

Il Museo Settala

Wunderkammer adunata dal sapere e dallo studio

SOMMARIO

Premessa

1. Wunderkammern: tra storia e attualità: cosa sono, la loro evoluzione nei secoli, i personaggi più importanti che le hanno rese famose, oggi in quali forme esistono.

2. Manfredo Settala: lo scenziato collezionista. La sua storia, cosa rappresentò, l'eredità culturale.

3. Collezione Settala: *mirabilia, naturalia, artificialia*. Come nacquero, cosa furono, cosa rimane oggi, il suo destino.

4. L'edificio Trivulzio in Vicolo Santa Caterina: luogo, storia ed evoluzione negli anni.

5. Il museo ritrovato: descrizione del progetto.

BIBLIOGRAFIA

APPENDICE

«Il mondo perirà per carenza non di meraviglie,
ma di meraviglia».¹

¹ Time Magazine, 24 Stati Uniti Giugno 1940 Intervista A John Burdon Sanderson Haldane.

PREMESSA

Nel Giugno 2011, durante un viaggio universitario in California, io e la mia comitiva andammo a visitare un museo dalle insolite caratteristiche. Si trattava del Museum of Jurassic Technology, una vetrina minuscola con una banale insegna che poteva far pensare a un posto dove le maestre d'elementari portano gli alunni a osservare fossili e quant'altro. Questo straordinario luogo, affacciato su Venice Boulevard, raccoglie invece al suo interno una collezione di oggetti creati o declinati secondo la mente del loro creatore, David Hildebrand Wilson, il quale con la moglie decise nel 1994 di dare vita al museo.

La collezione al suo interno contiene un insieme di opere artistiche, scientifiche, etnografiche, storiche, non distintamente classificabili. Il critico americano Edward Rothstein, nel *New York Times* lo descrive come un “museo sui musei”², dove la domanda persistente è “che razza di posto è questo?”

La risposta più semplice è quella che vede questo come una moderna versione di *Cabinet of Curiosities* del XVI e XVII secolo. Un luogo che poi si è trasformato nei musei illuministi moderni di storia naturale. Ma questo passaggio si è indiscutibilmente lasciato alle spalle quello che creava davvero il fascino e la magia di questi luoghi, quel modo “in cui la scienza mescolata alla poesia aveva nelle proprie facoltà il rispondere alle domande della vita”³.

Una *Cabinet of Curiosities*, o *Wunderkammer*, è quasi per definizione un

2 E. Rothstein, “Where Outlandish Meets Landish”, *The New York Times*, January 9, 2012.

3 “A cabinet of wonder: A Los Angeles museum filled with curiosity and mystery”, *The Economist*, September 10, 2009.

museo che ruota come un compasso con la propria punta nella mente di chi lo crea. Egli è artefice delle storie e dei fenomeni, più o meno reali che esso vuole raccontare. Nulla lì dentro subisce totalmente l'influenza del rigore scientifico.

Il museo del signor Wilson mi spalancò ad un tratto la porta su un universo completamente estraneo alla concezione di spazio per la comunicazione culturale che avevo bene in mente allora. Non avendo quasi per nulla capito cosa realmente stavo vedendo, decisi in seguito di documentarmi leggendo il libro che il giornalista americano Lawrence Weschler aveva scritto proprio in merito a questo museo. Partendo dal racconto del museo di Wilson, lo scrittore introduce il lettore al mondo delle *Wunderkammern* cinquecentesche e seicentesche, i primi luoghi “raccoltori di sapere”. Mi resi conto presto che questo era un semplice preludio di un'opera globale e tutt'altro che morta, composta da centinaia di entità che nel corso della storia avevano contribuito alla diffusione della conoscenza e che nel mondo di oggi conducono un'indagine trasversale ma non meno reale e attendibile della realtà. Decisi quindi di sviluppare un progetto architettonico e teorico a partire da uno dei grandi protagonisti della storia dei *gabinetti delle meraviglie*.

Nella seconda metà del XVII secolo, viveva a Milano un nobile scienziato e collezionista, Manfredo Settala. Passò la propria vita a studiare biologia, fisica e le scienze in generale. Alternava i propri lunghi viaggi nelle Americhe e in Asia, dove raccoglieva una enorme varietà di reperti naturalistici, al minuzioso ed esperto lavoro in laboratorio su manufatti di propria invenzione come ad esempio gli automi e altri prodotti di altissima precisione. Ad oggi, i suoi oggetti si trovano in qualche cantina del Museo di Storia Naturale a Milano e della Pinacoteca Ambrosiana. Alcuni venduti, altri semplicemente dispersi o in stato di degrado, tutto ciò che si può ammirare della collezione Settala sono ventisei pezzi, su più di duemila.

Ad eccezione di storici e ricercatori che se ne sono interessati, parlando

di colui che all'epoca veniva definito l'*Archimede milanese*, quasi nessuno conosce la sua collezione e chi sia stato all'interno del panorama scientifico-divulgativo del proprio secolo. Durante una delle lezioni teoriche sulle *Architetture dell'espore*, lo scorso anno il professor Luca Basso raccontò di questo illustre personaggio e delle singolarità della sua collezione, riprodotta in un'incisione che restituisce le caratteristiche principali delle *wunderkammern* seicentesche: un vasto ambiente, provvisto di elementi di contenimento quali madie e cassettiere, le cui pareti e soffitto sono quasi per intero ricoperti di una moltitudine di oggetti, quasi mai ordinati con criterio scientifico di catalogazione, dove l'occhio si perde e i fenomeni reali assumono talvolta contorni non più ben definiti. La narrazione prevale sulla volontà di informazione specificatamente tecnica o scientifica. Spesso era lo stesso collezionista che di persona si incaricava di accompagnare i visitatori all'interno della propria *Cabinet of Wonder*, per spiegare in modo accurato tutti i particolari e i mitici racconti che si celavano dietro a ciascun oggetto. Oppure erano didascalie, o note scritte che, a volte anche non in modo veritiero descrivevano ciò che si stava ammirando. Accadeva così che un dente di narvalo diventasse il corno di un unicorno, o che un meccanismo ad ingranaggi provvisto di lancetta decretasse la serietà o meno delle fanciulle dell'epoca.

Manfredo Settala era stato investito di titolo clericale e risiedeva nella canonica della chiesa di San Nazaro, in Corso di Porta Romana a Milano. È nell'area prospiciente Vicolo Santa Caterina, sul lato ovest della chiesa, che si colloca la mia area di progetto, collegata ipogeeamente al corpo stesso della canonica adiacente la chiesa. La mia proposta si compone di tre parti: la prima sull'area libera in tre livelli con degli spazi che ospitano esposizioni temporanee di *wunderkammern*, la seconda nella parte ipogea consistente sempre in tre livelli, dove è presente la ricostruzione del museo Settala e la collocazione degli oggetti rimasti della sua collezione e la terza, nella canonica di san

Nazaro, dove saranno esposti tutti i dipinti della raccolta di Settala e i cataloghi illustrati del seicento.

Il mio intento è quello di riunire finalmente tutte le opere dell'originale galleria Settaliana in un ambiente coerente ad esse per appartenenza storica e tematica, creando oltre a questo un tema narrativo che rievochi la magia e lo spirito di intraprendenza che l'Archimede milanese riusciva a conferire a ciascuno dei pezzi della propria *Galleria adunata dal sapere e dallo studio*.

WUNDERKAMMERN: TRA STORIA E ATTUALITÀ

Il termine *Wunderkammer* è andato allargandosi nel corso degli ultimi anni, sino a comprendere significati e ambiti molto più vasti come l'arredamento d'interni, l'oreficeria e gli allestimenti del mondo dello spettacolo. Adalgisa Lugli introduce questo mondo semi-sommerso, introducendo per livelli cosa esso significa, dove nacque e come si sviluppò. Il termine è tedesco e significa camera delle meraviglie: soprattutto ambienti e stanze, stipi, credenze, scatole o armadi o *ateliers*. Questo fenomeno è da collocarsi in quell'epoca che va dalla seconda metà del XVI secolo, trova il suo splendore nel XVII secolo e per la prima volta è stato studiato da John Courtney Murray¹ e da Julius Von Schlosser² nel primo decennio del Novecento.

Il fruitore delle *Wunderkammer* prova una sensazione di meraviglia e stupore nell'approcciarsi a questo mondo nuovo, ancora da scoprire, data dal dissolversi dei principi controversi e imprescindibili dell'arte: quello di mimesi e quello di riproduzione. La raccolta enciclopedica, attraverso il veicolo della collezione, prende forma nella passione per la conoscenza del mondo circostante. Ecco che queste “camere delle meraviglie sono il luogo di sperimentazione in cui il soggetto trova l'oggetto, definendo un ambiente che

1 John Courtney Murray (12 Settembre 1904-16 Agosto 1967) fu gesuita e teologo statunitense famoso soprattutto per il suo contributo alla riconciliazione tra il cattolicesimo ed il pluralismo religioso.

2 1908, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*; ed. it. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, introduzione di Cristina De Benedictis, Sansoni, Firenze 2000.

riprende il concetto di *Denkraun*³.

È alla logica che dobbiamo la costruzione di questo spazio e alla magia la distribuzione del rapporto uomo – oggetto. La separazione dalla madre spingerà l'uomo a volere instancabilmente ricostruire l'immagine di un mondo interpretabile, quella “tangibile connessione materiale” che darebbe sicurezza. Il Cabinet De Curiosités non presenta in modo particolarmente specifico l'immagine di una tangibile connessione materiale tra arte e natura, e all'interno stesso di quest'ultima, abolendo così ogni rottura, ogni urto, suscettibile di essere soltanto fonte di sofferenza?⁴

È chiara la centralità del ruolo del visitatore, immerso in uno spazio definito e stimolato da ogni direzione, causa fenomenologica Husserliana dell'esperienza estetica, nella quale lo spettatore deve cogliere l'immagine creata dall'artista e/o dalla natura per vivere un'esperienza ricreativa. Nel libro di Adalgisa Lugli *Naturalia et Mirabilia* sono contenute le raccolte in cui lo spettatore si trova di fronte ad un'opera il cui autore è il collezionista stesso. La scrittrice parla di un'anamorfose concettuale più che reale, che solo il visitatore può ridurre a unità, funzionando egli stesso come il cilindro di uno specchio che raccoglie su di sé tutti i frammenti circostanti. Questo “microcosmo protettivo” dà sicurezza al proprio possessore e gli permette di identificarsi in qualcosa di esterno a se stesso.

Alle radici dello sviluppo dell'idea di collezione risiede un'idea di collezionismo pionieristico e sperimentale, di matrice cinquecentesca, che

3 Parola dal duplice significato: il primo è la definizione di spazio dove avviene l'esperienza della conoscenza, l'incontro e il confronto tra colui che conosce e l'oggetto della sua conoscenza. L'attività mentale grazie alla quale l'uomo è capace di ammettere allo stesso tempo la continuità e la rottura. Il secondo significato è di ricerca, da parte del soggetto, di un “animale-padre” che lo aiuti nella lotta contro la natura (origine del Totemismo).

4 R. Recht, *cit.* in A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico delle Wunderkammer d'Europa*, Editore Mazzotta, Milano 2005, p. 13.

come obiettivi quasi sempre si pone il piacere estetico e collezionistico di principi e di sovrani e l'esibizione dei loro tesori. Sia la camera delle meraviglie che lo studiolo sono caratterizzati per un uso individuale dell'ambiente, quindi impraticabile a un vasto pubblico. Spesso l'immagine di queste stanze è un luogo pieno di oggetti al suo interno, disposti ovunque, anche sul soffitto, con andamento circolare; al centro di questo microcosmo vi è l'artista, fautore e perno essenziale di questo mondo di meraviglie.

La Wunderkammer nasce e si sviluppa dentro un'utopia che è quella di riunire una buona campionatura del mondo intorno a sé, in un luogo protettivo e magicamente astratto della realtà, come può essere una collezione, in cui tutto è vicino, a portata di mano, tutto può essere studiato, analizzato, catalogato. È un piccolo museo privato, che chiunque può allestire purché sia dotato di strumenti che sono soprattutto lo studio e la conoscenza. Con l'intento di realizzare una sintesi gandiosa tra i due poli del sapere antico, ritrovati e riletta con nuova consapevolezza dal pensiero rinascimentale: l'arte e la natura, come elementi inscindibili di una coincidenza miracolosa, che non è più stato possibile recuperare in seguito. La Wunderkammer cinquecentesca è una fragile costruzione collezionistica, che resiste fino all'illuminismo, in cui una natura antropomorfa e creatrice e un artificio umano ubbidiente e capace di apprendere i segreti vengono fatti convivere miracolosamente uno accanto all'altro, senza tagli e senza specializzazioni, con l'idea di un disegno unico del quale lentamente si possono decifrare i tratti.⁵

La curiosità è il termine con cui vengono spesso chiamati gli oggetti delle collezioni, perché curiosi sono coloro che li raccolgono, in un tentativo quasi di riunire in una stanza tutti gli oggetti e ricostruire così l'universo, un proprio mondo. Segue la meraviglia, a partire dalla scoperta dell'America e di tutto quello che il nuovo mondo contiene. Nel medioevo e prima ancora, con i greci e i romani, l'interesse per tutto ciò che è strano e meraviglioso porta a decontestualizzare l'oggetto del proprio interesse, creando un vero

5 A. Lugli, in Ivi, p. 18.

spaesamento dello stesso per creare intorno a lui delle letture diverse. La nuova religione cristiana comincia a servirsi di reperti naturali, o meraviglie artificiali, utilizzate spesso non tanto per il loro valore in sé quanto per il valore che all'interno del luogo sacro esse occupano, lo stesso valore che verrà loro conferito nei musei d'arte e di meraviglie del Cinquecento e del Seicento. La presenza di reperti e di oggetti misteriosi nei luoghi della fede, in quel momento storico serve per attirare il popolo in una ambiente già intriso di sacralità e di miracolo, che grazie a questi elementi fonda il proprio prestigio. Le reliquie sono alcuni di questi oggetti, i più impressionanti ed evocatori. Sono soprattutto resti umani, appartenenti a santi o persone che nel corso della loro vita hanno avuto un ruolo fondamentale per la fede professata nel luogo in cui si trovano. Era presente un desiderio di messa in scena realistica di grandi temi religiosi ed un desiderio che precede quello di tutti i musei, di raccogliere e conservare tutto ciò che la comunità ritiene degno d'esser mostrato come documento, non soltanto a carattere religioso. Soprattutto sui materiali e sui tesori presenti nelle chiese, le *Wunderkammern* fondano un parallelo: utilizzo di reperti antichi, come oggetti romani, applicando loro quelle modifiche che evidenziano il cambiamento della loro natura; la presa di possesso di un oggetto proveniente da un ambiente considerato “nuovo”; l'attenzione ai materiali e alla loro preziosità intrinseca, fino ad arrivare ad una vera devozione all'oggetto. La fase di “trasformazione” dell'oggetto, prevede anche per la reliquia una sorta di enfaticizzazione, di trasformazione di essa in monumento che mira ad arrivare a un rapporto tautologico col contenuto, importante precedente per la creazione e la scelta degli oggetti artistici che in seguito verranno esposti. Questo attraverso contenitori e supporti per reliquie con uso di materiali preziosi, creando accostamento un insieme di santità – preziosità.

Il miracolo sta negli occhi che guardano e non nelle cose guardate⁶.

Un'enfaticizzazione dell'aura presente attorno all'oggetto avviene quando questo, in occasione di determinate festività religiose, viene prelevato dal suo abituale sito e posizionato in un luogo ben visibile e quasi “trionfale”, spettacolarizzandolo a scopi di richiamo religioso. L'esposizione è solitamente di rarità: tutto ciò che è insolito, nuovo, misterioso perché non conosciuto, mostruoso⁷, merita un posto all'interno della collezione. L'Oriente in larga parte occupa l'interesse durante tutto il Medioevo, portando meraviglie di oggetti esotici e coccodrilli. Il reperto naturale smuove i primi segni di mutamento, nella pulsione verso la curiosità, che per il filosofo Sant'Agostino è “la gioia della conoscenza del mondo”, e la meraviglia per fenomeni naturali che si manifestano sotto varie forme. È protagonista in modo indiscussa la curiosità per l'anomalia, unita al piacere del nuovo e meraviglioso che porta a compiere viaggi verso terre sconosciute.

Il criterio con cui vengono selezionati gli oggetti, che siano essi di natura sacra o profana è essenzialmente uno soltanto: la rarità e la preziosità. Che si tratti di stato o di chiesa, gli oggetti accumulati sanciscono il potere di chi li possiede e per questo motivo è facile trovare dipinti religiosi nei palazzi dei re, o oggetti preziosi all'interno di chiese. L'uso priva del reperto sacro sottintende un'associazione al potere taumaturgico e magico che vi è connesso, a fini personali, fino a trasformare questi oggetti in veri e propri talismani.

Al di fuori delle motivazioni religiose, dopo tutto il Trecento, la scrittrice modenese racconta come la ricerca di curiosità e di reliquie da collezionare diventa usuale. Anche in Italia, nel museo di un ecclesiastico come Manfredo

6 C. Calvo, *Le tre metà di Ino Moxo e altri maghi verdi*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 25.

7 Ossa di uomini o animali giganteschi, costole di cetaceo e altri resti simili si trovano in tutta l'area Europea. Nel medioevo il filosofo Sant'Agostino scrive molto riguardo a queste creature “non contro natura ma estranee al normale corso delle cose”.

Settala⁸ sono registrati alcuni reliquiari sotto lo stesso principio classificatorio del materiale componente, in questo caso avorio e ebano. La Lugli riporta la testimonianza di un caso esplicativo della mentalità laica posseduta dal collezionista milanese:

Chiamato nel convento di Santa Maria delle Grazie a Milano per il caso di un frate ucciso improvvisamente da una pietra caduta dal cielo e conficcata nelle sue carni, Settala semplicemente raccoglie la pietra, che classifica immediatamente come “pietra ceraunia” e sull'episodio, che avrebbe scatenato supposizioni miracolistiche alcuni secoli prima, emette solo un laconico commento di conferma alla più accreditata teoria sulla “pietra del fulmine” e si appropria del reperto per il suo museo.⁹

Questo a riconferma della reciprocità tra sacro e profano, che porta anche all'uso di oggetti già selezionati con valenze puramente estetiche e trasformati in seguito in contenitori di sacri reperti.

Parallelamente, mentre chiese e santuari rendono fruibile, da parte dei pellegrini e dei fedeli, il tesoro; nelle dimore di re e principi si costituisce una sorta di anticipazione dello “studiolo” rinascimentale, nella forma di uno o più ambienti in cui si crea una collezione di oggetti e un archivio documentaristico.

Riguardo la collocazione e l'organizzazione “formale” dei tesori di queste collezioni, esiste lo strumento per eccellenza che consente di risalire alla disposizione e all'immagine del contenitore originali: il catalogo, una presentazione degli oggetti nel loro ambiente restituita graficamente con

8 Manfredo Settala (Milano 1600 – 1680), scienziato collezionista milanese, investito di titolo religioso, diede vita ad una delle raccolte più importanti di tutti i tempi in Europa.

Cfr. Aimi Antonio, De Michele Vincenzo., Morandotti Alessandro, *Musaeum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, Giunti Marzocco, Milano, 1984.

9 *Op. cit.*, p.30.

illustrazioni esplicative e un inventario illustrato e redatto secondo un ordine che rispetta quello della *Wunderkammer* in esame. Sono presenti diverse illustrazioni che dimostrano come fossero molto diffusi i contenitori, armadi – reliquiario, con sportelli e scomparti, diffusi largamente soprattutto in area tedesca dal XII secolo e fino a tutto il Settecento. Nei cataloghi a stampa essi sono spesso rappresentati, in forma di un'unica tavola con didascalie. La chiesa affida a queste immagini l'effetto visivo di tutta l'ampiezza del loro tesoro e della rarità delle reliquie che vi sono conservate. La reliquia più importante di solito è collocata al centro del foglio, le altre tutto intorno secondo uno schema di nicchie e scomparti. L'intento è spettacolare e didascalico allo stesso tempo, aventi potere di richiamo per i pellegrini provenienti da ogni luogo. La tavola iniziale che descrive il museo è una tavola sinottica e risponde al bisogno di sintesi visiva, globale, prima ancora che di dettaglio dei singoli oggetti. Inventario e catalogo sottointendono anche una volontà di assorbire nel contesto oggetti anomali di ogni tipologia. Caratteristica comune è disseminare un ambiente di oggetti in modo che collezione e spazio coincidano perfettamente, anzi si crei una situazione di subordine tale che non si possa dare il luogo se non per la funzione che gli è assegnata.

