconego muzeom-domom historycznym, niewątpliwie miało udział w globalnej tendencji udostępniania tego typu placówek. Na gruncie mediolańskim dążenia te są szczególnie widoczne dzięki decyzjom właścicieli lub spadkobierców omawianych domów, którzy w zapisach testamentowych wyrazili chęć udostępnienia swoich kolekcji kolejnym pokoleniom. Prekursorem w tym względzie był hrabia Poldi Pezzoli, który dokonał tego jeszcze za życia, w roku 1881[43]. Również rodzina Bagatti Valsecchi, zgodnie z wolą założycieli kolekcji, udostępniła ją zwiedzającym. W 1975 roku powstała fundacja, której celem statutowym była ochrona dziedzictwa tej rodziny[44]. Pasino Bagatti Valsecchi – spadkobierca zbiorów – przekazał fundacji kolekcje sztuki renesansowej i rzemiosła artystycznego zebrane przez jego wuja, Fausto, i ojca, Giuseppe. W tym samym czasie rezydencja została sprzedana regionowi Lombardii, z zastrzeżeniem, że historyczne ekspozycje na pierwszym piętrze budynku zostaną zachowane w stanie nienaruszonym. Otwarcie muzeum dla publiczności nastąpiło w 1994 roku. Podobną drogę przeszła rezydencja Boschi di Stefano, która została przekazana miastu w roku 1975,

[40] Ch. Fehrman, K. Fehrman, *Interior Design Innovators 1910–1960*, San Francisco 2009, s. 103–104, 138.

[41] *Conversazioni sotto una tettoia*, red. D. Vargas, Neapol 2006, s. 23 [tłum. aut.].

[42] M. Kula, *Krótki raport o użytkowaniu historii*, Warszawa 2004, s. 113–151.

[43] Zob. https://museopoldipezzoli.it/il-museo/ [dostęp: 26.08.2022].

[44] Zob. https://museobagattivalsecchi.org/chi-siamo/ [dostęp: 26.08.2022].

w 1998 roku powołano do życia fundację, a od 2003 roku dom funkcjonuje jako muzeum. Willa Necchi Campliglio została przekazana FAI w 2001 roku przez Giginę Necchi, a w roku 2008 otwarto ją dla zwiedzających. Cezura późnych lat 90. oraz pierwszej dekady XXI wieku jest niewątpliwie związana z rosnącym zainteresowaniem historią życia prywatnego[45] oraz wzmożoną aktywnością ICOM w obszarze domów historycznych. Popularyzacja placówek muzealnych, które stanowią nowy rodzaj nośników pamięci historycznej[46], pozwala na przybliżenie historii miejsca przez pryzmat życia i działalności jego mieszkańców, a także ukazuje zmieniające się tendencje architektoniczno-wzornicze.