Nel tardo Medioevo e nel Rinascimento, le collezioni di natura laica è una *Shatzkammer*, la stanza del tesoro, è posta nella parte più segreta della casa, e prende spesso il nome di studiolo. Lì il sovrano trascorre le ore più appartate, in un luogo per la meditazione antenato del museo moderno. Il potere laico, durante tutto l'umanesimo, ne farà uso come sede d'amministrazione e già nel Trecento questo termine è largamente diffuso. L'aspetto e la configurazione di questo ambiente contengono spesso dei simboli negli oggetti che vi sono contenuti, i quali fungono da mezzo di identificazione tra l'uomo di cultura e il santo investito degli stessi attributi, ritratto nel proprio studio. Già dal Trecento e in modo intenso per tutto il Quattrocento avviene la diffusione di questo tema e l'intento è quello di creare lo stereotipo di un ritratto dell'uomo

di cultura per rappresentare filosofi e letterati. A tal proposito l'autrice del libro scrive:

Un interno nel quale alcuni oggetti accuratamente scelti, o una decorazione particolare, sono prima di tutto portatori di un “concetto”, il paradigma del luogo. Che ci sia o no un personaggio rappresentato, quale immagine – prototipo, potrebbe essere non essenziale. Se ci sarà potrebbe essere un San Gerolamo o un letterato umanista, ma in tutti i casi è dagli oggetti disposti sulle pareti dello studio che procede l'identificazione.¹⁰

Così questi ambienti fungono da rappresentazione della vita solitaria, in cui il soggetto che è l'umanista, spesso posto come esempio di citazione erudita. Quello che conta per il collezionista cinquecentesco, di scienza e d'arte cinquecentesca è essenzialmente il rapporto oggetti–ambiente, istituito negli studioli di corte, i quali mostrano come elemento di continuità una serie di oggetti caratterizzanti e la loro distribuzione lungo le pareti della cella–studiolo prima e poi del museo cinquecentesco. Importante è sottolineare, secondo la Lugli, il carattere strettamente personale, diretto, che si instaura tra il fruitore-protagonista dello studiolo e il collezionista, che ordina un suo museo privato e domestico di scienza e d'arte nel Cinquecento. Il fine della collezione è di studio come di puro piacere estetico–collezionistico.

L'autrice del libro parla di luogo–immagine creato sulle quattro pareti della camera che accoglie la collezione, la cui riproduzione iconografica ne trasmette la totalità. Il catalogo invece, nei musei di *Naturalia* e *Artificialia*, ha il compito di trasmettere la forma, il simulacro della collezione, svolgendo una funzione visiva e linguistica allo stesso tempo. Già si trovano negli studioli, ad esempio quello di Federico di Montefeltro nel palazzo di Urbino o in quello di Gubbio, dei veri e propri *trompe-l'oeil*, delle decorazioni a parete che hanno lo scopo di arricchire e approfondire la narrazione visiva e addirittura in alcuni casi verrà rappresentato anche il paesaggio all'esterno dello studiolo. Tutto questo conferisce una serie di informazioni legate soprattutto al rapporto diretto tra il collezionista e gli oggetti che circondano il suo ambiente e indica

¹⁰ Ivi, p. 44.

sicuramente un'aspirazione all'universalità del sapere e della conoscenza. Ciò che è sempre sotteso allo studiolo quattrocentesco è questa natura simbolica, di icone che rimandano sempre a dei riferimenti culturali e storici, a partire da quello che la dottoressa Lugli definisce “prototipo per eccellenza”, ossia lo studiolo di Leonello d'Este a Ferrara, per arrivare poi al caso più emblematico di tutto il Quattrocento, *Sant'Agostino (o San Gerolamo) nello studio* di Carpaccio¹¹. Da questo dipinto, che ritrae soltanto libri e l'occorrente per scrivere, in avanti, lo studio dell'umanista si è venuto arricchendo di altri oggetti quali gli strumenti scientifici per l'esplorazione e la conoscenza scientifica e naturalistica. Nello studiolo di Federico da Montefeltro appare una collezione sprovvista di ogni suppellettile sacro, segno di una “laicizzazione” della dimora e degli studi in essa compiuti. A tal proposito, scrive la Lugli:

Lo studiolo, secondo Sabba¹², è il luogo dove si riuniscono gli oggetti che sono diventati emblematici del lavoro intellettuale e della “solitaria vita” dello spirito che si conduce intorno a essi e insieme *repositorium* di una raccolta. Quindi i due momenti, gli oggetti simbolici e la collezione, possono coincidere¹³.

La collezione si imposta come un'armonica scelta di fondo, in quanto

11 Cercando di estraniare l'ambiente alla figura del protagonista, la scrittrice modenese descrive così il dipinto: “Gli oggetti messi volutamente in vista, sui tavoli, sulle mensole e negli stipi spalancati, sono la suppellettile per la preghiera e lo studio. [...] Se tutto questo potesse per un attimo apparire effigiato sulle quattro pareti di una stanza, potremmo avere la doppia illusione di ritrovarci in uno studiolo di tarsie, del quale, con sublime artificio, il protagonista è il vivente visitatore, quando ricalca i passi dell'umanista che ne ha ordinato l'esecuzione. (A. Lugli, *Op. Cit.*, p. 50)

12 Sabba da Castiglione (Milano, 1480 – Faenza, 1554), letterato e religioso umanista. Nelle sue stesure elargisce consigli a chi voglia arredarsi uno studio, proponendo un modello che ai suoi anni (1563) è già il prototipo di uno spazio da adibire a studio, nel quale conservare anche quella collezione di cui indica i pezzi che non devono mancare a ornare “camere e studi secondo ingegni e fantasie”.

13 Ivi, p. 52.

l'impegno del collezionista rimane quello di ritrovare il filo conduttore attraverso diversi modi, compreso quello di adottare un programma iconografico. La raccolta per "honorare lo studio" può essere nata o preesistente, ha però in generale l'atteggiamento e la propensione culturale alla lunga rielaborazione del programma iconografico dello studiolo a partire dal 1504, con quello di Isabella d'Este. La sua stanza nasce come una sorta di "grotta", un "tesoriere", che non è una collezione specialistica ma un insieme di oggetti tipici dello scrittoio che decretano una vita eremitica e dedita allo studio. Insieme al suo caso, diventano famose anche le collezioni di Piero De' Medici e di suo figlio, Lorenzo il Magnifico, a Firenze. In queste collezioni di studioli, il modello ricorrente è quello degli *estudes* e di Carlo V, che chiudono un'epoca alla fine del XIV secolo. Esse sono un'importante anticipazione delle *Wunderkammern*, di cui un importante prototipo è il museo di Ferdinando del Tirolo ad Ambras. Importante è sottolineare come si sia già operata una distinzione che sarà basilare nel collezionismo tra *naturalia* e *artificialia*, ai quali si aggiunge un gruppo che l'autrice definisce *curiosa*, con i quali intende i classici reperti di un museo di meraviglie, un insieme di oggetti riuniti per rarità e per l'aura di occultismo e mistero che li circonda. In questi anni c'è anche un interesse per l'antico e la distanza nel tempo aiuta a produrre meraviglia degli oggetti del passato, assieme alla distanza geografica e culturale (l'Oriente e le Americhe rappresentano una miniera di tesori fantastici soprattutto per la novità che essi rappresentano).

L'identificazione tra museo (inteso come "luogo delle Muse") e studiolo, è presente e avviene quasi subito a partire dal Tredicesimo secolo, mantenendosi anche durante tutto il Seicento, quando il museo si è già affermato come luogo per la collezione. Lo studiolo infatti, rimane alla radice del principio museale, ora però quasi assimilabile, assieme al teatro, ad un luogo "d'appoggio di forme di conoscenza intellettuale, che presiedono oltre le immagini e i segni

degli oggetti per ricavarne costruzioni trascendenti”¹⁴. Le collezioni precedenti l'epoca dell'umanesimo e gli studioli, furono interamente responsabili della nascita delle raccolte enciclopediche cinquecentesche, e se ne distaccarono soltanto per il tipo di progetto collezionistico alla base. La filosofia intenzionale è quella del raddoppiamento della stessa raccolta che consiste nella registrazione, l'inventario, il quale è un ideale punto di raccordo della dispersione degli oggetti. Questa catalogazione fu insostituibile veicolo di conoscenza della personalità del collezionista e della sua influenza come committente e mecenate sulla produzione dell'arte. Attraverso questi si rilevò il gusto di un'epoca, costumi e abitudini private. Si considera l'inventario quando esso è frutto di una precisa scelta da parte del collezionista, non di pure necessità amministrative ma “altra immagine” della collezione. Era operazione definitiva nata dalla volontà di dare un'immagine compiuta al museo e comporla come studio e riflessione teorica della collezione stessa. Famosa nella seconda metà del Cinquecento, la collezione di Jean De Berry, per la sua ampiezza e universalità in uno schema globale che non evidenzia ancora la volontà totalizzante dei musei Cinquecenteschi, ma ha criteri di raccolta simili quali le valenze estetiche, l'artificio, la manifattura dell'oggetto, il tutto intrecciato alla curiosità e alla meraviglia. Avviene un'importante riflessione, in senso letterale, al pensiero sistematico della raccolta. Il mecenate - collezionista ha di fronte a sé, senza più intermediari, un giardino artificiale da lui stesso creato, da ammirare e in cui poter rifugiarsi. La novità, rispetto alle stanze dei tesori medioevali, è lo spettro molto più ampio della scelte e il legame strettamente personale che l'autore stabilisce con la raccolta, che tende a ricostituire nel suo insieme una figura totale nella quale si ricompono la dispersione delle parti. La figura si presenta qui come un pensiero oggettualizzato, elaborato dall'artista a partire dai materiali. L'epoca del Rinascimento è un momento in cui il collezionismo coltiva un'estetica nuova,

14 Ivi, p.61.

svolgendo la stessa funzione dei filologi che portavano alla luce i testi classici e portando alla rivalutazione dell'oggetto, non più avvolto da simbologie e incatenati da gerarchie rassicuranti ma recuperato funzionalmente. La figura umana è più che mai evidenziata e posta al centro di tutto, chiamata ad intervenire producendo artefatti che implementano la collezione, accostandosi ai reperti della natura.

A proposito la scrittrice modenese scrive:

L'ordine delle cose è accessibile facilmente alla comprensione umana ed è questo il postulato di un disegno di conoscenza divina. Ma in più negli anni Leonardo ha raggiunto il suo culmine di penetrazione nella coscienza del privilegio dell'uomo rispetto agli altri esseri, della sua centralità di fronte a una divinità che ha formato la terra quasi per ornamento della sua creatura preferita. [...] L'idea di uno spettacolo e, di necessità, di uno spettatore, è all'origine di una metafora di grande fortuna nei secoli XVI e XVII, quella del *teatro nel mondo*, alla quale si accompagna l'altra, non meno frequentata ma di tradizione più antica, già affermata da Agostino e dal pensiero medioevale, del mondo come libro.¹⁵

La raccolta enciclopedica descrive la tangenza uomo–mondo, cogliendo talvolta anche oggetti “magici” ma unicamente per “curiosità”. Per due campi queste entità saranno separate: il collezionista è prima di tutto un ordinatore dell'esistente, paragona e trova analogie e si contrappone alla forza creatrice che è il divino. Conscio di questo, egli si assume il compito di catalogare le materie, animate e non, per creare un modello di mondo a dimensione sua. Da qui anche l'impegno di catalogare ogni oggetto tramite “figure” sinottiche e l'utilizzo di convenzioni per facilitarne il riconoscimento. La mnemotecnica ha una fortissima valenza didattica e più esce dall'ambito ristretto dell'erudizione, tanto più il suo linguaggio si mostra reale. A tal proposito, si comprende che il “percorso iniziatico verso una conoscenza superiore” passa attraverso immagini simboliche, e quindi quel teatro che Giulio Camillo inventò, un

¹⁵ Ivi, p. 71.

teatro senza eventi dove lo spettatore gira le spalle alla scena e osserva lo spettacolo del mondo è uno spettacolo che da possedere e percorrere infinite volte fino a farlo proprio. Il teatro è fisicamente esistente e all'interno le immagini sono vere: una sorta di scatola delle meraviglie che raccoglie un mondo di conoscenze naturali e soprannaturali riprodotto al suo interno. La sua entità è circoscritta, praticabile, quasi una scultura tridimensionale, da poter inserire in un teatro più grande come può essere la città di Venezia. Cassetti, contenenti didascalie e trattati su ciò che è narrato nel teatro, vengono aperti per testimoniare e completare le immagini. Da questo tipo di teatro nacquero più versioni, con alcune variazioni sul sistema di classificazione date da Samuel Quiccheberg¹⁶. Fino all'illuminismo, il sistema di differenziazione da egli adottato distingueva i reperti della natura, ciò che sistematicamente altri studiosi hanno iniziato a raccogliere e altri materiali sui quali è stata operata una trasformazione da parte dell'uomo. Questa “macchina del mondo”, come la definisce l'autrice del libro, pensata per i collezionisti borghesi, è la composizione armonica e ragionata di quell'eclettismo di materiali, che distingue sempre più l'arte dalla natura. In questa fase storica di classificazione, il momento più creativo corrisponde a quello della creazione degli artifici, con ingegnose creazioni artistiche e scientifiche. In generale viene proposta un'ulteriore suddivisione tra le scienze in quelle orali e quelle “reali”, protagoniste del museo enciclopedico, il quale vuole mantenere la bipolarità arte–natura. Scrive a riguardo la Lugli:

La funzione chiara di un museo, che non è di entità chiusa ma aperta alla crescita e alla ricerca, si verifica soprattutto nell'insieme di apparati accessori che si costituisce intorno alla collezione. E questo insieme di apparati riconduce in modo particolarmente efficace la dicotomia dei materiali, portando una sperimentazione attiva sia nel campo della natura che in quello dell'artificio.[...]

16 Samuel Quiccheberg (1529 - 1567), medico belga curatore del museo di Alberto V di Baviera a Monaco fece un'opera che si propose come esempio abbreviato e didascalico del teatro di Camillo rivolto a chi fosse intenzionato a seguire l'esempio bavarese , costituendo a suo modo un'opera enciclopedica.

Questo ingresso prepotente alla manualità nell'orizzonte del collezionismo è certamente un segno dei tempi sulla cui importanza ci si è soffermati in realtà più dal fronte della storia della scienza che da quello della storia dell'arte.¹⁷

Così, per tutto il Cinquecento vige atteggiamento orientato verso l'osservazione e la sperimentazione, le celebrazioni iconografiche delle attività fabbrili che accompagnano le collezioni di principi artigiani per diletto e per interesse alla sperimentazione di nuovi materiali. Nascono luoghi in cui si raccoglie una collezione e, annessi, laboratori per ulteriori indagini e questa caratteristica dota il collezionista di un'ampiezza di orizzonti unica, che mai più si manifesterà in futuro. Molti degli allestitori-collezionisti di musei enciclopedici - sono anche autori di oggetti che escono dai laboratori annessi al museo. Ne è un esempio Manfredo Settala, il quale elabora per la sua collezione strumenti scientifici, ma anche una gran quantità di piccole curiosità e minuterie lavorate al tornio. Tra le strutture di ricerca collegate al museo spesso si trova un orto botanico, che generalmente è dotato di luoghi annessi per lo studio e l'elaborazione delle piante. Inoltre si può considerare la biblioteca come un importante locale collegato alla raccolta, dove si possono trovare i libri inerenti agli oggetti esposti nella collezione. È anch'essa laboratorio nel Cinquecento, “fucina” di ricerche. I libri rispecchiano direttamente gli oggetti della collezione e aiutano a decifrarli. La presenza di laboratori accanto alle collezioni induce a pensare a una collezione senza limiti, un “organismo parallelo al mondo, non malato di parzialità, non svilito dal meccanismo dell'esclusione”¹⁸. Di questo tipo di collezione, a scopo di “catalogazione del mondo”, il collezionismo dei principi mecenati ma anche del piccolo artigianato scientifico degli studiosi di quel tempo, ne sono i propulsori.

17 Ivi, p.83.

18 Ivi, p. 87.

L'autrice del libro, in uno degli ultimi capitoli cita, a mio parere in modo afferratissimo, la metafora usata da Leon Battista Alberti, il quale descrive la collezione come “veicolo effimero al pari della riva del mare, continuamente in mutazione e inafferrabile per via del moto ondoso”. Così nella collezioni ogni movimento anche minimo modifica di continuo la vista dell'insieme e per contrastare questo aspetto il collezionista si preoccupa di affidare la forma dell'edificio ad altri mezzi che non siano l'esistenza della raccolta. I reperti utilizzati, mano a mano si sovrappongono tra loro e si “intrecciano” in qualche modo a formare una certa immagine della raccolta; sarà la scrittura del catalogo, o dell'inventario che codificherà e decifrerà il tutto. Con il catalogo a stampa, la collezione esce dalla segretezza della sua ipoteca esclusiva, a volte dall'aspetto troppo funzionalistico. In qualche modo la raccolta così diviene pubblica e la cerchia di visitatori si allarga ai lettori presenti e futuri, aspetto che purtroppo, secondo la Lugli, non si è tramandato nel disordine e accumulo delle collezioni enciclopediche illuministiche fino a quelle d'oggi. Le collezioni pubbliche e private cominciano a produrre cataloghi a stampa e manoscritti a partire dalla metà del Cinquecento, con grande impegno nel voler cercare di lasciare alla collezione un resoconto importante, possibilmente illustrato, che prende la forma di un particolare “genere” letterario. Diventa opportuno per il ricercatore o il collezionista enciclopedico avere accanto a sé alcuni artisti che provvedono a questo inventario visivo, la cui valenza didattica di tutta la cultura cinquecentesca è fortissima e dimostrativa, fondata su criteri di chiarezza. Andatisi a definire nettamente i confini tra artificio e natura, l'illustrazione dei cataloghi di musei deve comprendere comunque entrambi gli aspetti, anche se con spesso evidente difficoltà nella riproduzione degli *artificialia*, molto più complessi da restituire. Si presenta insomma quel paragone, necessario riferimento culturale fino all'Illuminismo, tra parola e immagine a cui non sembra di poter sfuggire, affrontando l'uso di illustrazioni, descrizioni e note.

L'autrice del libro spiega l'effetto di “sopresa preordinata” per il lettore che apre il catalogo a stampa di un museo enciclopedico, dato dall'illustrazione che in genere precede l'intera collezione con lo scopo di sintetizzare in una sola immagine il contenuto dell'intero libro “nell'illusione umanistica, a lungo coltivata, che una figura possa valere da sola le mille parole che seguono”¹⁹. Aprire il catalogo voleva dire trovarsi proiettati all'interno della collezione e la grande tavola sinottica iniziale era predisposta in modo che tutto appaia contemporaneamente; la disposizione degli oggetti, poi analizzati in modo analitico, doveva ricondurre a un'idea di totalità. Così anche per il museo enciclopedico: il visitatore aveva un punto di vista privilegiato, prima di passare a osservare i singoli pezzi della collezione ma soprattutto doveva fare lo sforzo di sintesi al quale lo conduceva una disposizione museografica tutta tesa a evitare la dispersione e a incoraggiare al massimo le possibili interferenze tra gli oggetti. La schema su cui l'allestimento veniva fondato era quello di una veduta centrale in prospettiva. La scrittrice modenese è molto minuziosa nel descrivere la gerarchia e la motivazione che spinge il collezionista a raggruppare secondo un certo criterio la propria collezione:

L'apparente disordine, quella asistematicità su cui si accanisce la critica più severa del collezionismo enciclopedico, trova innanzitutto della sua disposizione una propria griglia sistemica. Il collezionista che ha perseguito l'idea di raccogliere nel suo museo una campionatura del mondo, coglie poi tutti gli oggetti intorno a sé, in modo da poterli dominare e abbracciare con lo sguardo e attira il visitatore dentro un luogo artificiale in cui miracolosamente tutto può essere compreso e ammirato.²⁰

Il libro in questione è la risposta per eccellenza a una raccolta che si pone come obiettivo la campionatura esauriente del mondo. Il collezionista

19 Ivi, p. 96.

20 *Ibidem*.

enciclopedico possedeva quella sorta di feticismo del collezionismo, il quale esercitava un proprio potere attraverso gli oggetti. Il punto di vista unico è quello di chi la ordina, perché la centralità è ancora la struttura portante del pensiero cinquecentesco e seicentesco. Egli ha davanti a sé “l'intero spettacolo dell'universo” da richiamare dentro la sua camera, tutto ciò che i cinque sensi riescono ad afferrare. L'affluire di grandi ricchezze naturali provenienti dall'India e dal Nuovo Mondo riempiono le stanze e vengono lavorate in una vera e propria tradizione iconografica e l'impressione è quella che il collezionista abbia davanti a sé tutta la natura nella sua immensa ricchezza e, come dice la Lugli, “una natura potentissima non ancora spogliata della sua forza interna, creatrice”. Così è il museo enciclopedico, un grande contenitore di tutto per tutti, senza divisioni ed è ciò che non sarà tollerato dai grandi musei storicisti ottocenteschi, i quali saranno abilissimi invece a separare quello che il collezionismo precedente ha faticosamente unito. L'autrice di *Naturalia et Mirabilia* descrive molto bene il gioco sottile che il collezionista crea, di mobilità di campo e di un'infinità di rimandi a tutta la natura, portata all'interno delle stanze per mezzo di un mimetismo artistico e con finalità scientifiche, del gusto per l'ibrido, per la composizione inaudita, stupefacente di elementi estranei tra di loro, l'istinto verso una seconda realtà che si può creare *ex novo* o anche solo vedere dietro la superficie. “Un modo di creare l'inesistente con l'esistente, mostri di fantasia minutamente composti di parti vere”²¹. Questa poetica nella descrizione è estremamente coinvolgente, e rapisce ancora di più nel momento in cui accenna, nell'ultimo paragrafo del libro, alla funzione dell'arte nelle collezioni enciclopediche, che prende forma negli *artificialia*²². Questi portano ad un “movimento continuo degli occhi dal

21 Ivi, p. 105.

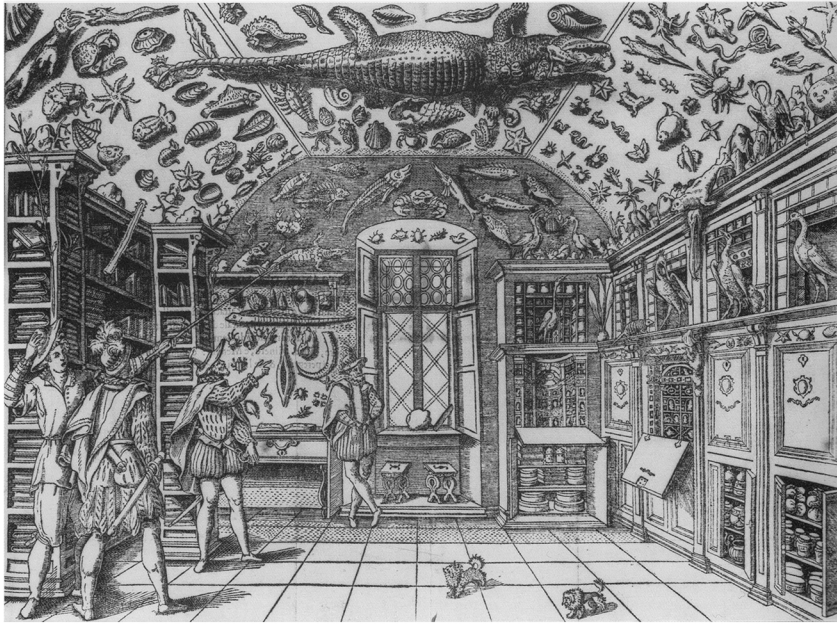
22 Per *artificialia* si intende pittura, scultura oggetti di oreficeria e manufatti, che nel loro essere danno risonanze profondamente diverse da quelle orchestrate nelle collezioni specialistiche.

particolare all'universale, dall'uno al tutto” che in una *Wunderkammer*; spiega la scrittrice, è proprio l'esercizio più raccomandato. Si sofferma nel racconto di opere raccolte dal Settala nella propria collezione, delle sue etichettature, del feticismo per la raccolta di dipinti di esseri anomali e creature rare, della non distinzione temporale se non quella descritta come antico a fianco al senza tempo, sotto la grande denominazione che è la storia dell'umanità intera. *Wunderkammer* che contiene oggetti inutili ma al fine di esser caratterizzati da un'estetizzazione del materiale naturale di cui sono composti; teatri tridimensionali dove gli stessi materiali organici costituiscono una scena fantastica, una versione “preziosa e tascabile” delle grotte dei giardini rinascimentali. Per arrivare infine al periodo della lacerazione di tutto questo,

nel punto di sutura più delicato e sempre continuamente rinforzato dal collezionismo enciclopedico, quello dei due campi eterogenei, ma così abilmente armonizzati, della natura e dell'arte. Il progresso scientifico, che marcia trionfalmente per tutto il Seicento, ha già creato una zona di forza e di attenzione intorno a sé e ha una strada così nettamente segnata che non può altro che percorrerla tutto da solo, tagliando i fili con l'altro mondo, quello dell'ingegno umano applicato a rincorrere la meraviglia e la curiosità. Il razionalismo spinoziano e cartesiano va a costruire i primi steccati tra le cose naturali e quelle miracolose o presunte tali.²³

L'enciclopedia illuminista e i suoi precisi limiti imposti, con i nuovi metodi e nuove sicurezze nella classificazione, arriva a spezzare anche quel legame magico tra la *Wunderkammer* e il collezionista, separazione che, racconta la Lugli, inizia nello stesso edificio del museo, nel quale descrive molto accuratamente le differenze e i criteri per cui infine i termini “curiosità” e “meraviglia”, in gran parte nel passato propulsori dello sviluppo delle scienze, scompaiono completamente dalla storia del collezionismo.

23 Ivi, p. 111.



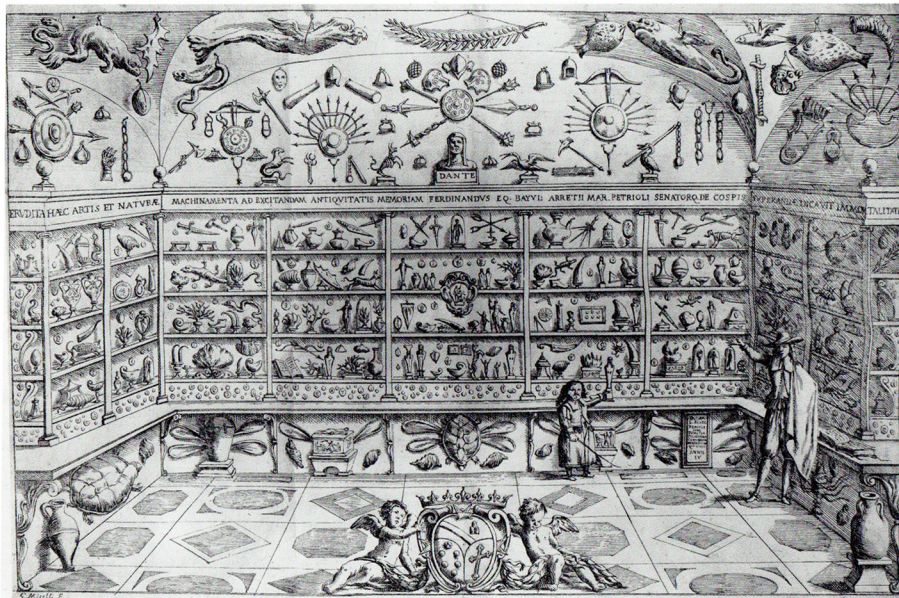
1. Il museo di Ferrante Imperato, da F. Imperato, *Historia Naturale*, 1599.



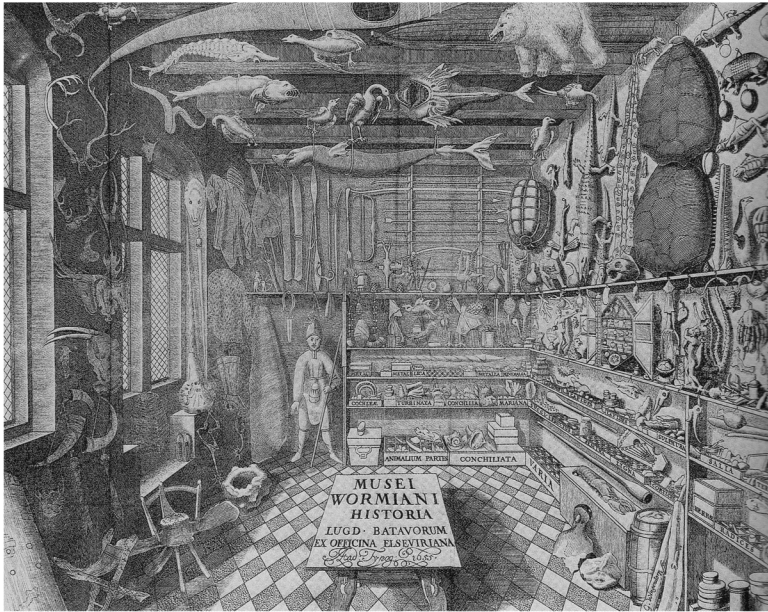
2. Giovanni Battista Bertonus, il museo di Francesco Calceolari, da B. Ceruti, A. Ciocco, *Museum Calceolarum*, 1622.



3. Il museo di Basilius Besler, da B. Besler, *Continuato rariorum... Varii generis*, 1616.



4. Il museo di Ferdinando Cospi, da L. Legati, *Museo Cospiano*, 1677.



5. Il museo di Ole Worm, da O. Worm, *Musei Wormiani Historia*, 1655.



6. Il museo Kircheriano, da A. Kircher, *Romani Collegii Societatis Jesu celeberrimum*, 1678.

MANFREDO SETTALA: LO SCIENZIATO COLLEZIONISTA

La famiglia Settala deriva il proprio nome dal borgo di Settala, situato ad est di Milano, avuto in feudo a partire almeno dal IX secolo. Il nucleo faceva risalire le sue origini però al V secolo d.C., citando come illustre appartenente al casato S. Senatore, vescovo milanese del V secolo, del quale in verità non si hanno notizie. Tra gli altri membri della stirpe degni di menzione si ricorda Passaguado, che, dopo la terribile distruzione di Milano ad opera di Federico Barbarossa, si era prodigato a ricostruire le mura cittadine nel 1171.

Poi vi fu Enrico, arcivescovo di Milano dal 1213, partito per le Crociate nel 1220, il quale consacrò l'Abbazia di Chiaravalle nel Maggio 1221 e morì nel Settembre del 1230. Altri tasselli importanti della famiglia furono il Beato Manfredo, eremita sul monte San Giorgio nei secoli XI e XII, il Beato Lanfranco, priore dal 1254 al 1264 del convento agostiniano annesso a San Marco, e Gerolamo, penitenziere maggiore della cattedrale a partire dal 1618. Nella chiesa di San Marco si può ammirare il grande monumento tombale di un altro celebre Lanfranco Settala, il confessore di Giovanni Visconti morto il 29 gennaio 1355.

Il personaggio considerato più illustre e conosciuto della famiglia (anche grazie ad Alessandro Manzoni) fu Ludovico, profetico all'epoca della terribile pestilenza del 1630. Nato nel 1552, si era laureato in medicina a Pisa, pur continuando a coltivare interessi filosofici e letterari. La sua esperienza medica era iniziata con la peste del 1576, accanto a Carlo Borromeo, esperienza che gli permise di ottenere presso le autorità cittadine un grande credito durante i terribili mesi della successiva,

violentissima, epidemia del 1630, benché ottantenne e malfermo di salute. Venne descritto come uno spirito illuminato e scientificamente all'avanguardia rispetto ai colleghi del tempo, e proprio per questo fu accusato dal popolo di voler terrorizzare la città, per via delle sue teorie circa i rischi del contagio.

D'altro canto credette sempre e fermamente nell'esistenza della stregoneria, e di ciò ne diede ampiamente prova nel famoso e triste caso della domestica Caterina Medici, contro la quale, assieme ad altri medici, stese una perizia accusandola senza mezzi termini di stregoneria e malocchio, finalizzati ad uccidere lentamente il senatore Luigi Melzi. La poverina fu, in forza di tale documentazione, condannata al rogo e bruciata viva il 4 Marzo 1617.

Ludovico morì nel 1633 lasciando diciotto figli, tra i quali Senatore, medico ricordato dal Manzoni, e Manfredo. Con la numerosa famiglia abitava nel palazzo avito nella contrada che dalla sua famiglia aveva preso il nome (oggi via Paolo da Cannobio), ma divenuto lo spazio troppo stretto per così tante persone, costruì un nuovo palazzo in piazza S. Ulderico (l'attuale via Pantano 26), che grazie ai suoi eclettici interessi divenne famoso per la splendida biblioteca e la celebre quadreria, nucleo primitivo della raccolta che poi verrà ereditata ed elaborata dal figlio Manfredo.

Manfredo nacque l'otto Marzo del 1600. Ancora adolescente, si recò in visita alla collezione d'arte dei Gonzaga a Mantova, rimanendo colpito dal contenuto delle quattro stanze del palazzo Ducale, ove erano state sistemate le più rare meraviglie che la natura aveva saputo offrire. Dopo gli studi di lettere, retorica e filosofia, si laureò in giurisprudenza nell'università di Pavia all'età di ventun anni. Trasferitosi a Siena, iniziò ad interessarsi alla scienza e alla fisica. Deciso a scoprire l'Oriente, dovette faticare parecchio per convincere il padre Ludovico a concedergli le risorse economiche necessarie all'organizzazione della

complessa spedizione, stante la situazione familiare non certo rosea. Riuscì comunque a coronare il suo sogno, potendo partire prima per la Sicilia, sulle galere del granduca di Toscana, e dall'isola spostandosi poi a Costantinopoli, dove rimase circa un anno, ottenendo il permesso di spostarsi in Turchia e a Cipro, in un periodo compreso tra il 1622 e il 1628. Sbarcato al termine dell'avventura a Livorno, rientrò a Milano carico di reperti naturalistici ed etnografici scovati un po' dappertutto, da lui definiti "turcheschi".

Il 18 marzo 1628 ricevette il diaconato dal suo amico cardinale Federico Borromeo, senza che intendesse comunque indirizzarsi alla carriera ecclesiastica. Lontano da Milano Manfredò continuava a condurre una vita mondana, sempre più esposta ai rischi della peste e delle scorribande dei Lanzichenecchi. Il padre Ludovico non mancava pertanto di rimproverargli, di tanto in tanto, tale condotta immorale, come risulta dal rapporto epistolare tra i due.

Si riporta uno stralcio dalla lettera che Ludovico scrisse al figlio il 21 Novembre 1629:

[...] Sapete che a mia persuasione non prendeste l'abito clericale, ma preso doveva aspettare, che in ogni cosa li corrispondeste e per l'abito, e per la corrispondenza alla cosa, e in particolare a vostro zio. Sapete che e in ciò et in altro puoco havete corrisposto, come nella frequenza de sacramenti, nella divozione, nel digiuno, ma nel frequentar le comedie; essendo pure dottore, se non in altro, almeno nelle istorie, nelle quali pare pure che alquanto vi diletiate, dovevate leggere per trattener bene la lingua latina, e per sapere gl'historici latini, e insieme per sapere gli rudimenti della nostra fede, era convenevole saper quanto ne scrive il Bellarmio, et il Catechismo Romano. Se bene considererete in oltre gli vostri andamenti domestici, riconoscerete che havevate bisogno di emendazione e correzione, ma molto più nelle azioni fori di casa, le quali essendo pregiudiziali all'animo, al corpo e all'onore vostro di casa,

se ben per qualche tempo occulte possono stare, al lungo andare vengono alle orecchie di chi v'ama, come è il padre e il zio; é ciò vi giuro, da domestici, ma da altri. Pensassimo dunque co' mandarvi fori per alquanto tempo, in tutte queste cose giovarvi, prima per impiegarvi per qualche occasione per qualche tempo, finché, se Iddio mi darà vita per qualche via o favore vi potessi impiegare nella patria, insieme esimervi dalli grandi pericoli della peste, che ci soprasta, e finalmente smenticati li mancamenti passati, e rimembrando il debito, et che vi conviene il stato quale sete, l'honorevolezza della vostra casa e la condizione nella quale io l'ho posta, poteste vivere in casa vostra, conforme al stato vostro. Questo vi scrive vostro padre amorevole, al quale so che come bon figlio, sempre havete procurato di non darli disgusto, come son sicuro che sarete per fare per l'avvenire e l'havervi scoperto qualche vostro mancamento, non sia se non per vostro bene, e dipendete dall'amor paterno, e sia questa lettera da voi ricevuta da man destra, e non sinistra, e sia da Voi custodita per pugno del mio amor paterno e per ricordo delle ammonizioni, dalle quali spero di riceverne consolazione et in particolare del culto d'Iddio, frequentando li SS.mi Sacramenti, da quali spero che di maniera tranquillarete l'animo, che e a voi succederà ogni bene, e a noi tutti consolazione. Nostro Signore ne guidi e ispiri, e voi a ciò con le orazioni

Nel 1630 il cardinale Borromeo gli concesse il canonicato della basilica di San Nazaro, sul corso di Porta Romana, a due passi dal palazzo paterno, carica che manterrà per tutta la sua vita e che gli assicurerà una rendita economica modesta ma perpetua, in grado di lasciargli tutto il tempo necessario per potersi dedicare agli studi scientifici e naturalistici senza l'assillo di trovarsi altre fonti di reddito. Manfredo fece rientro a Milano solo a peste cessata. Il terribile flagello, oltre a decine e decine di migliaia di cittadini, si era portato via nel 1633 anche il padre Ludovico, dal quale ereditò la collezione di famiglia.

Dopo la morte del padre, Manfredo iniziò a collezionare in maniera sistematica oggetti e strumenti scientifici di ogni genere, i quali trovarono spazio sia nella casa di piazza S. Ulderico, sia nei locali della canonica di S.Nazaro. In quest'ultima, tranquilla e isolata, aveva anche allestito un piccolo ma fornitissimo laboratorio, dove passava le giornate a progettare e realizzare strumenti meccanismi tra i più disparati. Lavorava al tornio, fondeva metalli, costruiva specchi ustori e strumenti ottici di precisione, tanto da essere definito "l'Archimede del nostro secolo"¹.

Lo spirito curioso e metodico di Manfredo lo portò a riunire più di tremila pezzi di varia natura, catalogabili in tre grandi sezioni, come Manfredo stesso precisava: i *Naturalia*, cioè oggetti forniti all'uomo direttamente dalla natura, e suddivisibili a loro volta in animali, vegetali, minerali; gli *Artificialia*, cioè le creazioni dell'uomo, che grazie alla sua perizia modifica i *naturalia* secondo le proprie esigenze o estro; i *Curiosa*, cioè tutto ciò che può incuriosire o stupire in quanto *monstra*, cioè extra norma. Accanto agli oggetti trovati in natura o costruiti nel laboratorio, Manfredo raccolse migliaia di libri, che assommandosi a quelli della più antica biblioteca paterna, finirono con l'ammontare a ben 10.000 volumi a stampa e circa 600 manoscritti.

Il secolo di Manfredo si caratterizzava dall'apertura inarrestabile di nuove vie commerciali e dalla colonizzazione di nuovi mondi. Iniziavano in quegli anni gli scambi commerciali tra Europa e America, fonte inesauribile di novità.