Przyglądając się powstaniu dwóch najnowszych placówek – Villi Borsani i Casa Lana – warto odwołać się do słów Marcina Kuli, który pisał, że „nowe zjawiska cywilizacyjne wywołują ożywienie pamięci historycznej przez wywołanie potrzeby reinterpretacji dawnych dziejów"[47]. Niewątpliwie miało to miejsce w przypadku projektu Ettorego Sottsassa – genezy czego należy upatrywać w cywilizacyjnych przemianach ery mediów społecznościowych oraz rodzącej się w ich obszarze nostalgii za estetyką lat 80. i 90. Ostatnie lata przyniosły wzrost zainteresowania kolorem oraz maksymalizmem, czego koronnym przykładem są projekty Sottsassa z okresu funkcjonowania Memphis. Jak zaznacza Dejan Sudjic, zwrot ku estetyce postmodernizmu jest również silnie związany z kulturą celebrycką oraz inspiracjami wnętrzarskimi obecnymi na Instagramie[48]. Kontynuacją fali rewiwalizmu estetyki Memphis Milano były dwa ważne wydarzenia kulturalne, które ukonstytuowały powrót postmodernizmu nie tylko w sferze kultury masowej, ale też wysokiej. Mowa tu o wystawach „Ettore Sottsass. The magical object", zorganizowanej w paryskim Centrum Pompidou[49], oraz „Ettore Sottsass. Struttura e colore", zaprezentowanej w mediolańskim muzeum Triennale[50]. Jako że pamięć nie jest zjawiskiem liniowym[51], potrzebuje często bodźców zewnętrznych, by na powrót wzbudzić zainteresowanie. Tak też stało się z pracami Sottsassa, którego dokonania na nowo stają się popularne. Rekonstrukcja Casa Lana w ramach Triennale di Milano, we współpracy ze Studiem Sottsass oraz wdową po projektancie – Barbarą Radice[52], stanowiła część kompleksowych prac kuratorskich, które poza wspomnianą wystawą obejmą również nadchodzące wydarzenie, jakim będzie ekspozycja czasowa „Ettore Sottsass – La parola" przewidziana na rok 2023[53]. Mieszkanie litografa stanowi więc z jednej strony przykład zachowania ciągłości rozwoju mediolańskich wnętrz, z drugiej zaś wpisuje się w trend eksploracji zaniedbanej na gruncie wystawienniczym spuścizny estetycznej lat 80., której popularność wzrosła za sprawą mediów społecznościowych oraz platform streamingowych[54]. Należy również dodać, iż projekt Casa Lana powstał w 1967 roku, a samo mieszkanie ukończono w 1973 roku, co wraz w wystawą przewidzianą na rok 2023 wyznacza pięćdziesięciolecie finalizacji projektu.

Otwarcie dla publiczności willi Osvalda Borsaniego także wpisuje się w nurt zainteresowania włoskim designem, który ściśle łączy się z inauguracją Museo del Design w 2007 roku (zastąpiło pierwotną kolekcję otwartą w 1997 roku) oraz jego działalnością ekspozycyjną, przybliżającą za sprawą wielu wystaw czasowych historię i rozwój designu w Italii[55]. Wy-

[45] Na przełomie lat 80. i 90. XX w. ukazała się czterotomowa praca zbiorowa *Historia życia prywatnego*, która zainicjowała wiele badań dotyczących historii badanej „oddolnie". Zob. wyd. polskie *Historia życia prywatnego*, red. P. Veyne, t. 1–5, Wrocław 2005–2006.

[46] Por. M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 7–54.

[47] Tenże, *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapominaniu i przewidywaniu*, Poznań 2004, s. 140.

[48] D. Sudjic, *How the Memphis Design Movement Made a Comeback*, „The New York Times" 28.10.2021, wydanie online: https://www.nytimes.com/2021/10/28/style/memphis-design-movement.html [dostęp: 29.08.2022].

[49] Ettore Sottsass. The magical object, kuratorka wystawy: Marie-Ange Brayer, 13.10.2021–3.01.2022, zob. https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/JgG3KxX [dostęp: 29.08.2022].

[50] Ettore Sottsass. Struttura e colore, kurator wystawy: Marco Sammicheli, 3.12.2021–12.06.2022, zob. https://triennale.org/eventi/ettore-sottsass-struttura-e-colore [dostęp: 29.08.2022].

[51] M. Kula, *Między przeszłością a przyszłością...*, s. 132.

[52] Zob. https://triennale.org/magazine/restauro-casa-lana [dostęp: 29.08.2022].

[53] Zob. https://www.espazium.ch/it/attualita/casa-lana-di-ettore-sottsass-alla-triennale-di-milano [dostęp: 29.08.2022].

[54] Fenomenowi nostalgii w kontekście nowych produkcji serialowych poświęcono m.in. kompilację *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*, zob. *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*, red. K. Pallister, Londyn 2019.

[55] A. Besana, *Applied arts and design in museums: USA and Milan experience*, „Munich Personal RePEc Archive", Uniwersytet Ludwika i Maksymiliana w Monachium, MPRA No. 12472, 15.03.2009, https://mpra.ub.uni-muenchen.de/12472/ [dostęp: 25.08.2022].

stawa retrospektywna „Osvaldo Borsani" stała się przyczynkiem do prac nad otwarciem willi projektanta[56], która w przeciwieństwie do efemerycznego charakteru wystawy jest obecnie ważnym punktem na mapie włoskiego wzornictwa północnych Włoch.