A Milano il cardinale Federico Borromeo riceveva e ospitava spesso i missionari di ritorno dall'America Latina, per informarsi dell'evangelizzazione di quelle terre. Anche Manfredo ospitava presso il proprio gabinetto scientifico religiosi e mercanti provenienti da

¹ F. Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, stampa di F. Vigone, Milano, 1670, p.406.

spedizioni oltreoceaniche, sperando di poter ottenere nuovi pezzi per il Museo. Tra gli oggetti così ottenuti vi era un intero corredo rituale usato dai sacerdoti Tupinamba nelle danze propiziatorie, composto da un mantello di piume colorate e da cavigliere e bracciali con sonagli.

Ma non solo le meraviglie d'oltre Oceano stuzzicavano l'interesse di Manfredo. Infatti, a rappresentare degnamente il fascino dell'Oriente v'era la mappa cinese disegnata dal missionario gesuita Aleni, una sorta di planisfero con al centro la Cina anziché, come da tradizione topografica europea, il vecchio continente. Ricco di tutte queste meraviglie, non stupisce che il museo fosse tappa obbligata per gli stranieri di passaggio a Milano. Tra i più illustri, Manfredo ebbe il piacere di ricevere Walter von Tschirnhaus, uno degli inventori della porcellana europea, al quale Manfredo confidò di essere riuscito a creare anch'egli la ceramica col metodo dei cinesi.

Federico Borromeo, artefice e fondatore dell'Ambrosiana, era molto amico di Manfredo, tanto da affidargli l'incarico di ricercatore di libri per la neonata biblioteca. Successivamente, Federico lo nominò conservatore, carica di prestigio che spinse Manfredo, il 18 Settembre 1670, a donare alla biblioteca Ambrosiana una parte della sua collezione libraria, con atto regolare presso il notaio Giovanni Tommaso Buzzi, riservandosene però l'uso vita natural durante. Una seconda donazione di libri all'Ambrosiana, stessa procedura, è registrata il 2 Luglio 1678.

E all'Ambrosiana Manfredo pensò anche quando, il 30 Luglio 1672, decise di predisporre il proprio testamento presso il notaio Carlo Cadolini. Dopo aver affermato di essere l'unico proprietario degli oggetti facenti parte del Museo, avendoli egli stesso raccolti, acquistati o fabbricati, il Settala istituì un fedecommesso sull'intera raccolta, disponendo cioè che questa dovesse passare, dopo la sua morte, al fratello Carlo, il quale avrebbe dovuto poi trasmetterla, senza poterla disperdere o alienare, ai figli del fratello Senatore: Francesco, Lodovico,

Settimio Passaguado e ai suoi discendenti maschi in linea di primogenitura.

Estintasi la linea maschile dei Settala, Manfredo dispose che la Galleria entrasse a far parte del patrimonio dell'Ambrosiana. Al testamento fu allegato, a scanso di equivoci, il Catalogo a stampa di cui già parlammo. Dunque l'origine del museo – stando a queste autorevoli parole – dev'esser ricercata nell'attività diretta di Settala, nelle sue opere manuali, nella capacità economica di programmare l'uso dei proventi che gli derivavano dal suo canonicato, nei doni ricevuti da amici sparsi in tutta Europa, compresi i principi, e nelle acquisizioni mirate durante i viaggi da lui compiuti in Italia e all'estero. La specificazione di tutto ciò era importante per Manfredo in quanto tendeva ad escludere ogni diritto di famiglia sui mercati e sul proprio “gabinetto” e gli permetteva di conseguenza di determinare la disposizione del testamento in termini di “fedecommesso²”. Nel caso della propria galleria, Settala aveva pensato a una figura di questo tipo, che prevedeva le seguenti sostituzioni: alla sua morte il museo sarebbe passato al fratello Carlo, vescovo di Tortona; poi in ordine di nipoti, figli di suo fratello senatore: Francesco, anch'egli canonico di San Nazaro, Lodovico. Vicario generale di Tortona, Settimio Passaguado e ai suoi discendenti e ai suoi discendenti maschi in linea di primogenitura; una volta estinta la linea maschile dei Settala proveniente dal fratello Senatore, Manfredo nominava come erede l'ultimo nelle sostituzioni la Biblioteca Ambrosiana. Il fedecommesso (istituto

2 Istituto giuridico di origine medioevale secondo il quale il testatore disponeva che il suo patrimonio passasse integralmente a un solo erede e, alla morte di questo, a una terza persona e da questa a un'altra, e così via, senza che la volontà dei successivi eredi potesse cambiare la destinazione del patrimonio stesso: così operando esso diventava fatto inalienabile e rigidamente vincolato in tutti i suoi passaggi che, ipoteticamente, potevano diventare infiniti secondo la serie delle sostituzioni determinate nel testamento d'origine.

successorio all'epoca diffusissimo, persino nei ceti meno abbienti), permetteva dunque di non disperdere i patrimoni familiari, dato che ciascun erede era costretto a mantenere i beni presso di sé per poterli poi trasmettere, integri, ai successivi eredi designati. Così facendo Manfredo tutelava il Museo da smembramenti e suddivisioni tra eredi che ne avrebbero minato il valore scientifico e artistico. Senza dividere tra di loro gli oggetti del museo era possibile tutelare l'organicità e l'originale unitarietà: di fatto, i Settala beneficiari dei “fidecommesso”, più che proprietari veri e propri ne diventavano amministratori deputati a garantire la specificità. Inoltre il fatto che questa linea non potesse sfociare in rami collaterali della famiglia rivela che il collezionista milanese escludeva che la sua galleria potesse essere considerata un patrimonio familiare; la riconferma è proprio nella sostituzione ultima prevista dal “fidecommesso”, la biblioteca Ambrosiana, che rappresentava un'istituzione di prestigio, a lui legata per molti motivi e che gli dava garanzia sulla destinazione finale del suo prezioso museo. Molto saggiamente, l'Archimede milanese poi aveva trovato il modo di evitare ogni pretesa dall'una e dall'altra parte: infatti, se i Settala sapevano che il museo non poteva essere considerato un patrimonio di famiglia perché sostituito ultimo e definitivo restava l'Ambrosiana, l'Ambrosiana a sua volta – specificava il testamento nella sua parte finale – finché fossero stati viventi i Settala beneficiari della clausola, doveva ben guardarsi dal pretendere di fare inventariazioni dirette di quanto conteneva il museo, non sussistendo per essa alcun diritto fino allo scattare della sostituzione stessa. Per evitare ad ogni modo dubbi sull'identificazione dei singoli oggetti della galleria, al testamento fu allegato il catalogo dello Scarabelli. Il canonico di San Nazaro aveva quindi pensato ad un abile sistema di controbilanciamenti che, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto tutelare il suo museo per il futuro. Purtroppo però le vicende, dalla sua morte in poi, non andarono come egli avrebbe

sperato.

Manfredo Settala morì il 6 febbraio 1680, e sei giorni dopo ebbe un sontuosissimo funerale in San Nazaro, di cui per tanti anni era stato canonico. La data del suo funerale coincise, incredibilmente, con l'inizio della dispersione del suo amato Museo. Infatti nella Chiesa venne allestito un catafalco tipicamente barocco, addobbato con numerosissimi oggetti prelevati dalla Galleria, oggetti che, ad esequie terminate, non tornarono più al loro posto. Anche il collegio dei Gesuiti a Brera volle onorare lo scomparso, allestendo una sorta di rappresentazione teatrale, durante la quale vennero portati in processione alcuni tra i più significativi pezzi del Museo. Ed ancora una volta, molti di questi pezzi presero poi strade diverse anziché quella del palazzo di via Pantano.

La commemorazione ufficiale del defunto Settala, barocca e pomposa, affidata al gesuita Giovanni Battista Pastorini, mise comunque in evidenza alcuni aspetti interessanti della personalità di Manfredo, primo tra tutti la capacità di essere insieme uomo di fede e uomo di scienza, elevando la sua attività nello studiare la natura e nel modificare attraverso l'arte il lavoro quasi a imitazione dell'attività stessa di Dio creatore. Il Settala infatti

ricordevole d'un suo detto familiare *potius mori quam otari* si diede per onesto diletto ad un impiego, che lo rendesse in qualche maniera imitatore delle opre di Dio. Imperocché qual fra gli altri è l'impiego di Dio? [...] Nel tempo distende cieli, fabbrica sfere, move pianeti, accorda elementi, dipinge le Iridi, colora i fiori, accende i fulmini, lavora al torno le grandini, e movendo immobile tutte le cose, opera nell'operare di tutte le create cagioni. Questo fu sempre l'impiego di Dio; e questo ancora con una certa imitazione di Dio è sempre stato il gentilissimo genio del signor Manfredo Settala, sempre operare, sempre occuparsi, far bella l'arte, studiar la natura e imitarla nei suoi lavori³.

3 Cfr. *Orazion funebre per la morte dell'illustriss. Sig. Can. Manfredo Settala*

Per quanto riguarda il rapporto con la città, Milano per Manfredo Settala era di certo amata, ma forse egli la sentiva un po' stretta: infatti credeva maggiormente di appartenere a un mondo più vasto e più aperto e i milanesi del Seicento se ne accorsero. Per questo Pastorini poteva a essi ricordare che

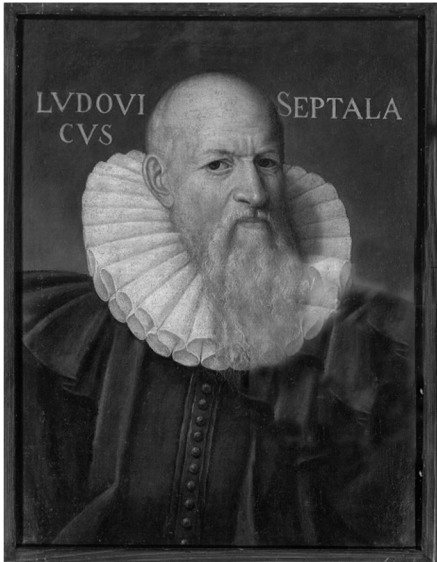
una sol cosa però mancava al Signor Settala, gli mancava l'essere tutto vostro. Perché egli avea fatta sua Patria tutta l'Europa: e come che più egli non si movesse dal suo Museo, volava nondimeno il suo sapere, viaggiava il suo nome, e lo rendeva poco men, che un cittadino d'un Mondo, per togliere la gloria d'aver tutto vostro un sì grand'uomo.⁴

nell'esequie celebrate in Milano dai suoi nipoti nella basilica di San Nazaro detta dal P. Gio: Battista Pastorini della compagnia di Gesù, in Milano. Stampa arcivescovile. MDCLXXX, pp. 13, 14.

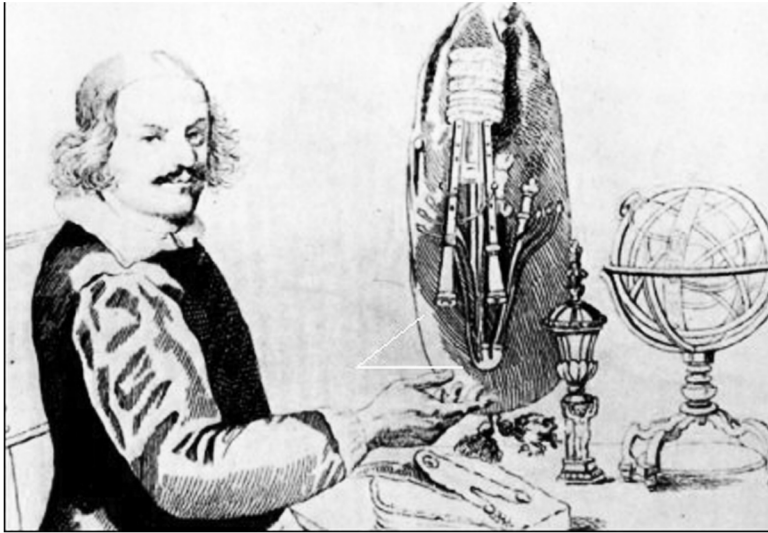
⁴ Cfr. *Ivi*, p.22.



1. Daniele Crespi, *Ritratto di Manfredo Settala*, Olio su tela (45 x 60 cm), Biblioteca Ambrosiana, Milano.



2. F. Galizia, *Ritratto di Ludovico Settala*, Olio su tela (49 x 63 cm), Biblioteca Ambrosiana, Milano.



3. Anonimo, *Manfredo Settala*, Biblioteca Ambrosiano, Milano.



4. Stemma storico della famiglia Settala.



5. Saturno, Cupido e la Natura, frontespizio allegorico da P. M. Terzago, F. Scarabelli, *Museo o Galleria Adunata del Sapere*, Milano, 1666.



6. C. Fiori e G. B. Bonacina, *Manfredo Settala all'età di 80 anni*, da G. M. Visconti, *Exequiae in Tempio S. Nazarii Manfredi Septalio...*, Mediolani, 1680.

COLLEZIONE SETTALA: MIRABILIA, NATURALIA, ARTIFICIALIA

Il Museo Settala poteva, secondo alcuni studiosi e per certi versi, inserirsi in quel filone collezionistico che andava all'epoca di Manfredo sotto il nome di *Wunderkammer*, o camera delle meraviglie, collezioni sviluppatesi poi enormemente nel primo Seicento, come già ampiamente trattato nei capitoli precedenti. Di norma, si è già scritto, tali collezioni trovavano posto in stanze o ali di palazzi e residenze, ma erano alquanto statiche, nel senso che il proprietario collezionista introduceva sì continuamente nuovi pezzi, ma questi erano posti in modo da essere semplicemente contemplati.

Secondo altre teorie, che forse colgono più nel segno, la Galleria Settala, grazie all'estro del suo creatore, doveva apparire ben differente dalle suddette camere delle meraviglie, proprio a causa dell'interrelazione tra gli oggetti e Settala stesso. Questi infatti non si accontentava di ammirare i pezzi raccolti, ma li adoperava e li analizzava di continuo, cercando il più possibile di trarre nuove esperienze scientifiche. Scrive a tal proposito Marco Navoni¹:

In realtà, accostare il Museo Settala alle *Wunderkammern* è un'operazione a suo modo indebita e riduttiva, perché Manfredo con la sua galleria intendeva formare una vera e propria "enciclopedia oggettiva", una specie di centro di documentazione di tutto quanto in campo naturalistico o tecnico poteva provocare discussione fra gli studiosi. È pur vero che delle *Wunderkammern* nordiche permaneva anche nella collezione settaliana, a mo' di tributo alla moda dei tempi, il gusto barocco per le stranezze e la tendenza al

¹ M. Navoni, "L'Ambrosiana e il museo Settala", in *Storia dell'Ambrosiana*, Cariplo, Milano, 2000, p. 215.

collezionismo artistico-amatoriale di quadri, monete e armi: ma non è qui che va ricercata la vera natura del Museo Settala: esso infatti, nella sua finalità specificatamente scientifica, voleva proporsi immediatamente come centro di ricerca, quasi un' "accademia" privata per il confronto e la verifica delle varie ipotesi che gli studiosi e la letteratura proponevano su vari fenomeni².

Ne sarebbe prova il fatto che accanto alla sezione propriamente museale, dove primeggiava il gusto per le stranezze e il collezionismo di quadri, monete, monili, esisteva il già citato laboratorio scientifico, dove venivano creati gli *artificialia* o elaborati e analizzati i *naturalia*. Congegni meccanici di precisione, lavorati al tornio, strumenti ottici, specchi ustori³.

Lo spirito curioso e metodico di Manfredò lo portò a riunire più di tremila pezzi di varia natura, catalogabili in tre grandi sezioni, come Manfredò stesso precisava: i *Naturalia*, cioè oggetti forniti all'uomo direttamente dalla natura, e suddivisibili a loro volta in animali, vegetali, minerali; gli *Artificialia*, cioè le creazioni dell'uomo, che grazie alla sua perizia modifica i *naturalia* secondo le proprie esigenze o estro; i *Curiosa*, una categoria trasversale alle prime due e che raccoglieva tutto ciò che poteva incuriosire o stupire per la sua eccedenza rispetto alla norma, cioè extra norma. Accanto agli oggetti trovati in natura o costruiti nel laboratorio, Manfredò raccolse migliaia di libri, che assommandosi a quelli della più antica biblioteca paterna, finirono con l'ammontare a ben 10.000 volumi a stampa e circa 600 manoscritti; la collezione di quadri e dodicimila incisioni⁴.

Il secolo di Manfredò si caratterizzava dall'apertura inarrestabile di

2 Navoni precisa di come sia merito soprattutto del lavoro di Aimi – De Michele – Morandotti, *Musaeum Septalianum* cit., in particolare alle pp. 23, 27, 31 per aver messo a fuoco la natura del Museo Settala così com'è stata riassunta.

3 Cfr. G. Fogolari, *Il museo Settala* cit. pp.88-89 e A. Aimi, *Musaeum* cit., p. 34.

4 C. Tavernari, *Il museo Settala, presupposti e storia*, pp. 12-17.

nuove vie commerciali e dalla colonizzazione di nuovi mondi. Iniziavano in quegli anni gli scambi commerciali tra Europa e America, fonte inesauribile di novità. Nel “vecchio mondo” giungevano infatti reperti naturalistici ed etnografici del “mondo nuovo” e questo imponeva, attraverso il confronto diretto, di rivedere posizioni sedimentate e limitative della realtà⁵.

A sostegno di questa seconda tesi, del resto, che cioè la concezione di Manfredo Settala della sua raccolta fosse più vicina al gabinetto scientifico che ad una *Wunderkammer*, esistono i documentati rapporti scientifici che il Settala intrattenne con alcuni esponenti del mondo accademico del suo tempo⁶. Nella Milano dei Borromei poi, il Cardinal Federico aveva sempre curato i rapporti con i missionari gesuiti dell'America Latina, li ospitava nelle proprie dimore e da questi riceveva doni, come curiosi oggetti provenienti da quelle popolazioni. Manfredo attuò la stessa prassi, coinvolto soprattutto forse dalla possibilità di acquisire informazioni dirette sul mondo nuovo e pezzi naturalistici, reperti etnografici e curiosità varie di assoluta rarità. Ne sono un esempio significativo l'intero corredo rituale usato dai sacerdoti Tupinamba⁷ nelle danze propiziatorie, che consiste in un grande mantello di piume colorate, cavigliere con sonagli di semi, cintura e collana di piume, regalato a Settala da Federico Landi, principe di Vale di Taro, oppure prodotti d'artigianato locale come due quadri fatti a mosaico, sempre con piume di uccelli, rappresentanti santa Rosa da Lima e la Vergine con il Bambino, probabilmente messicani su committenza peruviana. Di tutto ciò purtroppo non rimane che il mantello di piume, il quale se pur non in buone condizioni di conservazione, risulta il più importante tra gli otto mantelli Tupinamba

5 Cfr. G. Fogolari, *Il museo Settala cit.*, e Aimi-De Michele-Morandotti, *Musaeum Septalianum cit.*, pp. 9 e 13.

6 Giovanni Rucelai, Cosimo III Medici, Henry Oldenburg della Royal Society.

7 Popolo amerindo dei secoli XVI-XVII.

ancora esistenti in Europa⁸

Tra gli oggetti che invece testimoniano l'interesse per l'estremo Oriente esiste una celebre mappa cinese, disegnata dal gesuita Giulio Aleni, un planisfero eccentrico rispetto alla tradizionale impostazione europea, per ché pone ovviamente al centro la Cina e confina il “vecchio continente” ai margini del disegno. Non c'è dubbio che il Museo Settala era certamente diventato uno dei fenomeni più importanti del collezionismo di età barocca, ponendosi come finalità quella divulgativa sui vari rami del sapere in una città come Milano, la quale aveva ancora gravi ritardi culturali dal punto di vista del pensiero scientifico. Scrive Navoni:

Manfredo non fu certo uno “scienziato puro”, ma il suo intelligente e vivace ruolo di divulgatore colto servì almeno in parte a colmare tali lacune. D'altra parte, l'importanza e il prestigio di tale collezione è comprovata dal fatto che esso divenne tappa obbligata per i viaggiatori stranieri di passaggio in Italia: nel 1946, ad esempio, lo visita John Evelyn, letterato e cultore di studi antiquari; nel 1664 Balthasas de Monconys, consigliere del re di Francia; e poi il botanico inglese John Ray, che restò ammirato dai manufatti eseguiti dallo stesso Manfredo, come gli specchi ustori, gli automi semoventi, le macchine per il moto perpetuo, e il suo compagno di viaggio Philip Skippon, che nel suo resoconto ricorda le invenzioni del Settala fra le più importanti in campo europeo. Nel 1676, infine, lo visita Walter von Tschirnhaus, uno degli inventori della porcellana d'arte europea, al quale manfredo comunicò d'esser riuscito a produrre anch'egli la porcellana secondo il metodo dei cinesi⁹.

Tra le sue prestigiose frequentazioni ricordiamo l'amico di gioventù Fabio Chigi. Quando questi, nel 1655, fu elevato al soglio pontificio col nome di Alessandro VII, Manfredo si recò a Roma per rendergli visita. Qui si fermò alcuni mesi, per avere il tempo di visitare e studiare le catacombe cristiane e interessandosi di problemi archeologici. Ebbe così

⁸ A. Aimi, E. Bassani, *Mirabilia orbis*, n. 24, Kos, 1986, pp.42-45.

⁹ M. Navoni, *op. cit.*, pp. 218, 219.

anche l'occasione di incontrare Atanasio Kircher¹⁰ col quale sono documentati rapporti epistolari fin dal 1647.

Manfredo intrattenne una fitta corrispondenza epistolare anche con Francesco Redi, incentrata prevalentemente su problemi di ricerca medico-naturalistica.

Manfredo aveva fin dal 1664 manifestato l'intenzione di predisporre un catalogo ove elencare tutte le “meraviglie” custodite nel suo Museo. In una lettera ad Antonio Magliabechi del 1664 egli confida all'amico bibliofilo l'intenzione di realizzare “l'indice del mio gabinetto”, un inventario di quanto fino ad allora era riuscito a raccogliere. Grazie al fratello Carlo, vescovo di quella città, che concesse l'*imprimatur*, sul finire di quell'anno venne stampato, ad opera di Paolo Maria Terzaghi, fisico collegiato milanese, il *Musaeum Septalianum*, vero e proprio catalogo suddiviso in sessantasette capitoli per elencare minuziosamente tutto il contenuto della galleria manfrediana. Poiché la lettura di tale opera risultava, per i meno dotti, ostica a causa dell'utilizzo del latino, due anni dopo veniva stampata sempre ad opera di Pietro Francesco Scarabelli, dottore fisico di Voghera, l'edizione italiana dell'opera, meno erudita ma più divulgativa. Di questa opera in volgare venne poi tirata una seconda edizione, di poco successiva, aggiornata con le nuove acquisizioni. Il volume, stampato a Tortona come i precedenti, è espressamente dedicato al vescovo Carlo Settala, da considerare vero e proprio patrono di tutta l'operazione.

È in questa seconda edizione che fu inserita la celebre incisione, vera novità, firmata dall'artista Cesare Fiori, riprodotte la sistemazione della galleria nel palazzo Settala di via Pantano: non tanto la “fotografia” obiettiva di come il museo fosse organizzato, quanto piuttosto una sorta di compromesso fra la realtà e l'idealizzazione; la scenografia barocca da una parte aveva lo scopo di documentare come manfredo avesse voluto

¹⁰ Athanasius Kircher (Geisa, 12 maggio 1602 – Roma, 28 novembre 1680) è stato un gesuita, filosofo, storico e museologo tedesco del XVII secolo.

realizzare il suo museo, ma dall'altra sicuramente aveva l'intento di celebrarne il progetto ideale¹¹. Si tratta di una tavola panoramica ove è possibile scorgere, se non ovviamente tutti i pezzi, almeno i più significativi e prestigiosi, così come Manfredo aveva voluto esporli e collocarli negli spazi a sua disposizione. Nonostante tutte le fonti, testimonianze di visitatori, a cui si è risaliti, dicono che la galleria era distribuita in quattro locali, l'incisione propone un unico, grande, lungo ambiente suddiviso in tre parti, ricolmo di oggetti rari e preziosi. Dal soffitto pendono coccodrilli, squali e pesci volanti. Nella parte superiore delle pareti sono appesi i dipinti; alla sinistra estrema viene raffigurato uno dei vari congegni del moto perpetuo escogitati dall' "Archimede di Milano"; a destra della zona centrale si trova un'enorme zampa d'elefante; notiamo poi a destra del disegno un diavolo a mezzo busto incatenato, uno dei vari automi semoventi costruiti da Settala, sopra il quale si vede chiaramente il mantello di Tupinamba. Questi e moltissimi altri particolari sono visibili nella tavola dell'abile Scarabelli. Nell'edizione datata 1666 del maestro incisore, in cui si parla della collezione di libri del museo, si legge tra le altre informazioni che essa conteneva «sette volumi mezzani, nei quali vegonsi delineate, e miniate molte delle cose più rare e conspique si trouano della Galleria dico da' più eccellenti giouani Pittori di Milano».

Notizia di estremo rilievo perché rivela che ancora prima di dare alle stampe un catalogo, Manfredo aveva ideato un originale sistema per catalogare gli oggetti più importanti e significativi della sua collezione raccolti per gruppi omogenei: la realizzazione dei disegni, verosimilmente databile attorno agli anni 1640-1660, fu affidata ad alcuni giovani artisti milanesi. Risulta infatti che egli avesse affidato a questi il compito di riprodurre con disegni e dipinti tutti gli oggetti del

11 Cfr. C.Tavernari, *op. cit.*, pp.45-46, De Michele, Cagnolaro, A. Aimi, Laurenchic, *Il museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII sec.* Museo Civico di Storia Naturale di Milano, Milano, 1983, pp. 12-13.

Museo: sette volumi, di cui presto purtroppo si persero le tracce. Solo nel 1900 due di questi volumi vennero ritrovati quasi casualmente sul mercato antiquario di Lipsia, mentre un terzo fu ritrovato presso Michelangelo Guggenheim. Il primo a darne notizia fu Gino Fogolari, il quale in un articolo sulle vicende del Museo Settala segnalava la presenza di due dei sette volumi sul mercato della città tedesca, presso il librario Karl W. Hirsemann e concludeva il proprio contributo con una nota nella quale auspicava che la Biblioteca Ambrosiana si premurasse di recuperarli¹². L'invito fu raccolto dall'allora direttore dell'Ambrosiana Achille Ratti, che anzi era riuscito ad identificare un terzo volume presso il commendator Michelangelo Guggenheim di Venezia. Fu questo il primo dei volumi ad entrare in Ambrosiana nel 1906 (con segnatura 387 sup.), grazie al suo proprietario, come ricaviamo dalla nota autografa di Achille Ratti posta sul verso della copertina anteriore¹³. Altri due furono identificati presso la Biblioteca Estense di Modena, con centodiciassette tavole a colori. Tutti questi cinque volumi, gli ultimi due con segnatura Z 388 e Z389 sup.) entrarono poi tra le proprietà della Biblioteca Ambrosiana che, come vedremo più avanti, divenne la depositaria della raccolta settaliana.

Ognuno dei disegni riproducenti fedelmente gli oggetti museali reca anche brevi annotazioni, redatte dallo stesso Manfredo, circa l'oggetto rappresentato. Attraverso le sue didascalie lo scienziato milanese fa intuire al lettore i criteri con cui progettò la sua collezione, fornendo anche qualche notizia autobiografica. Il primo volume inizia con una sfera armillare (uno strumento astronomico complicato, con il quale si tentava di rappresentare, mediante anelli metallici graduati, i cerchi massimi della sfera celeste) costruita da Settala nel 1640 o 1646, a

12 G. Fogolari, *Il Museo Settala*, *op. cit.*, pp. 83 e 126.

13 Si legge « Volume di settantatre disegni più due esemplari della stampa rappresentante l'interno del museo Settala (annessa al libro dello Scarabelli Museo o Galleria ecc., Tortona 1665) donato dal Sig. Comm. M. Guggenheim di Venezia il 17 Dicembre 1906 alla Biblioteca Ambrosiana. 19.XII.1906. D. A. Ratti».

imitazione delle simili sfere da laboratorio astronomico di Anversa: lavoro di grande precisione, per il quale aveva trovato confronti sulle migliori piazze europee. Un altro pregiato strumento molto complesso, di sua fattura, era un «compasso del Galileo fatto di mia mano»¹⁴.

Tra gli strumenti costruiti dal Settala, come questi considerati della sua maturità di collezionista e studioso, si affiancavano nel suo museo, pezzi che lui stesso definiva “scherzi” o “bagatelle” e che risalgono agli anni giovanili di studio in Toscana, quando si diletta a lavorare al tornio o a creare curiosità strane e senza un fine. Un esempio sono due piccoli arcolai snodati, l'uno con sonagli, l'altro con nastri colorati. A fianco di queste illustrazioni, Manfredo commenta

Il primo scherzo, che feci in Pisa allo studio, che con questo m'acquisto la gratia del sermo Gran Duca, mentre ero giovinetto, come anche della serma sua Madre, qual era sorella dell'Imperatore. Et altro era un arcolaietto, bagatella delle prime¹⁵.

Alcune descrizioni di queste “bagatelle” erano persino datate dall'autore in modo molto rigoroso, come ad esempio per una specie di sfera armillare racchiusa in un globo di vetro, il cui disegno è accompagnato dalla didascalia «altro globo di vetro con dentro come una sfera fatta di mia mano, quando io ero in Pisa l'anno 1621 allo studio et fui io l'inventore di questa bagatella¹⁶». Queste dunque erano le abilità del giovane Archimede milanese in giovane età; eppure l'abilità tecnica per lui era stata la migliore credenziale presso i principi di toscana. Non molto diversa, per bizzaria e inutilità, la corona fatta probabilmente da Manfredo con avorio tratto da un corno di rinoceronte e con i segni dello zodiaco alternati ai grani del rosario; o ancora quella sorta di “gioco di società” con una lucertola metallica fatta correre tramite

14 Cfr. Z 387 sup., f. 11r.

15 Cfr. Z 387 sup., f 21r.

16 Cfr. Z 387 sup., f 18r.

magnete su circonferenza e fermata in corrispondenza di varie definizioni di carattere. La didascalia spiega: «Scherzo magnetico per indovinare se le figlie vanno a monaca volentieri, et per molte altre galanterie, poiché si fa fermar la Lucerta dove si vuole»¹⁷

Molto diverse per loro natura sono ovviamente le cosiddette “macchine del moto perpetuo”, di cui i manoscritti conservano tre disegni: si tratta di un complicato congegno che permetteva a una piccola sfera di scendere lungo un'apposita scanalatura, di risalire tramite molla e riscendere ancora “quasi all'infinito”; tali marchingegni, escogitati da Settala, suscitarono l'ammirazione e lo stupore dei visitatori del museo e rientravano principalmente tra le sperimentazioni sul tentativo di generare e conservare l'energia meccanica. Vicino al disegno è presente la didascalia «Altro moto perpetuo, qual andò tre mesi, mentre andai a Venetia e serrai il coperto con la chiave accidentalmente ritornai, et andava ancora, et questo è il più durabile».

Tra le costruzioni ottiche, altro campo in cui Settala eccelleva e che egli lavorava nel suo laboratorio a San Nazaro, dove molava le lenti e gli specchi ustori, con i quali teneva di ripetere l'esperimento di Archimede su varie distanze. Particolare meraviglia destava tra i visitatori uno strumento per leggere a distanza (sorta di cannocchiale), sperimentato nel chiostro di S. Pietro in Gessate: «Mezza balla di vetro massiccia delle maggiori che si possa fare, poiché tutte crepano per leggere di lontano, poiché havendo fatto l'esperienza nel convento di S. Pietro Gessato, che il coridor de tutti duoi cortili sono lunghi 220 passi, et legevamo le lettere et il missale benissimo»¹⁸.

Il secondo volume, rispetto al primo che come si è visto era incentrato sostanzialmente su strumenti meccanici, ottici o di precisione, costruiti dal Settala, lascia ampiamente spazio alla redazione di oggetti fittili e reperti naturalistici. Molto pregiato è il vaso in porcellana creato e

17 Cfr. Z 387 sup., f. 21r.

18 Cfr. Z 387 sup., f. 37r.

firmato dal collezionista milanese stesso, il quale era riuscito ad imitare perfettamente le tecniche cinesi nella produzione di questo materiale; con molta probabilità era questo un prodotto uscito dallo studio e dalla comparazione che Settala conduceva direttamente sugli oggetti di provenienza orientale, reperiti da lui stesso o donati, come il pregiato vaso giapponese alla cui illustrazione il canonico affiancò questa scritta: «Vaso di porcellana giapponese di color che pare azzuro lapislazzuli e nel mezzo rebescato di mezzo rilievo, donatomi dalla Felice Memoria del Signor Cardinale Monti»¹⁹. Essa è prova dei rapporti del canonico Settala con l'arcivescovo successore di Federico, del quale il fratello Carlo ora Vescovo di Tortona, era stato vicario. Un altro dono importante per quanto riguarda il donatore, è il seguente: «Vaso di terra Lemnia, cioè di terra sigillata del Gran Turco donatomi dal Signor Principe Giustiniano col suo Compagno col siggillo del gran Turco»²⁰.

La presente sezione del catalogo illustrato riproduce anche oggetti fatti da lui stesso al tornio fin dagli anni della sua giovinezza in Toscana: per la maggiorparte bizzarrie, ma che dimostrano tuttavia l'abilità tecnica con cui Manfredo lavorava materiali difficili come l'avorio di rinoceronte o l'osso di balena. Di alcuni di questi le didascalie sono: «Vaso di osso della spina medolla di Ballena fatto di mia mano a Pisa»²¹; «Taza di naso di rinoceronte. Vaso o Tazza a posta non si rompe, e la gente pensa che sia di vetro per bizzaria»²²; «Duo bicchieri o tazze di rinoceronte pur fatte di mia mano»²³ Nella sezione dedicata all'archeologia, dai disegni apprendiamo dell'attività di archeologo dello stesso Manfredo, che aveva disseppellito: «Otto vasetti lacrimatori trovati a Sesto Ulteriano nella mia prepena, appresso alcune urne, nel

19 Cfr. Z 388 sup., f.17r.

20 Cfr. Z 388 sup., f.26r.

21 Cfr. Z 388 sup., f.33r.

22 Cfr. Z 388 sup., f.36r.

23 Cfr. Z 388 sup., f.37r.

lavorare»²⁴.

Per quanto riguarda i reperti naturalistici, sappiamo dell'esistenza, presso la Galleria, di una «Testa grandissima di Hippostamo²⁵ con tutti li 12 denti mardiculari venuto dal Congo [...]»; «Duoi bracci con le loro mani, uno tutto lavorato di nastri e bindelli di Mummia con la sua mano, et le ungi di tutta bellezza [...], l'altro con carne et la mano ristretta a pugno»; ancora «Quattro coste di pesce sirena, o Pesce muglir [...] mano di pesce sirena», una «pelle di tigre» e una «di Leone», «icuaana, che nel capo tiene una pietra molto stimata contro veleno, et il corpo l mangiano li privati»²⁶. Questo dimostra che Manfredo, in molti casi, si adegua alle credenze popolari, soprattutto per quanto riguarda i rimedi farmaceutici. Si nota anche dalla didascalia: «Duoi bichieri fatti nel Mexico di Legno o Pall Nefritico per li dolori renali, et si pone dentro l'acqua alla sera et alla mattina diventa l'Aqua di color Turchino che all'ora si beve, et fa la sua operatione»²⁷.

La terza enciclopedia illustrata, assieme ad alcuni manufatti creati dallo stesso Settala, raccoglie principalmente reperti naturalistici del mondo minerale, come cristalli di quarzo con l'inclusione di erbe, peli o giunchi, ritenuti «scherzi di natura»²⁸. Di interesse per il metodo comparativistico vedere l'accostamento fra la pietra grezza e quella lavorata ad esempio i cammei) per dimostrare il passaggio dai *naturalia* agli *artificialia* a opera dell'uomo²⁹La maggior parte di questi reperti gli era stata donata dai numerosi amici che Manfredo frequentava, oltre al già citato principe Landi. Nelle note infatti troviamo nomi quali principe Quaglia, il quale

24 Cfr. Z 388 sup., f.37r.

25 Ippopotamo.

26 Cfr. Z 388 sup., f.60r.

27 Cfr. Z 388 sup., f.46r.

28 Cfr. Z 389 sup., f.38r.

29 Cfr. ad es., Z389 sup., f 27 r. e le osservazioni di J. Von Schlosser, *I musei prima del Novecento*, n. 24, 1986, p. 16.

gli procurava reperti peruviano; il medagliere papale Gaspare Moroni, un principe polacco non ben identificato il quale gli invia dalle sue terre tre curiosi pezzi di quarzo; due anonimi armeni che gli procurano pezzi di sale cristallizzato³⁰.

La prima volta che la biblioteca Ambrosiana stese nei propri atti ufficiali, i *Verbali della Congregazione dei Conservatori*, un documento in cui appariva il nome di Manfredo Settala e che si accennava alla sua *Galeria*, era il 25 Agosto 1711.

Giunta finalmente nel patrimonio del nuovo legittimo proprietario, la collezione non fu comunque al sicuro. Nel 1760, infatti, l'Ambrosiana acquistò un'importante collezione naturalistica, che andò così a mischiarsi con la settaliana: da questo momento risulterà sempre più arduo stabilire quali oggetti appartennero veramente a Manfredo e quali furono invece frutto di acquisizioni successive.

Nel 1790 una parte delle Medaglie settaliane fu ceduta in cambio di altre medaglie in vendita sul mercato collezionistico, e giudicate più rappresentative ai fini storico-divulgativi. Due anni dopo, in seguito ad un altro scambio di pezzi numismatici, la sezione Medaglie e Monete della collezione settaliana andò definitivamente e irrimediabilmente compromessa.

Con l'arrivo dei napoleonici, numerosi pezzi settaliani furono trafugati e spediti a Parigi. Molti reperti sfuggirono alle requisizioni militari solo perché nascosti in vari luoghi, e furono celati tanto bene alle truppe francesi, che poterono essere ritrovati e riuniti (ma in parte) solo parecchi anni dopo la fine dell'occupazione straniera.

Solo nel 1906 il museo Settala fu degnamente ricomposto e sistemato, ad opera del prefetto dell'Ambrosiana Antonio Maria Ceriani, e finalmente reso visibile alla cittadinanza. Fu però la paziente opera di Achille Ratti (il futuro papa Pio XI) che permise, in quegli stessi anni, di ripulire la collezione da pezzi non originali, basandosi, per l'analisi del nucleo

30 Cfr. Z 389 sup., f.5r.

originale, sul catalogo a stampa. Successivamente fu compiuto un nuovo riordino negli anni 1926-1934, ma un durò colpo fu inferto alla collezione durante i bombardamenti notturni del 15 agosto 1943.

L'ultimo smembramento fu compiuto nel 1970, quando la parte naturalistica fu ceduta al museo di Storia naturale, e alcuni pezzi venduti ad altre istituzioni. Il mostro semovente meccanico, ad esempio, venne ceduto alle Civiche raccolte d'Arte Applicata del Castello sforzesco.

Nel 1984 fu organizzata, in ultimo, una mostra temporanea che raccolse la maggior parte dei pezzi settaliani ancora esistenti e individuati: un doveroso tributo all'Archimede milanese.

Apertasi la successione, primo erede del Museo Settala fu dunque, come da testamento, il fratello Carlo, vescovo di Tortona. Morto Carlo nel 1682, il Museo passò a Francesco (anch'egli canonico di San Nazaro), e da questo momento si può ben dire che la Raccolta si iniziò a trasformarsi senz'altro in una wunderkammer, avendo ormai assunto il carattere della staticità che Manfredo aveva invece sempre evitato, grazie al suo ingegno e al suo interesse per la ricerca di nuovi pezzi.

Charles de Brosses, durante una visita a Milano nel 1739, non perse l'occasione di recarsi ad ammirare il Museo Settala, ma il suo commento non fu d'ammirazione, come prima d'allora gli altri visitatori erano soliti fare, bensì: «Quanto alla collezione Settala, tanto celebrata in tutti i libri su Milano, essa ha la sorte di tutte le collezioni, che è quella di deperire a poco a poco»³¹. L'unica cosa che parve colpire davvero il visitatore fu l'automa meccanico: «Un cassettono dal quale esce all'improvviso una spaventosa faccia di demonio che si mette a sghignazzare, a cacciare la lingua e a sputare in faccia ai presenti»³².