Pamięć miasta, jego mieszkańców i ich mecenatu oraz towarzyszące im zmiany na wielu płaszczyznach pozostają żywe dzięki zachowaniu dziedzictwa kulturowego w postaci muzeów-domów historycznych. Poprzez wdrożenie nowoczesnych działań muzeologicznych, obejmujących szeroko rozumianą misję edukacyjną, storytelling[57] oraz usytuowanie placówek w perspektywie rozwoju kultury[58], zasięg pamięci kolektywnej jest rozszerzany na odbiorców, którzy nie partycypują w jej budowaniu. Pozwala to na zachowanie ciągłości narracji, która z perspektywy życia prywatnego przybliża historię będącą ważnym elementem ewolucji miasta. Przywołując słowa Annalisy Zanni, że „domy-muzea to miejsca, w których ujawnia się tożsamość społeczności. Miejsca szczególne, które dzięki intymnej i »domowej« perspektywie są w stanie odtworzyć wyjątkowy spektakl miejskiej historii"[59], należy podkreślić unikatową wartość tego typu placówek w kontekście zachowania historii dla kolejnych pokoleń. Dzięki symbiozie warstwy artystycznej z perspektywą społeczną i personalną muzea-domy historyczne Mediolanu stanowią ważny element w budowaniu tożsamości miasta, która systematycznie obejmuje swoim zasięgiem coraz bliższą perspektywę czasową, zachowując w pamięci naturalną ewolucję miasta widzianą przez pryzmat dokonań jego mieszkańców.

[56] Osvaldo Borsani, kuratorzy wystawy: Norman Foster i Tommaso Fantoni, 16.03.2018–16.09.2018, zob. kompilacja komunikatów prasowych zebranych przez Fundację Normana Fostera https://www.normanfosterfoundation.org/wp-content/uploads/2018/04/20180627_Press-Clipping-Borsani.pdf [dostęp: 25.08.2022].

[57] R. Pavoni, *Urban Cultural Landscapes and the Loci of Daily Life: Storie Milanesi (Milanese Stories) and the Story of Milan*, [w:] *House Museums and the Interpretation of the Cultural, Social, Urban Landscape. Case Museo e Interpretazione dei Paesaggi Culturali, Sociali, Urbani*, red. G. Kannès, Mediolan 2018, s. 13–19.

[58] A. Zanni, *The Milanese House Museums: Bagatti Valsecchi Museum, Boschi Di Stefano House Museum, Villa Necchi Campiglio, Poldi Pezzoli Museum*, [w:] *House Museums...*, s. 21–28.

[59] Ch. Vanzetto, *Il poker delle Case Museo*, [w:] *Leggere il Museo*, red. P. Biscottini, Mediolan 2011, s. 163–164.

**BIBLIOGRAFIA**


*100: One Hundred Houses for One Hundred European Architects of the Twentieth Century*, red. Gennaro Postiglione, Kolonia–Londyn 2004.

Andreani Aldo, *Il nuovo quartiere nell'ex-giardino Sola-Busca di Milano*, „Rassegna di Architettura" 1931, 6, 15 giugno, s. 201–210.

*Annuario politecnico italiano rassegna tecnica di tutte le industrie italiane comunque importanti*, XXIV/1942–43.

Araujo Ana, *No Compromise: The Work of Florence Knoll*, San Francisco 2021.

Balboni Brizza Maria Theresa, Sambuy Marina, *The Poldi Pezzoli Museum*, Turyn 2010.

Barlett Kenneth, *The Renaissance in Italy: A History*, Indianapolis–Cambridge 2019.

Barovier Marino, Sonego Carla, *Tomaso Buzzi at Venini*, Mediolan 2015.

Borromeo Dina Lucia, *The Home of Angelo, Gigina and Nedda, Décor, Collections and Refined Taste*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. Lucia Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 57–101.

Colombo Cecilia, *Tomaso Buzzi and Villa Necchi Campiglio*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. Lucia Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 31–39.