Successivamente, morto anche Settimio Passaguado, sua figlia Caterina, sposa del marchese Gaetano del Pozzo, avanzò pretese in ordine alla

31 R. Colomb, C.d. Brosses, a cura di, *Le président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Didier, Parigi, 1836.

32 *Ibidem*.

proprietà museale, benché il fedecompresso parlasse esclusivamente di eredi in linea maschile. Si aprì così uno spiacevole contenzioso con il canonico Francesco e suo fratello Lanfranco, ultimo dei sostituti.

Il Senato Milanese, investito della controversia, sentenziò assai celermente, ingiungendo a Caterina di rilasciare la Galleria in favore di Francesco Settala, che avrebbe dovuto in ogni caso custodirla senza asportarvi alcunchè.

Francesco Settala morì nel 1711, senza che vi fossero altri eredi maschi che potessero impedire all'Ambrosiana di entrare in possesso del Museo di Manfredo.

Tuttavia, morendo, Francesco Settala aveva voluto comunque istituire erede universale il conte Carlo Settala, rappresentante di un ramo collaterale della famiglia, specificando che non tutto quello che apparteneva al Museo poteva veramente dirsi di Manfredo, dato che molti oggetti erano stati da sempre della famiglia Settala, anche prima della nascita di Manfredo.

Così, per l'Ambrosiana il testamento di Manfredo iniziò a rivelarsi un impiccio più che un vantaggio. Il 9 giugno del 1713 fu siglato un compromesso tra il conte Carlo e l'Ambrosiana, in forza del quale le parti si impegnavano a ricomporre amichevolmente la lite entro sei mesi. Purtroppo le cose non andarono per il verso giusto, visto che due anni più tardi la causa si trovava pendente presso il Senato milanese, e per di più bloccata a causa dell'assenza dalla città del Senatore Olivazzi, innanzi al quale doveva tenersi il contraddittorio. Tra vari avvicendamenti dei rappresentanti dell'Ambrosiana e l'ostinazione del conte Settala, la causa iniziò a trascinarsi stancamente, fino a quando, a peggiorare le cose, si ripresentò Caterina Settala del Pozzo, già conosciuta in precedenza, che a sua volta iniziò una controversia contro Francesco Settala. Nel 1734 il Senatore Olivazzi fu promosso a Gran Cancelliere, e la causa Settala fu sospesa in attesa che le venisse assegnato un nuovo relatore. Nel 1744, la Congregazione dei

conservatori dell'Ambrosiana presentò istanza perché venisse redatto un nuovo inventario, al fine di determinare con precisione, dopo così tanti anni di liti, quale fosse veramente l'ammontare degli oggetti ancora presenti nel museo Settala.

Finalmente, il 19 febbraio 1751, il Senato emise sentenza favorevole all'Ambrosiana, e ingiungeva a Carlo Settala, e a suo fratello Senatore, che nel frattempo si era intromesso, a rilasciare tutta la Galleria.

Carlo Settala impugnò la sentenza, chiedendo che l'Ambrosiana fornisse adeguata garanzia a tutela di tale incommensurabile patrimonio scientifico. Dopodiché, consegnati alcuni oggetti, Carlo Settala si rifiutò di rilasciare altro, sostenendo che il restante materiale non era mai appartenuto a Manfredo, bensì alla famiglia Settala da generazioni. In ogni caso, dopo alcuni anni di tira e molla, dai documenti dell'Ambrosiana risulta che a far data dal 1755 tutto il materiale museale era stato consegnato, nel rispetto della sentenza del Senato.

Giunta finalmente nel patrimonio del nuovo legittimo proprietario, la collezione non fu comunque al sicuro. Nel 1760, infatti, l'Ambrosiana acquistò un'importante collezione naturalistica, che andò così a mischiarsi con la settaliana: da questo momento risulterà sempre più arduo stabilire quali oggetti appartennero veramente a Manfredo e quali furono invece frutto di acquisizioni successive.

Nel 1790 una parte delle Medaglie settaliane fu ceduta in cambio di altre medaglie in vendita sul mercato collezionistico, e giudicate più rappresentative ai fini storico-divulgativi. Due anni dopo, in seguito ad un altro scambio di pezzi numismatici, la sezione Medaglie e Monete della collezione settaliana andò definitivamente e irrimediabilmente compromessa.

Con l'arrivo dei napoleonici, numerosi pezzi settaliani furono trafugati e spediti a Parigi. Molti reperti sfuggirono alle requisizioni militari solo perché nascosti in vari luoghi, e furono celati tanto bene alle truppe francesi, che poterono essere ritrovati e riuniti (ma in parte) solo

parecchi anni dopo la fine dell'occupazione straniera.

Solo nel 1906 il museo Settala fu degnamente ricomposto e sistemato, ad opera del prefetto dell'Ambrosiana Antonio Maria Ceriani, e finalmente reso visibile alla cittadinanza. Fu però la paziente opera di Achille Ratti, il futuro papa Pio XI, che permise, in quegli stessi anni, di ripulire la collezione da pezzi non originali, basandosi, per l'analisi del nucleo originale, sul catalogo a stampa. Egli di propria mano spuntava dal catalogo i singoli pezzi che riusciva a reperire in Ambrosiana su una copia storica del catalogo Scarabelli, quella stessa che era stata allegata al testamento di Manfredo e sulla cui copertina si legge la seguente scritta: «Questo libro è un esemplare autentico di quello che è stato incluso nel testamento del Signor Canonico Manfredo Settala quale ha lasciata la sua Galleria della Biblioteca Ambrosiana e deve andare unito alla copia autentica del detto Testamento cavata fuori l'anno MDCCXIII e riposta nell'archivio della medesima biblioteca»³³ Successivamente fu compiuto un nuovo riordino negli anni 1926-1934, ma un durò colpo fu inferto alla collezione durante i bombardamenti notturni del 15 agosto 1943. Anche l'Ambrosiana infatti venne colpita con incalcolabili danni inferti alla biblioteca; non ne risultò indenne nemmeno il museo Settala di cui andarono perduti molti reperti; anche il successivo e necessario trasloco in altri ambienti non giovò all'unitarietà della collezione.

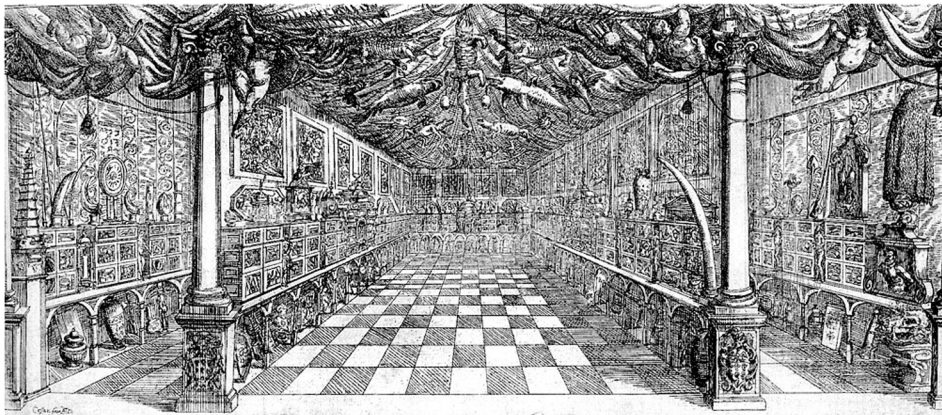
Essa tuttavia continuò ad essere fruibile fino allo smembramento compiuto nel 1970, quando per ragioni di spazio la parte naturalistica fu ceduta al museo di Storia Naturale di Milano: venne in esso allestita una sezione che faceva rivivere il ricordo storico della più antica e importante collezione naturalistica di Milano. Gli oggetti di maggiore rilevanza artistica continuarono ad essere esposti nel percorso della pinacoteca, mentre gran parte degli altri pezzi finirono nei depositi; qualcuno fu pure alienato, come l'automa semovente dalle sembianze di

³³ Attuale segnatura: S.P.II.81. Allegata al volume, una trascrizione della frase riportata in copertina firmata da Giovanni Galbiati, prefetto dell'ambrosiana dal 1924 al 1951.

diavolo che giunse alle civiche raccolte d'Arte applicata del Castello Sforzesco di Milano. La galleria di Manfredo Settala così veniva definitivamente smembrata.

Il tentativo successivo di ricostituzione, almeno temporanea, avvenne nel 1984, per opera del Museo di Scienze Naturali, che raggruppò in una mostra i vari reperti settaliani dispersi: fu l'occasione per redigere un prezioso catalogo degli oggetti ancora esistenti, a esclusione del fondo numismatico e di quello librario che, una volta entrati a far parte dell'Ambrosiana, non risultavano più identificabili con precisione. La difficoltà in un'operazione simile, dopo una vicenda così travagliata come quella ricostruita, erano chiare, tanto che i curatori inserirono nella mostra anche oggetti di non sicura ma probabile derivazione settaliana, perché coerenti con le scelte collezionistiche di Manfredo, segnalandone correttamente la natura dubbia sul catalogo stesso. In ogni caso, la pubblicazione che accompagnò la mostra resta come imprescindibile punto di riferimento per ogni futuro progetto su un auspicabile ricomposizione unitaria del primo vero museo scientifico di Milano³⁴.

34 A. Aimi, V. De Michele, A. Morandotti, *op. cit.*



1. Il museo di Manfredo Settala, da P. M. Terzago, P. F. Scarabelli, *Museo o Galeria Adunata del Sapere*, 1666.

**MUSEO
GALERIA**

Adunata del sapere, e dallo studio

Del Sig. Canonico

MANFREDO SETTALA
NOBILE MILANESE.

Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll.

PAOLO MARIA TERZAGO

Et hora in Italiano dal Sig.

PIETRO FRANCESCO SCARABELLI
DOTT. FIS. DI VOGHERA.

E dal medesimo accresciuta.



IN TORTONA,

Per li Figliuoli del qd. Eliseo Viola. MDCLXVI.

Con licenza de' Superiori.



2. Copertina e frontespizio estratti da P. M. Terzago, P. F. Scarabelli, *Museo o Galeria Adunata del Sapere*, 1666.



ALL'ILL.^{mo} SIG. CONTE
BARTOLOMEO ARESE
 Regente del Supremo Con-
 iglio d'Italia, e Presidente
 del Senato Eccell.^{mo}
 di Milano;

ALLA Casa di V.S. Illustrissima, nella quale per meriti, e virtù sono ereditarie le Cattedre Senatorie, e Presidentiali, deouonsi le più riuerenti ammirazioni della Gloria; & lo ha dedicato l'Indice delle più belle meraviglie della Natura, e dell'Arte, raccolte nel giro di alcune Stanze, della diligenza del Sig. Manfredo Settala Fratello del presente nostro Zealanissimo Pastore, e Vescouo di Tortona Monfig. Carlo Settala, degno Successore di Monfig. Paolo Arese, per santità di vita, e dottrina celebre à tutto il Mondo, Zio di V.S. Illustrissima. La Casa del Sig. Manfredo con raccogliere in se stessa, e fuoi maggiori li più

**TAVOLA
 DE' CAPI
 DEL PRESENTE MVSEO.**

Della varietà de gli Specchi. *Capo primo pag. 1.*
 Degli Specchi Cilindrici. 2. 12.
 Delle Lenti optiche. 3. 13.
 De' Cannocchiali di varia lunghezza. 4. 14.
 De' gli Strumenti Matheumatici. 5. 20.
 De' varij Horologij. 6. 25.
 De' i Moti quasi perpetui. 7. 34.
 Di diuersi Coralli. 8. 41.
 De' Cristalli. 9. 48.
 Dell' Ambra gialla, ò sia Carabe. 10. 56.
 Delle varie sorti de' Testacci. 11. 62.
 Delle Conche maggiori. 12. 74.
 Di varie cose impietrite. 13. 75.
 Delle Miniere di diuersi forti. 14. 82.
 Delle Pietre pretiose, e singolari. 15. 84.
 Della Pietra mirabile della Calamita. 16. 92.
 Della Pietra fungifera. 17. 95.
 Della Pietra folgore, ò sia Ceranium. 18. 97.
 De' Camei, ò sia Pietre Oniche. 19. 104.
 Degli Anelli con gemme singolari. 20. 110.
 De' Niccoli, ed altre Gemme senza Anelli. 21. 116.
 De' i Vasi di terra diuersi, e singolari, come Alaba-

3. Estratti da P. M. Terzago, P. F. Scarabelli, *Museo o Galeria Adunata del Sapere*, 1666.



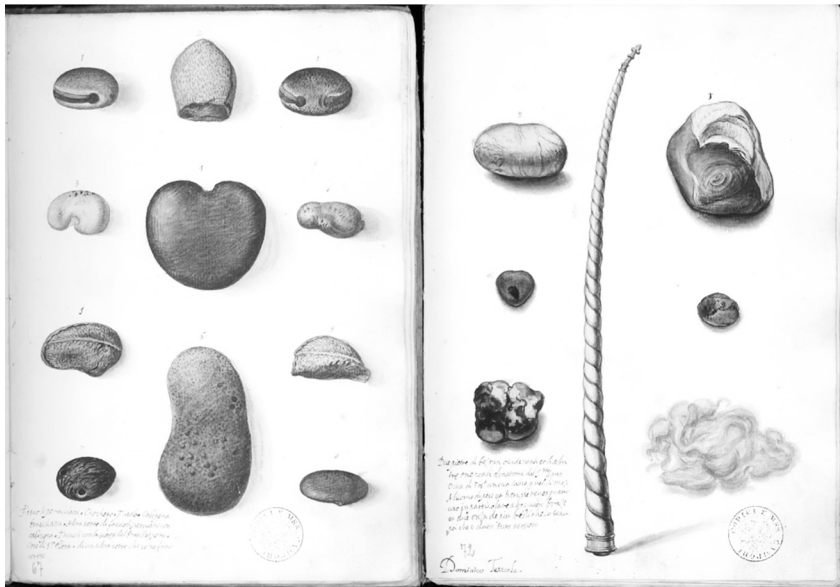
**MVSEO
 SETTALIANO.
 DELLA VARIETA
 DE' GLI SPECCHI.
 Capo primo.**

LA diuersità degli Specchi, si come si mai tenpre nelle mostrate: loro differenze curiosa, così tante di formarli in ogni fecolo giudicata oltre modo. Ultrauagante. E ben dissero alcuni, che l'origine degli specchi sia deriuata dalla natura dimostrandoci quella nella diafanità dell'acque, olii, metalli terzi, e poltri matemi rappresentate le immagini degli oggetti visibili; o benchè la fauola di Narciso paia, che autentichi questa verità, non perde perciò il suo credito dall'essere stata figlia di vna finzione Poetica, hauendo questa hauuto il suo essere dall'operazione naturale, e necessaria dell'acque

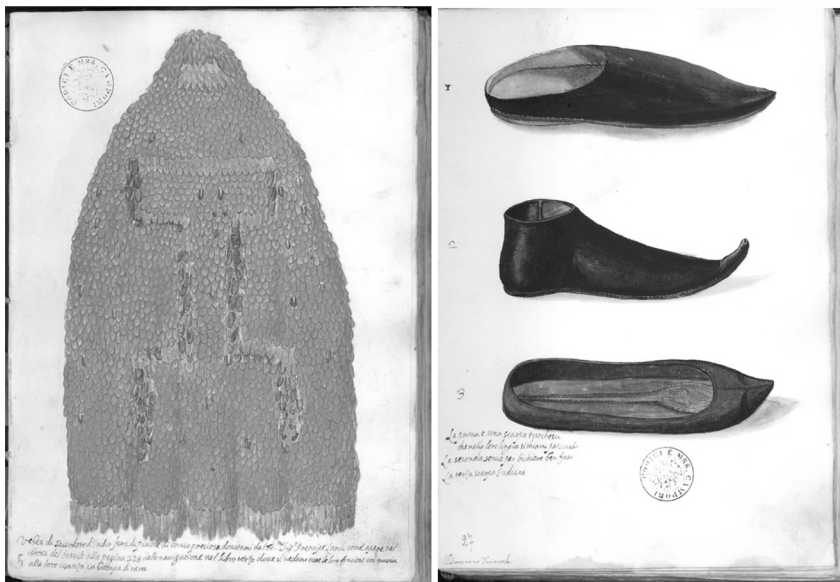
**M V S E O
 DELLE VARIE SORTI DE' TESTACCI.
 Cap. XI.**

FRA lemerauiglie della natura annouerato riuo-
 rifico Plinio k. quel pesce, che Nautilo si chiama
 (dalla simiglianza, che di Nauigante riporta, così ad-
 dimandato) con queste parole. *Inter precipua autem
 miracula est, qui vocatur Nautilos, ab alyis Rompiloi.
 Supinus in summa aquorum peruenit, ita se paulatim
 subrigens, ut emissa omni per fistulam aqua, velut excon-
 tratus sentina, facile nauiget. Postea prima duo brachia
 retorquens, membranam inter illa mira tenuitatis ex-
 tendit. Qua volitante in aera, ceteris subremigantibus
 brachijs, media cauda, ut gubernaculo, se regit, ita vadit
 alto librorum armiludens imagine. Et si quid pauoris in-
 serueniat, haustis mergens aqua. E in fatti miracolo
 douerti credere, non meno per le molte sue specie, che
 per quello che habbiamo detto, nel peruale Oppiano, che
 di esso canto.
 Est equidem Curuo setius sub corrice piscis.
 Polyposi similis, quem dicunt nomine vero
 Nautilon, in signem ponto sua gloria fecit.
 Ma con allegorica metafora descritto in allusione dell'
 huomo superbo dal humile, e pacifico Monfig. Arese.
 Vescouo di Tortona l. ci storza ad vdirlo
 Non haferio, o bitume, o sela, o sraue,
 Ne mai del nauigar apprese l'arte
 Ma pesce in nauigio pur Nochoero, b. d. l. m. e.
 E di se stesso; e to qual suagela parri, no
 Che il uento soff, egli di nulla pane
 Nefur*

4. Estratti da P. M. Terzago, P. F. Scarabelli, *Museo o Galeria Adunata del Sapere*, 1666.



5. Estratti da uno dei cinque volumi illustrati a mano degli oggetti della collezione Settala custoditi nella Biblioteca Ambrosiana, 1660 circa.



6. Estratti da uno dei cinque volumi illustrati a mano degli oggetti della collezione Settala custoditi nella Biblioteca Ambrosiana, 1660 circa.

L'EDIFICIO TRIVULZIO: LUOGO E STORIA

Il Mausoleo Trivulzio venne costruito a partire dal 1512¹ per volere del Maresciallo di Francia Gian Giacomo Trivulzio su progetto iniziale di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, portato a termine in un secondo momento da Cristoforo Lombardi². L'edificio si erge in posizione dominante anteposto all'antica facciata della Basilica Paleocristiana di San Nazaro in Brolo, come una sorta di vestibolo alla stessa, sovrastando del doppio i volumi della navata e sovrappponendo al romanico il moderno linguaggio rinascimentale.

La Basilica, costruita tra il 382 ed il 386 d.C. per volere del Vescovo Ambrogio, si trova lungo la strada porticata che conduceva autorità civili

¹ C. Rosmini, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian Jacopo Trivulzio detto Il Magno, tratta in gran parte da monumenti inediti che conferiscono eziando ad illustrare le vicende di Milano e d'Italia di que' tempi, libri 15 del cavaliere Carlo de' Rosmini Roveretano*, Tipografia Gio. Giuseppe Destefanis a S. Zeno e si vende dal Sig. Antonio Fortunato Stella Libraio, Milano, 1815.

² R. Juvara, L. Jurina, *Analisi storica – Regesto documentario relativi al Restauro Conservativo e Consolidamento del Mausoleo Trivulzio, Piazza S. Nazaro 5, s.e., s.l., s.a.*

Intorno al 1521 i lavori di costruzione del Mausoleo vengono sospesi a seguito della entrata in Milano delle Truppe Imperiali sostenute dagli Sforza, di cui il Bramantino aveva abbracciato la causa. L'antagonismo politico fa decadere la benevolenza della famiglia Trivulzio nei confronti dell'artista che verrà così sostituito. I lavori verranno ripresi nel 1547 dal nipote del Magno Trivulzio, Gian Francesco, che incarica Cristoforo Lombardi di portare a termine le parti rimaste incomplete (la cupola e il collocamento di alcuni sarcofagi nelle nicchie).

provenienti da Roma alla città attraverso il suo decumano massimo. Il Mausoleo riveste un'importanza rilevante sotto innumerevoli aspetti che lo rendono esempio pressoché unico di «vanitas» del committente: le scelte progettuali, il periodo di ideazione, il luogo in cui lo stesso venne realizzato e la scelta del progettista. La pratica delle cappellanie, molto diffusa nel Rinascimento nelle cerchie nobiliari, raggiunge in questo complesso architettonico uno dei più alti livelli di trasfigurazione dell'impianto di un edificio religioso attraverso la processualità delle sovrapposizioni, degli addossamenti e dei rimaneggiamenti.

Se in una città come Milano sono molti gli esempi di trasformazioni di edifici religiosi per addizione di cappelle nobiliari, non vi sono però altri esempi di anteposizione di un monumento celebrativo di enorme dimensione di un condottiero civile-militare ad una Basilica Cristiana. Negli anni, e soprattutto a seguito del Concilio di Trento, il Mausoleo ha perso parte delle prerogative che lo rendevano così singolare ed è stato riconfigurato, in tono minore, come sorta di vestibolo alla Basilica.³ Durante la peste che colpì Milano nel XVII secolo la cripta del Mausoleo venne murata poiché utilizzata come luogo di sepoltura dei cadaveri degli appestati.⁴

L'edificio è a pianta ottagonale coperta da cupola a spicchi compresa

³ R. Juvara, L. Jurina, *Analisi storica – Regesto documentario relativi al Restauro Conservativo e Consolidamento del Mausoleo Trivulzio, Piazza S. Nazaro 5, s.e., s.l., s.a.*

Vengono tolti gli altari posti nelle nicchie angolari, praticate quattro nuove aperture per facilitare l'ingresso ai fedeli nella Basilica; vengono eliminate le scale che discendevano nella cripta comunicanti con il Piazzale e con e con la Basilica. Il Cardinale Carlo Borromeo decide, inoltre, di trasferire le spoglie dei Trivulzio nella cripta mentre i sepolcri rimangono nella loro collocazione originale.

⁴ P. Mezzanotte, *La Cappella Trivulziana presso la Basilica di San Nazaro Maggiore*, Casa Editrice L.F. Cogliati, Milano, 1913.

entro il tiburio quadrato; dal basso verso l'alto si succedono un ordine di nicchie, uno di arcosoli, uno di bifore architravate. Nelle nicchie vi sono resti di affreschi, mentre negli arcosoli si dispongono i sarcofagi con le statue giacenti dei Trivulzio.⁵

Connessi al vano centrale, il vero e proprio Mausoleo, vi sono due edifici dalla pianta rettangolare arretrati rispetto alla facciata principale: sul lato destro la Cappella di Santa Maria di Lonigo mentre su quello sinistro sorsero, adiacenti al campanile della Basilica ed alla Cappella rinascimentale dedicata a Santa Caterina, i locali che ospitavano la Casa Canonica dei religiosi addetti ai servizi della Trivulza e una stanza poste al piano superiore, utilizzata ad Oratorio.⁶

Questi due elementi laterali attenuano l'aspetto imponente del corpo principale; esteriormente l'edificio si presenta costruito in mattoni a vista con l'inserimento di paraste che costituiscono elemento decorativo; fronte e facciate laterali possono essere suddivise idealmente in tre parti di cui l'inferiore e la superiore tripartite da due differenti ordini di paraste.⁷

Le due costruzioni non furono casualmente affiancate al Mausoleo ma rispecchiavano una meditata volontà di

[...] rompere l'eccessivo slancio ascensionale con l'allargarsi alla base di due appendici, che ripetono nella loro complessioni rettangolare la ritmica successione delle lesene dell'ordine inferiore e che, con l'arretramento rispetto al piano frontale, danno indicazioni del razionale inquadramento di ogni parte di una unitaria visione prospettica. Di tali appendici laterali, l'una alla destra doveva cogliere ed accogliere ancora una

⁵ Touring Club Italiano, *L'Italia*, n. 9, Touring Editore, Milano, 2003.

⁶ R. Juvara, L. Jurina, *Analisi storica – Regesto documentario relativi al Restauro Conservativo e Consolidamento del Mausoleo Trivulzio*, Piazza S. Nazaro 5, s.e., s.l., s.a.

⁷ *Ibidem*.

cappelletta in cui si venera una copia della immagine della Beata Vergine di Lonigo. [...] Dal lato opposto è di maggiori dimensioni e vi erano sistemati gli ambienti di abitazione del clero. Entrambe erano forse sormontate da terrazze recinte da balaustre, come sembrano indicare due piccole porte che ora si aprono sul vuoto nelle due facciate nord e sud, al di sopra della trabeazione dell'ordine inferiore...⁸

Gian Giacomo Trivulzio dotò il Mausoleo di dodici canonici⁹, indipendenti rispetto alla Basilica di San Nazaro, che avrebbero dovuto celebrare perpetuamente uffizi in memoria della Famiglia Trivulzio e che risiedevano probabilmente nell'edificio posto in vicolo Santa Caterina n°3-5¹⁰; con ogni probabilità esistevano, quindi, due collegiate:

⁸ C. Baroni, *Leonardo, Bramantino ed il Mausoleo di Gian Giacomo Trivulzio*, Tipografia U. Allegretti di Campi, Milano, 1939.

⁹ Aa.Vv., *Visite Pastorali di Milano – San Nazaro*, , Admi., sec. XVI, Vol.1, fasc. 15, Milano, 1795.

Il documento è una “Nota sulla fondazione della cappellania di S. Maria della Neve fatta da Mons. F. Trivulzi e della fondazione di un beneficio prepositurale porzionario con dieci cappellani fatta dal Maresciallo Generale G. Giacomo Trivulzio”; vi sono, però, alcune disquisizioni sul numero dei cappellani addetti ai servizi della Trivulza: secondo libro di P. Mezzanotte, (*La Cappella Trivulziana presso la Basilica di San Nazaro Maggiore*, L.F. Cogliati, Milano, 1913): «...fin d'allora il Maresciallo eleggeva ad officiarvi un Arciprete nella Persona di Francesco Galassio e dodici canonici; fra questi il Biffi, il colto sacerdote già nominato, famigliare della casa Trivulzi ed autore di pregiati scritti latini...».

¹⁰ C. Rosmini, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian Jacopo Trivulzio detto Il Magno, tratta in gran parte da monumenti inediti che conferiscono eziando ad illustrare le vicende di Milano e d'Italia di què tempi, libri 15 del cavaliere Carlo dè Rosmini Roveretano*, Tipografia G. Destefanis, Milano, 1815.

Aa.Vv., *Visite Pastorali di Milano – San Nazaro*, Admi., sec. XVI, Vol. X.

Secondo il documento i canonici risiedevano nei locali occupati dall'Osteria della Pergola.

una relativa alla Basilica e l'altra al Mausoleo.

Prima ancora che questa fabbrica fosse compiuta, pensò il Trivulzio a dotarla con fondi a ciò destinati, ed elesse dodici Canonici il primo de quali il titolo avea d'Arciprete. Era assegnato loro annuo stipendio, coll'obbligo di recitarvi ogni giorno le messe una delle quali solenne, e degli ufizj divini. Ma cessato il dominio de Francesi, col cambiamento del Governo furono consumati i fondi di questa Cappella o ad altro uso volti, e si cessò affatto dall'ufficiarla, e si venne così a mancare alla volontà del Pio Istitutore...¹¹

Nel settecento i locali a piano terreno erano sicuramente ancora abitati da un sacerdote, del quale abbiamo cenni attraverso la richiesta di modifica della superficie di un'apertura a piano terreno per dar maggior luce agli spazi interni¹²; mentre dal 1795 si ebbero le prime notizie che riguardano la cessione in affitto dei locali della ex canonica¹³; «vedonsi, dunque, otturate con muro pieno due aperture di finestra, ed altra d'uscio, dalle quali rispettivamente si guardava e si passava alla così

11 C. Rosmini, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian Jacopo Trivulzio detto Il Magno, tratta in gran parte da monumenti inediti che conferiscono eziando ad illustrare le vicende di Milano e d'Italia di que' tempi, libri 15 del cavaliere Carlo de' Rosmini Roveretano*, Tipografia Gio. Giuseppe Destefanis a S.Zeno e si vende dal Sig. Antonio Fortunato Stella Libraio, Milano, 1815.

12 Aa.Vv., *Milanese fam. Trivulzio*, cart. 154, ASMI, Milano, 1739.

13 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – "Affittuari"*, cart.887, Archivio PAT, Milano, 1795.

Il documento presenta una minuziosa descrizione dell'edificio per la determinazione del fitto.

detta Rotonda della Trivulza»¹⁴.

Il fabbricato era costituito da tre piani fuori terra più un piano interrato accessibile attraverso una scala¹⁵ posta nel cortiletto triangolare. Consultando i verbali di consegna dell'edificio ai primi affittuari è possibile ricostruire la conformazione dell'edificio nel periodo sette-ottocentesco¹⁶.

L'ingresso dell'edificio, posto in vicolo Santa Caterina n. 5, ex n. 4661, avviene tramite una porta raggiungibile attraverso quattro gradini in pietra che dà l'accesso ad uno spazio a piano terreno, probabilmente in un primo momento a doppia altezza, successivamente suddiviso in due piani attraverso la formazione di un solaio in legno.

Il locale d'ingresso, caratterizzato da pavimento in cotto e soffitto in legno, dà l'accesso alla scala in pietra che porta ai piani superiori; sulla sinistra vi era una apertura, tamponata già nell'ottocento¹⁷, che permetteva l'accesso al secondo locale caratterizzato da pavimento in pietra, soffitto in legno e con, verso vicolo Santa Caterina, «mezza finestra con soglia di vivo»¹⁸, e, verso il cortile, due finestre condivise

14 Ibidem.

Col passaggio dell'edificio a casa di affitto vennero chiusi i collegamenti diretti a piano terreno con il Mausoleo.

15 C. Baroni, *Leonardo, Bramantino ed il Mausoleo di Gian Giacomo Trivulzio*, Tipografia U. Allegretti di Campi, Milano, 1939.

16 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1795.

17 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1869.

18 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1795.

con il locale a piano superiore accessibile attraverso una scaletta in legno, sostituita da una scala a chiocciola e definitivamente rimossa nel 1869¹⁹.

Si passa successivamente ad una cucina con pavimento in pietra, soffitto in legno e camino in pietra con cappa in cotto; nella descrizione si parla di un «guarnerio, ossia ripostiglio per la legna con anta munita da un alza piede di ferro e nel muro divisorio di una nicchia munita di un'anta semplice»²⁰.

Uscendo si passa al cortiletto con pavimento in cotto e pietra; «una porzione di circa metri 1.50 di fronte alla cucina è coperta da un'ala di tetto, formata da lastra di beola portata da due mensole di granito e munita in gronda di canale di ferro ed è con suolo di vivo in cui lastra forata per dar luce alla infrascritta cantina; quella ala di tetto si estende anche sopra la infrascritta scala per la cantina che vi è a sinistra».

Nell'angolo a sud dello stesso si trova, già nel 1795, il «luogo necessario»²¹ ovvero una sorta di servizio, segue la porta verso vicolo Santa Caterina N°4662 preceduta da tre gradini coperta da tetto. Lungo il muro dell'edificio confinante vi è, inoltre, un «portichetto in legno, tra la portina e la proprietà Fontana con suolo di vivo, sottotetto soffittato con travetti ed assi larice, sostenuto da colonna rovere»²², del quale abbiamo

19 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Riparazioni”*, cart. 889, Archivio PAT, Milano, 1869.

20 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1795.

21 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1795.

22 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1869.

notizia già nei primi anni dell'ottocento; periodo in cui è documentata anche la presenza di un albero al centro del cortile e di una lanterna; motivo di discordie con la proprietà vicina²³.

Vi sono inoltre due finestre relative all'Oratorio di Santa Caterina che diventerà Casa del Signor Fontana²⁴ e successivamente Casa del Signor Pino²⁵.

Una scala, che nel periodo ottocentesco aveva una sorta di bussola di accesso con porta e «sul repiano ripostiglio in cui banchetta di vivo impostata nel muro»²⁶, dà accesso diretto alla «cantina, divisa con arconi e piloni in cotto»²⁷ con pavimentazione in parte in cotto in parte in ghiaione e tre finestre.

Lo spazio, costruito con volte di mattoni pieni, lunettate, impostate sulle murature perimetrali e su un grande pilastro in posizione semi-centrale, era adibito a cantina della locanda.

La rivendita di vino divenne successivamente «l'Osteria della Pergola»,

23 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Riparazioni”*, cart. 889, Archivio PAT, Milano, 1820.

24 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1869.

25 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 888, Archivio PAT, Milano, 1877.

26 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1869.

In quel punto vi era anche un gradino che innalzava tutto il piano sottostante la latrina a sud del cortile.

27 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1795.

spesso erroneamente identificata con la famosa «Locanda della Luna» descritta dal Manzoni nei Promessi Sposi. Per un certo periodo si chiamò anche «Cantina Ovadese»²⁸ ma la denominazione più nota ed ancora attuale è quella di Osteria della Pergola:

E' l'ultima osteria rimastaci che conservi ancora le caratteristiche delle vecchie osterie milanesi: un muricciolo basso, con porticina sulla via, su cui pende l'insegna e dalla quale si accede ad un cortiletto coperto da una pergola: in fondo al cortiletto una porta che mette in cucina e da qui in una stanza semioscura, con due panche ai lati d'una tavola stretta e lunga. Era raro che le osterie avessero due stanze o due tavole nell'unica stanza. Il vino si serviva in boccale d'argilla e si mesceva in una tazzinetta. Quest'osteria è installata nell'ala di un fabbricato di compendio della "trivulza", verso il vicolo, già adibito ad alloggio dei canonici della cappella trivulzia. Un soppalco in legno, di fattura assai recente, toglie la vista delle bellissime volte che si vedono salendo al piano superiore: una a crociera, sul locale di cucina, l'altra a padiglione con lunette sull'altro locale.²⁹

Il primo piano, mezzanino, è costituito da tre locali: uno superiore alla cucina a piano terreno, con un gradino in pietra all'ingresso, pavimento³⁰ e volte in cotto, camino e una finestra sul cortile; l'altro, accessibile da questo locale o attraverso la scaletta in legno³¹ posta a piano terreno, sempre con pavimento e volte lunettate in cotto, una finestra su vicolo Santa Caterina e due sul cortile.

²⁸ Aa.Vv., *Milano/Vicoli*, CRSAB, Milano, 1930.

²⁹ A. Belloni, *Milano come era un tempo. I vicoli*, Editore Gorlich, Milano, 1952.

³⁰ Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – "Affittuari"*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1869. Si parla di «pavimento di tavelle di Pavia».

³¹ Ibidem.

L'ultimo spazio, superiore a quello d'ingresso, ha caratteristiche simili ai precedenti, pavimento e volta in cotto; sul muro su vicolo Santa Caterina vi è una finestrella con grata in ferro aperta probabilmente nel momento in cui il locale a doppia altezza è stato diviso in due piani.

Il secondo piano è costituito da una stanza, con finestra sul cortile, camino con focolare di cotto, a lato vi è una nicchia e una sorta di latrina e un grande spazio, raggiungibile attraverso altri 3 gradini³², anch'esso con camino in cotto e tre finestre, due sul cortile e una sul Vicolo, successivamente tripartito in tre ambienti mediante costruzione di tramezze di cotto.³³

Nel 1830 venne tamponata una finestra, che guardava all'interno del Mausoleo; il lavoro fu eseguito chiudendo l'apertura con mattoni posti in posizione verticale.³⁴

L'ultimo piano è costituito da un piccolo locale, con pavimento in cotto, soffitto in legno avente una finestra sul cortile e una latrina e una «camera grande»³⁵, sempre con pavimento in cotto, soffitto in legno, camino in cotto e tre finestre; due sul cortile ed una sul Vicolo. Superiormente vi è il sottotetto con locali corrispondenti a quelli sottostanti «coperti da tetto fornito degli opportuni legnami e coppi essendovi anche due tubi di latta per lo scarico delle pluviali nella

32 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1795.

33 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1869.

34 Archivio PAT, 1830, 9/13 marzo, Chiese e Altari, 1062, 1997.

35 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – “Affittuari”*, cart. 887, Archivio PAT, Milano, 1869.

strada».³⁶

Vi era inoltre un locale sopra l'edificio confinante, ora non più esistente, con pavimento e camino in cotto, soffitto in legno, una finestra a nord, verso la proprietà degli «eredi Fontana». Questo spazio, «della superficie di metri 18.80», verrà successivamente venduto al Signor Angelo Pino, allora proprietario dell'edificio sottostante³⁷.

Dallo sbarco dell'ultimo livello di scale si accede al passaggio, nell'ottocento munito di cancello in legno, che conduce all'interno del Mausoleo alla quota della balconata ottagonale in corrispondenza del fregio ed alle bifore che illuminano il corpo centrale dal medesimo livello si innalza una scaletta elicoidale in materiale lapideo che conduce alla cupola, alla copertura del Mausoleo ed alla Lanterna.

I prospetti del caseggiato sono caratterizzati da una uniformità di linguaggio architettonico rispetto al Mausoleo: riportano le stesse lesene con capitelli dell'ordine dorico, gli stessi materiali e rapporti dimensionali. Sono evidenti i segni di un'incompiutezza relativa agli elementi di decoro classici come il fregio e altri elementi che erano parte del ben più notevole progetto originario, mai portato a termine.

Sul prospetto esterno fronteggiante il Vicolo di Santa Caterina, trova inoltre centrale collocazione un'effigie lapidea del Magno Gian Giacomo Trivulzio recante lo stemma gentilizio e riportante l'effigie: *MAGNI TRIVL MAR VIG MARES FRAN.*³⁸

Nel 1950 la Soprintendenza notificò il «Vincolo all'Immobile di Vicolo

³⁶ Ibidem.

³⁷ Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5* – “Spese gestione stabile-in genere”, cart. 885, Archivio PAT, Milano, 1871.

³⁸ *Magno Trivulzio Marchese di Vigeveno e Maresciallo di Francia.*

Santa Caterina» al mappale 4359³⁹. I locali che trovano posto al piano terreno del fabbricato erano, come detto, adibiti ad osteria ed avevano in uso anche il piano interrato ed il cortiletto di forma triangolare che fronteggia il vicolo; di epoca recente è invece la copertura in lastre di lamiera metallica che vi è stata sovrapposta a chiusura del cortile andando così a realizzare uno spazio adibito a sala ristorante con un servizio igienico.

La copertura con tettoia in lamiera non è mai stata autorizzata dagli organi del Ministero per i Beni Culturali in quanto trattasi di opere «non compatibili con la tutela che deve essere esercitata nei riguardi del pregevole complesso di S. Nazaro vincolato ai sensi della legge 1 giugno 1939 N°1089»⁴⁰.

All'interno di questo locale trovano posto, inoltre, alcuni elementi decorativi riconducibili certamente al Mausoleo Trivulziano: un elemento scultoreo in marmo parallelepipedo recante le insegne di Beatrice d'Avalos⁴¹ ed «una lapide in marmo con leggenda latina scolpita»⁴², entrambi di diversa collocazione originaria.

I locali del secondo e del terzo livello sono stati soppalcati per realizzare ulteriori spazi utili.

Fino al 2006 l'edificio ha conservato le destinazioni d'uso assunte nel momento in cui è divenuto «Casa d'affitto», ovvero osteria a piano terreno e residenza nei piani superiori; mentre i materiali utilizzati per le

39 Archivio PAT, prot. 322, Milano, 1988.

40 Archivio PAT, prot. 476, Milano, 1989.

41 Beatrice D'Avalos fu la seconda consorte di Gian Giacomo Trivulzio.

42 Aa.Vv., *Case e Poderi, Milano Vicolo Santa Caterina 3 e 5 – "Affittuari"*, cart. 888, Archivio PAT, Milano, 1877.

finiture sono andati quasi completamente distrutti ad eccezione del pavimento in cotto dell'ingresso al n. 5 di vicolo Santa Caterina.