*Conversazioni sotto una tettoia*, red. Davide Vargas, Neapol 2006.

della Seta R., Massari S., *The Social Dimention of the Villa*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. Lucia Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 41–55.

Erll Astrid, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. Agata Teperek, Warszawa 2018.

Fachechi Grazia Maria, *Aspetti e problemi della casa-museo: la collezione Horne*, „Studi Urbinati, B-Scienze Umane e Sociali" 1996, 67, s. 449–458.

Fasolo Livia, *La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camillo Boito*, [w:] *La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione* [Raccolta di saggi], red. Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Neapol 2017, s. 2747–2752.

Fehrman Cherie, Fehrman Kenneth, *Interior Design Innovators 1910–1960*, San Francisco 2009.

Fiell Charlotte, Fiell Peter, *Masterpieces of Italian Design*, Londyn 2013.

*Fondazione Artistica Poldi Pezzoli. Catalogo Generale*, red. Giuseppe Bertini, Mediolan 1881.

Froio Gregorio, *Narrazioni e autobiografie architettoniche. La Scarzuola di Tomaso Buzzi*, „FAM Magazine del Festival dell'Architettura" 2018, vol. 45/46: *Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller?*, s. 81–86.

Ghirardo Diane, *Italy: Modern Architectures in History*, Londyn 2013.

Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 1969.

Higonnet Anne, *Self-portrait as a museum*, „Anthropology and Aesthetics" 2007, 52, s. 198–211.

*Historia życia prywatnego*, red. Paul Veyne, t. 1–5, Wrocław 2005–2006.

Kasztelan Marta, *Fenomen pamięci zbiorowej*, „In Gremium. Studia nad historią, kulturą i polityką" 2012, t. 6, s. 185–198.

Kula Marcin, *Krótki raport o użytkowaniu historii*, Warszawa 2004.

Kula Marcin, *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapominaniu i przewidywaniu*, Poznań 2004.

Kula Marcin, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.

Mazzocca Fernando, *The Renaissance Repertoire in the History Painting of Nineteenth-century Italy*, [w:] *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decorations*, red. Rosanna Pavoni, Cambridge 1997, s. 239–268.

*Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*, red. Kathryn Pallister, Londyn 2019.
*Osvaldo Borsani*, red. Norman Foster, Tommaso Fantoni, Mediolan 2018.
Pavoni Rosanna, *Urban Cultural Landscapes and the Loci of Daily Life: Storie Milanesi (Milanese Stories) and the Story of Milan*, [w:] *House Museums and the Interpretation of the Cultural, Social, Urban Landscape. Case Museo e Interpretazione dei Paesaggi Culturali, Sociali, Urbani*, red. Gianluca Kannès, Mediolan 2018, s. 13–19.
*Piero Portaluppi*, red. Patrizia Piccinini, New York 2022.
Pietropaolo Domenico, *Science and the Aesthetics of Geometric Splendour in Italian Futurism*, [w:] *Futurism and the Technological Imagination*, red. Klaus Beekman, Amsterdam–New York 2009, s. 41–62.
Pini Luca, *Il restauro di Palazzo Bagatti Valsecchi: storia di un cantiere*, Mediolan 2008.
Pinna Giovanni, *Introduction to historic house museums*, „Museum International (UNESCO, Paris)" 2001, vol. 53, no. 2, s. 4–9.
Roccella Graziella, *Gio Ponti*, Kolonia 2009.
Selvafolta Ornella, *A Modern Villa in the Center of Milan Designed by Piero Portaluppi for the Necchi Campiglios*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. Lucia Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 15–30.
Sherer Daniel, *The Discreet Charm of the Entryway. Architecture, Art and Design in the Milanese Ingressi, 1920–1970*, [w:] *Entryways of Milan. Ingressi di Milano*, red. Karl Kolbitz, Kolonia 2017, s. 22–30.
Sudjic Deyan, *Ettore Sottsass and the Poetry of Things*, London 2015.
Vanzetto Chiara, *Il poker delle Case Museo*, [w:] *Leggere il Museo*, red. Paolo Biscottini, Mediolan 2011, s. 163–164.
Wertsch James V., *Collective Memory*, [w:] *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*, red. Jaan Valsiner, Alberto Rosa, Cambridge 2010, s. 645–660.
Zanni Annalisa, *The Milanese House Museums: Bagatti Valsecchi Museum, Boschi Di Stefano House Museum, Villa Necchi Campiglio, Poldi Pezzoli Museum, [w:] House Museums and the Interpretation of the Cultural, Social, Urban Landscape. Case Museo e Interpretazione dei Paesaggi Culturali, Sociali, Urbani*, red. Gianluca Kannès, Mediolan 2018, s. 21–28.