IL MUSEO RITROVATO

Una “briciola” urbana. Una parte di isolato prospiciente vicolo santa Caterina, che guarda a est l'antico edificio dell'ospedale maggiore, oggi Università Statale, a sud la chiesa di san Nazaro. Il sito di progetto è lì proprio nel cuore di Milano, in quello stesso suolo dove Manfredo Settala usava abitare e lavorare. Essendo il corpo della canonica di superficie non sufficiente ad ospitare l'intera collezione e oltretutto di valore storico vincolato, è nata la proposta di avere un dialogo tra questa e un edificio nuovo, un nuovo museo, risorto e innovativo nella sua veste, che raccolga quegli oggetti-*Naturalia*, *Artificialia*, e *Curiosa*, che così da lungo tempo mancano al patrimonio culturale dell'umanità. Il corpo adiacente alla chiesa, riservato originariamente alle stanze dei canonici, tra cui Settala stesso, è alto e stretto: Quattro livelli si sovrappongono tra di loro, con superficie di dimensioni non maggiori a settanta metri quadrati. Il corpo scala esistente, racchiuso da grossi muri portanti in mattoni, svolge ancora bene la propria funzione strutturale e di collegamento tra i piani. Da qui la scelta di mantenerlo funzionale e di affiancargli un ascensore esterno, per l'abbattimento delle barriere architettoniche. Questo viene posto all'esterno sul lato di facciata che si affaccia su vicolo santa Caterina. Ha due fini: quello suo naturale, di collegamento verticale e quello simbolico di segno. Una struttura di vetro e acciaio zincato pone l'accento sull'importanza dell'intervento, funge da collegamento oltre che fisico, visivo, richiamando l'attenzione dei visitatori e di chi transita per le vie prospicienti. Delle vasche d'acciaio si innestano ad esso all'altezza di ciascuno dei tre piani sopra terra, fungendo da sbarco per accedere alle sale espositive. La facciata

principale quindi è trasformata grazie a questo intervento che, come Carlo Scarpa fece nei confronti di Castelvecchio a Verona con la statua del Cangrande, non si confonde ma stacca nettamente e dà importanza alla preesistenza con un dialogo tutt'altro che banale. Dalle piattaforme di sbarco si accede alle sale espositive dell'ex-canonica, attraverso le preesistenti aperture in facciata, che da finestra ora si trasformano in porta d'accesso vetrata, aumentandone la luce di quel che basta a livellare la superficie del piano di calpestio con l'arrivo del vano dell'ascensore. Il mutamento da semplici finestre ad accessi all'esterno non viene evidenziato, cercando di fare apparire la facciata originale, con le sue bucatore, intatta e schermata dall'operazione con parapetti di acciaio zincato che occludono lo sguardo di un'operazione meramente pratica di distribuzione.

In questa parte del progetto che riguarda l'intervento di riqualificazione dell'ex canonica la scelta è stata quella di porre i dipinti, manoscritti, le enciclopedie illustrate e alcuni oggetti, come due stipi intarsiati rinascimentali, esposti alla pinacoteca ambrosiana. L'accesso avviene dal piano interrato dell'edificio, attraverso un passaggio intuibile dalla strada per mezzo di un lucernario che lo illumina e che, a pavimento, consente il transito dei pedoni grazie alla piombatura del vetro che lo irrigidisce. Un motivo decorativo apparentemente estraneo al museo in quanto non immediatamente riconducibile a Manfredo Settala, è il pattern di questa griglia a pavimento su strada, che invece è un pattern estrapolato da uno degli orologi che Settala stesso aveva progettato e forgiato personalmente. Di tutt'altra impronta invece, è il muro di cemento che sostituisce la superfetazione novecentesca della parete della taverna che fino a qualche anno fa era aperta al piano terra del civico 3-5, il nostro edificio in questione. La decisione di abbattere la parete esistente è soprattutto per un motivo di pregio estetico, oltre che funzionale, dal momento che questa presentava un ingresso a piano terra che ora nel progetto del museo non avrebbe ragione d'esservi, dal momento che

l'accesso avviene dal piano interrato o dal piazzale prospiciente la chiesa. Il materiale scelto, a vista, mostra le stesse forme quadrate dei casseri che si vedranno in molti altri elementi del museo ex-novo. Il colore del cemento ha impasto molto chiaro, tendente al bianco, per non entrare in contrasto con i mattoni a vista della chiesa e della canonica. Su uno dei quadrati che compongono la parete, l'insegna impressa come un bassorilievo nel cemento: *Museo Settala - galleria adunata dal sapere e dallo studio*, la stessa dicitura che lo scienziato milanese aveva fatto imprimere sui suoi cataloghi stampati. Come già accennato, l'ingresso a questo edificio avviene dal piano interrato, livello che collega i due volumi, quello di nuova progettazione e questo. Due rampe a lieve pendenza livellano la differenza d'altezza tra l'interrato di nuova fabbrica, più basso e le ex cantine dell'edificio quattrocentesco. In queste ora il progetto vede la collocazione di un bookshop, di un locale tecnico per gli impianti e di servizi igienici riservati al personale. Salendo al piano terra, tramite blocco scala preesistente o ascensore esterno, al piano terra è stata posta la biglietteria, dei guardaroba e nel piccolo foyer alcuni schermi interattivi che illustrano i percorsi museali e la storia di Settala. L'ingresso originario delle abitazioni dell'edificio funge ancora da accesso dalla piazza ma secondario, in quanto non possibile abbattere le barriere architettoniche per vincoli di carattere artistico – culturale (come già scritto nel capitolo precedente, anche il corpo della canonica è opera, come per la chiesa di San Nazaro, di un progetto del Bramantino del XV secolo). Al primo piano comincia il percorso museale: l'ambiente è suddiviso in tre sale, una delle quali è destinata a proiezioni, video – conferenze e incontri a tema. Le sedute sono moduli a forma di cubo orientabili e componibili a seconda delle esigenze, pensate in modo tale da fare spazio ad eventuali esposizioni temporanee ed eventi. Un proiettore con telo di supporto è collocato sul fondo della sala. La seconda stanza, alla quale si approda direttamente se si arriva dalle scale, contiene quattro piccoli dipinti ad olio su lapislazzuli e pietre preziose, di

epoca rinascimentale, incorniciati, parte della collezione di Manfredo Settala. Di fronte, una teca mostra la grande quantità di lettere, attestati e documenti scritti a mano e stampati che compongono le corrispondenze fitte e per lo più litigiose che avvennero dalla morte del Nostro, fino alla fine dell'ottocento. Data la scarsa leggibilità di molti di questi documenti, a causa dell'età e dalla difficoltà in sé di decifrare la calligrafia, sulle teche è presente la possibilità di impostare un modo di comunicazione wireless con i dispositivi personali (cellulare, tablet, computer), come mezzo d'informazione del contenuto del materiale esposto.

Nella terza sala espositiva, un'altra teca, avente sempre la medesima possibilità tecnologica interattiva, contiene i volumi a stampa, nelle versioni in latino e volgare, del catalogo del museo Settala, le quattro copie originali dell'epoca. Un tavolo attrezzato con quattro computer consente un approfondimento e la visione completa dei volumi digitalizzati. Salendo al secondo piano, sia con l'ascensore che tramite scale, la prima sala che si incontra è quella che ospita i ritratti di Manfredo e Ludovico Settala, ai quali sono affiancati un dipinto del famoso pittore lombardo Fede Galizia, autore anche del ritratto di Ludovico Settala, e un'opera di Melchiorre Gherardini. Sulla parete opposta due stipi di legno intarsiato con pietre preziose arricchiscono la stanza: sono gli unici due elementi d'arredo veri e propri sopravvissuti della collezione settaliana.

La stanza adiacente ospita ciò che rimane dell'originale raccolta di fossili e dipinti su pietra paesina, otto in tutto, parte dei quali attualmente custoditi al museo di storia naturale di Milano. L'ultimo piano della pinacoteca settaliana raccoglie infine i preziosissimi volumi enciclopedici illustrati a mano, figuranti l'intera raccolta di oggetti della collezione Settala, commissionati dallo scienziato stesso e con sue didascalie per ciascun disegno. I libri sono cinque, contenuti sempre in una teca che consente virtualmente di sfogliare e leggere tutte le

informazioni presenti sui tomi dal proprio strumento tecnologico. È presente poi un tavolo con postazioni dotate di schermi interattivi che mostrano nel dettaglio i contenuti delle enciclopedie, in modo che avvenga una conoscenza diffusa senza la necessità per forza di entrare in contatto diretto con i delicati tomi seicenteschi. Nella sala è presente anche un altro dipinto della collezione settaliana, si tratta del Terzo Cavaliere dell'Apocalisse, del Cerano.

Il progetto sull'edificio dell'ex casa-canonica è stato immaginato demolendo gli interventi di superfetazione che negli anni sono stati effettuati e andando a ripristinare quei materiali e l'assetto originale dei tre livelli, con le volte originali e la pavimentazione quattrocentesca, riportata alla luce e protetta dal calpestio con lo stesso metodo con cui Carlo Scarpa intervenne sui pavimenti della Querini Stampalia: un *offset* rientrante rispetto al perimetro di ciascuna sala consente di camminare su una superficie di graniglia o cemento lisciato e poter vedere intorno a sé la preesistenza di piastrelle originali di argilla cotta. Così come il pavimento, anche tutti gli arredi e le attrezzature della pinacoteca sono staccate dalle pareti e pensate per un uso estremamente flessibile dello spazio.

Dalle finestre dell'edificio Trivulziano è ben visibile il nuovo museo, innestato agli edifici residenziali della piazzetta prospiciente con una parete di spina, alta quanto l'edificio in sé e cieca, che consente il passaggio pedonale ma non l'intrusione dell'occhio di chi passa di lì, fatta eccezione per uno squarcio di finestra che funge da vetrina, specchio per le allodole di un mondo "altro" contenuto dentro il nuovo edificio. Il vuoto urbano che attualmente ospita un fazzoletto verde con qualche albero e dei cespugli, viene pensato in modo che l'isolato sia di nuovo compatto e l'area verde non scompaia, ma sia ancora la prima cosa che l'occhio incontra arrivando da largo Richini e da via Pantano.

La seconda vista invece, primaria per chi arriva da vicolo santa Caterina, sono i sei volumi lucenti "aggrappati" alla spina di cemento armato a

vista. Sono volumi ciechi, di forma parallelepipedica tendente al cubo, rivestiti interamente di lamiera metallica stirata, alluminio anodizzato, lo stesso che riveste il *New Museum* di New York degli architetti giapponesi Sejima e Nishizawa. I parallelepipedi si intersecano tra di loro, ad altezze e angolazioni differenti e sembrano sospesi nel vuoto. Lo stacco di superficie infatti, tra il rivestimento chiaro ed effimero e la superficie più scura e materica dei setti in cemento che li sostengono, creano questo effetto, accentuato ulteriormente da uno specchio d'acqua di diverse profondità posto sotto il primo volume, a livello della strada.

Mimetizzato tra i parallelepipedi, sostenuto da setti portanti di cemento a vista e mascherato anch'esso da rivestimento d'alluminio, il vano di un ascensore mostra il proprio ingombro estrudersi dal corpo di spina dal quale dipende. Come mezzo di trasporto tra mondi diversi, l'ascensore collega tutti i volumi alla spina, il corpo lineare di cemento a vista che racchiude il sé tutte le funzioni di distribuzione e di servizi del nuovo museo. Un vero e proprio “ascensore per l'inferno”, dal momento che il cuore pulsante dell'edificio in questione si trova fluttuante sotto terra, al livello -2, e l'invaso che lo ospita ha forma di trapezio rovesciato, che richiama quella dell'inferno dantesco.

Andando per ordine, la descrizione dell'edificio, con le sue funzioni e i propri contenuti parte dal piano terra, dove si ha un ingresso dal lato corto del corpo di spina, che da' su via Osti. Essendo questa pedonale, l'estensione della pensilina d'ingresso ha permesso la libertà di allungarsi e racchiudere attorno a sé lo spazio per creare un filtro tra l'interno e l'esterno coinvolgendo la superficie stradale senza problemi. Appena entrati ci si trova nel foyer, uno spazio intimo poco esteso, dalla forma racchiusa, attrezzato con delle sedute basse di forma irregolare in legno che riprendono le linee perimetrali dello spazio in cui sono contenute. Un proiettore a parete informa il visitatore sui contenuti del museo, la storia della collezione Settala e le mostre temporanee presenti.

Proseguendo, degli espositori a parete la attezzano per materiale

informativo, pubblicitario e cataloghi del museo. Il bancone della biglietteria è subito dopo, seguito da una zona sosta con alcune poltrone e dei tavolini, che guardano verso l'esterno tramite vetrata a tutt'altezza che come un cannocchiale si proietta su vicolo santa Caterina. Uno dei pochi sguardi verso l'esterno di tutto l'edificio, che saranno rivolti nella stessa direzione. L'intenzione è infatti quella non di offrire scorci di panorama e vedute diversificate ma semplicemente di funzionare come elementi che riportano il visitatore alla realtà, dare una gravità all'ambiente di distribuzione contestualizzandolo nel luogo dove si trova. E ammiccando anche, in questo modo, alla pinacoteca che così è il primo elemento che si intravede al di fuori.

Le mostre temporanee si svolgono all'interno dei volumi sopra-terra. Volendo esemplificare cosa potrebbe voler dire ospitare degli artisti in spazi simili, si sono forniti degli esempi pratici. Ciascun volume è una *wunderkammer*, è nato apposta per diventarlo. Uno spazio cieco, dove un artista espone le proprie opere e che si presta per essere un'operazione *site-specific*, in cui ciò che si vede è unico perché unica è l'ambientazione e l'interazione degli oggetti scelti apposta per essa. Così l'allestimento assume in qualche modo il carattere di una stanza privata, dove una volta entrati si avverte la presenza forte dell'artista quasi fosse la sua stanza, il suo universo. L'attrazione perversa di addentrarsi nei meandri di qualcosa di non nostro, di valicare la proprietà altrui per scoprire cosa nasconde.

La prima stanza che si incontra è rialzata di un metro rispetto al piano terra ed è di 34 metri quadrati. A questa, come a tutte le altre stanze, si può accedere tramite scale oppure ascensore. In questo caso, visto lo sbarco a livello intermedio, avviene tramite rampa indipendente. L'allestimento è stato pensato per le opere dell'artista francese Christian Boltansky, il quale con le sue *Vitrine De Référence* e i suoi *Archives*, di foto e oggetti accostati, accumulati, collezionati in modo ossessivo e compulsivo, è uno dei primi artisti cui non si può non pensare quando si

parla di arte concettuale e di “camere delle meraviglie”.

Al primo piano, di dimensioni maggiori (67 metri quadrati), troviamo ad un'altezza di 3,2 metri da terra un'esposizione allestita per l'occasione con le opere di Jean Tinguely. Le sue macchine fantastiche, prive di alcuna finalità e per questo stesso motivo pura espressione artistica, si animano e sorprendono lo spettatore. Inventore pazzo di automi senza volto ma che raccontano storie di pezzi di macchine, ingranaggi d'orologio, scarti di qualcosa che era morto ed ora grazie alle sue mani ha acquistato una nuova vita. Lo stesso spirito curioso e mente geniale che probabilmente guidava Manfredo Settala quando ideò il suo diavolo meccanico o le macchine a moto perpetuo.

BIBLIOGRAFIA WUNDERKAMMERN

LUGLI, Adalgisa, *Naturalia et Mirabilia, Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano, 1983.

LUGLI, Adalgisa, *Wunderkammer, la stanza delle meraviglie*, Allemandi & C., Torino, 1997.

MAURIÈS, Patrick, *Le stanze delle meraviglie*, Rizzoli, Milano, 2002.

WESCHLER, Lawrence, *Il gabinetto delle meraviglie di Mr. Wilson*, Adelphi, Milano, 1999.

CIERI VIA, Claudia, a cura di, LIEBENWEIN, Wolfgang, *Studiolo : storia e tipologia di uno spazio culturale*, Panini, Modena, 2005.

CIERI VIA, Claudia, a cura di, LIEBENWEIN, Wolfgang, *Studiolo : storia e tipologia di uno spazio culturale*, Panini, Modena, 2005.

DAVENNE, Christine, *Cabinets of Wonder*, Abrams, New York, 2011.

PIERRAT, Emmanuel, *Le nouveaux cabinets de curiosités*, Editore Les beaux Jour, Parigi, 2011.

BIBLIOGRAFIA SU MANFREDO SETTALA

TERZAGO, Paolo Maria, *Museo, o galleria adunata dal sapere e dallo studio del sig. canonico Manfredo Settala nobile milanese*, per Nicolò e fratelli Viola, con licenza de superiori, Tortona, 1666.

FOGOLARI, Gino, *Il museo Settala. Contributo per la storia della coltura in Milano nel secolo XVII*, Archivio storico lombardo n. 28, Milano, 1900.

RATTI, Achille, *La resurrezione di un museo milanese: il museo Settala*, Rebeschini di Turati e C., Milano, 1906.

RATTI, Achille, *Parole del sac. Dot. Achille Ratti inaugurandosi nella Biblioteca Ambrosiana a riordinamento compiuto la Pinacoteca ed il Museo Settala nel giorno VIII dicembre MCMVI, s.e.*, Milano, 1907.

RATTI, Achille, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Tipografia Umberto Allegretti, Milano, 1907.

GALBIATI, Giovanni, *Notizia sulle antichità sudamericane del Museo Settala all'Ambrosiana*, Atti del XXII congresso internazionale degli americanisti, Stab. tip. R. Garroni, Roma, 1928.

GALBIATI, Giovanni, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, U. Hoepli, Milano, 1951.

TAVERNARI, Carla, *Manfredo Settala, collezionista e scienziato milanese del '600*, Annali dell'Istituto e Museo di storia della scienza di Firenze, n. 1, Firenze 1976.

TOMBA, Tullio, *Gli astrolabi della Collezione Settala nella Pinacoteca Ambrosiana*, Atti della Fondazione Giorgio Ronchi, La Fondazione, Firenze, 1978.

TAVERNARI, Carla, *Il Museo Settala, 1660-1680*, La critica d'arte, nn. 173-175, Firenze, 1979.

TAVERNARI, Carla, *Il Museo Settala. Presupposti e storia*, Museologia scientifica, n. 7, Firenze, 1980.

TOMBA, Tullio, *Gli astrolabi del Museo Settala di nuovo esposti alla Pinacoteca Ambrosiana*, Rendiconti dell'Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere, vol. 114, Milano, 1980.

ALBERICI, Clelia, *Un automa del Museo Settala*, Rassegna di studi e di notizie, n. 7, Milano, 1982.

DE MICHELE, Vincenzo, CAGNOLARO Luigi, AIMI Antonio, LAURENCICH Laura., *Il Museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII secolo*, Museo Civico di Storia Naturale di Milano, Milano, 1983.

AIMI, Antonio, “Il Museo Settala: i reperti americani di interesse etnografico”, in *Archivio per l'Antropologia e la Etnografia*, Firenze, 1983.

AIMI, Antonio, DE MICHELE Vincenzo., MORANDOTTI, Alessandro, *Musaeum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, Giunti Marzocco, Milano, 1984.

AIMI, Antonio, BASSANI, Ezio, *Mirabilia Orbis*, Kos, n.24, Milano, 1986.

DE MICHELE, Vincenzo, *L'Archimede milanese*, Kos, n. 24, Milano, 1986.

VON SCHLOSSER, Julius, *I musei prima del Novecento*, Kos, n. 24, Milano, 1986.

OLMI, Giuseppe, *Pellegrini del peregrino*, Kos, n. 24, Milano, 1986.

TAVERNARI GUZZI, Carla, *Il catalogo è questo*, Kos, n. 24, Milano, 1986.

NAVONI, Marco, “*L'Ambrosiana e il museo Settala*”, in *Storia dell'Ambrosiana*, Cariplo, Milano, 2000.

MORANDOTTI Alessandro, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Officina Libraria, Milano, 2008.

AA.VV., “La collezione Settala”, in *Pinacoteca Ambrosiana*, vol. VI, Mondadori Electa, Milano, 2011.