**NETOGRAFIA**

Besana Angela, *Applied arts and design in museums: USA and Milan experience*, „Munich Personal RePEc Archive", Uniwersytet Ludwika i Maksymiliana w Monachium, MPRA No. 12472, 15.03.2009, online: https://mpra.ub.uni-muenchen.de/12472/.
Hass Nancy, *Outside Milan, a Living Testament to the Powers of Italian Modernist Design*, „The New York Times Style Magazine" 8.08.2019, online: www.nytimes.com/2019/08/08/t-magazine/osvaldo-borsani-home-varedo.html.
Monzani Stefania, *Figure d'invenzione. Le città di Aldo Andreani*, vol. 1 i 2 [praca doktorska, Politechnika Mediolańska], Mediolan 2015, online: https://re.public.polimi.it/handle/11311/979461.
Morris Tom, *Inside Milan's Legendary Villa Borsani*, „The Architectural Digest" 23.04.2018, online https://www.architecturaldigest.com/story/inside-milans-legendary-villa-borsani.
Sudjic Deyan, *How the Memphis Design Movement Made a Comeback*, „The New York Times" 28.10.2021, online: https://www.nytimes.com/2021/10/28/style/memphis-design-movement.html.

## STRESZCZENIE

Tekst prezentuje panoramę muzeów-domów historycznych Mediolanu, które obrazują zmiany zachodzące na arenie społecznej, artystycznej i kulturowej miasta. Analiza przykładów oparta jest na założeniach teorii pamięci kolektywnej, której nośnikami są wybrane placówki. Na potrzeby uściślenia zagadnienia pod uwagę zostały wzięte domy wiążące się ze zmianami ekonomiczno-społecznymi, których początku upatrywać należy u schyłku XIX wieku, a których apogeum przypada na drugą połowę wieku XX, kiedy miasto przeżywało rozkwit artystyczno-architektoniczny doby postmodernizmu. Interpretacji we wspomnianym kontekście zostaną poddane domy kolekcjonerów, przemysłowców oraz projektantów form użytkowych, jak również przykłady budownictwa wielorodzinnego, które dopełniają mediolańską perspektywę rozwoju muzeów-domów historycznych. Choć każdy z przykładów powstał w innym okresie, posiada odrębną genezę i prezentuje inny styl architektoniczny, wspólnie stanowią świadectwo zmian w funkcjonowaniu zarówno na kanwie tak zwanej historii życia prywatnego, jak i globalnych przemian społecznych.

**Słowa klucze:** Mediolan, pamięć zbiorowa, muzeum, dom historyczny, design, sztuka, kultura

## SUMMARY

The article presents a panorama of Milan's historic house museums, which reflect the changes occurring in the social, artistic, and cultural scene of the city. The analysis is based on the assumptions of the theory of collective memory, carriers of which are the selected institutions. To specify the issue, houses related to social-economic changes that began at the end of the 19th century and reached their climax during the 2nd half of the 20th century, when the city experienced an artistic and architectural heyday of postmodernism, were chosen. In this context, the interpretation was conducted on houses of collectors, industrialists and applied arts designers, as well as examples of multi-family houses that complete the Milan's development perspective of museums-historic houses. Although each of the cases was built in a different period, has a distinctive genesis, and presents a different architectural style, they all form a testimony to changes in the functioning of both the so-called history of private life and global social changes.

**Key words:** Milan, collective memory, museum, historic house, design, art, culture