

NUOVE OPERE PER LA PRIMA MATURITÀ
DI ANDREA FERRERI (1673-1744)
SCULTORE E ARCHITETTO MILANESE TRA BOLOGNA E FERRARA

Davide Lipari

ABSTRACT

Il testo ripercorre i primi venticinque anni della carriera di Andrea Ferreri, allievo di Giuseppe Maria Mazza attivo a Bologna e a Ferrara. Oltre a nuove analisi critiche e documentarie, vengono presentate nuove opere: la xilografia tratta da un suo disegno raffigurante le colonne votive di Bologna; il modelletto fittile della *Vigilanza*, appartenuto nel Settecento a Luigi Sacchetti, la cui versione monumentale in marmo si trova nel Palazzo Arcivescovile di Ferrara; la *Madonna con il Bambino* in terracotta del Museo Davia Bargellini; il *San Sebastiano* in terracotta, la cui composizione deriva da un'incisione di Simone Cantarini.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Maria Mazza, Andrea Ferreri, Barocco, scultura del Settecento, terracotta

New Works from the Early Career of Andrea Ferreri (1673-1744)
Milanese Sculptor and Architect in Bologna and Ferrara

ABSTRACT

The paper retraces the first twenty-five years of Andrea Ferreri's career, a pupil of Giuseppe Maria Mazza active in Bologna and Ferrara. In addition to new critical and documentary analyses, the paper presents new works by Ferreri: a woodcut after his design of Bologna's *Colonne Votive*; the *Vigilanza* terracotta model, owned in the eighteenth century by Luigi Sacchetti, whose monumental marble version is in Ferrara's Archbishop's Palace; the terracotta *Virgin and Child* at the Davia Bargellini Museum; the terracotta *Saint Sebastian* inspired by a Simone Cantarini engraving.

KEYWORDS: Giuseppe Maria Mazza, Andrea Ferreri, Barocco, Eighteenth-Century Sculpture, Terracotta

Io non so come questo scultore fosse eletto uno dei quaranta primi fondatori dell'accademia [Clementina], non essendo egli bolognese né di nascita né d'origine; tuttavia, egli è d'aversi a grado qualunque errore allor succedesse, per cui ebbe luogo tra noi, essend'uomo di molto valore, e finalmente poi quanto egli sa lo apprese in Bologna, e per questo il possiamo appellar nostro con qualche ragione¹.

Con queste parole, nei volumi dedicati alla storia dell'Accademia Clementina e alle vite dei suoi fondatori, il pittore e segretario dell'istituzione, Giampietro Zanotti, apriva nel 1739 la biografia di uno dei più importanti allievi dello scultore bolognese Giuseppe Maria Mazza (1653-1741), Andrea Ferreri². Trasferitosi con i genitori a Bologna da Milano verso il 1683, quando era ancora bambino,

Sono grato ad Andrea Bacchi, Giovanni Banzi, Irene Graziani, Clara Maldini, Simone Marchesani, Riccardo Piffanelli, Margherita Pini, Francesca Pinna, Federica Sani, Clara Seghesio, Alberto Vianello, Monsignor Stefano Zanella.

¹ GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, In Bologna, Per Lelio dalla Volpe, 1739, vol. II, p. 135.

² Su Ferreri: Ivi, pp. 135-141; CESARE CITTADELLA, *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi con in fine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara*, 4 voll., In Ferrara, per Francesco Pomatelli, 1783, vol. IV, pp. 266-285; M. CECCHELLI, *La scultura a Ferrara nel Settecento*, «La Pianura», 4 (1976), pp. 109-122; E. RICCÒMINI, *Vaghezza e furore. La scultura del Settecento in Emilia*, Bologna, Zanichelli, 1977, pp. 84-89; B. GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura e scultori a Ferrara: 1598-1796*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 2004, pp. 9-108, 126-131; S. MASSARI, «Il nostro

fu tra i primi scultori a entrare nella bottega di Mazza e, soprattutto, a riprenderne fedelmente il linguaggio, ma studiò da autodidatta pure l'architettura, che praticò e insegnò.

La principale fonte per ripercorrere la biografia e il catalogo dell'artista, oltre al testo di Zanotti, è il *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi* (1782-1783) di Cesare Cittadella, poiché verso il 1722 il Nostro si trasferì definitivamente a Ferrara con la famiglia e con almeno un assistente, Filippo Suzzi, dopo che il cardinal legato Tommaso Ruffo gli aveva affidato l'esecuzione dell'intero nuovo apparato scultoreo del Palazzo Arcivescovile e della cattedrale. In quel frangente, infatti, la città era priva di una bottega egemone o comunque capace di gestire commissioni monumentali complesse, così Ferreri divenne per Ferrara ciò che nei quarant'anni precedenti Mazza era stato per Bologna.

Esclusa una breve lettura della sua opera nella *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara³ – tutto sommato non del tutto negativa, non foss'altro per campanilismo –, il vero recupero critico della figura di Ferreri si ha a partire dagli anni Settanta del Novecento con gli studi di Marco Cecchelli, Eugenio Riccòmini e Berenice Giovannucci Vigi⁴.

Purtroppo, non possediamo datazioni certe per quanto riguarda le operazioni monumentali condotte da Ferreri a Bologna, se si esclude la *Madonna del Carmine* di piazza San Martino, inaugurata il 20 settembre 1705, posta su una *columna caelata* chiusa da un capitello ionico a quattro facce con volute sulle diagonali (fig. 19)⁵. Nella biografia del 1739, tra le opere del Nostro, Zanotti menziona per prima questa scultura in arenaria, ricordando pure la circostanza dell'incarico ricevuto dai Padri Carmelitani del convento di San Martino Maggiore, i quali volevano commemorare l'incoronazione solenne di una cassa processionale lignea seicentesca di uguale soggetto, avvenuta nel 1704⁶.

moderno Algardi. Giuseppe Maria Mazza scultore bolognese tra Sei e Settecento, tesi dottorale, tutor: Andrea Bacchi, Università degli Studi di Trento, 2012-2013, p. 243; G. SACCOME, Andrea Ferreri scultore e architetto, in G. SACCOME, ET AL. (a cura di), *La Madonna Grassa nel portico di San Luca: Andrea Ferreri scultore/architetto*, catalogo della mostra (Bologna, sede dell'Ordine degli Architetti di Bologna, maggio-giugno 2016; maggio-giugno 2017), Bologna, ArchitettiBologna, 2017, pp. 49-61 (fruibile online). In quest'ultimo testo la datazione dei lavori al Palazzo Arcivescovile di Ferrara risulta inesatta e non viene riconosciuto a Filippo Suzzi il ruolo di esecutore degli addobbi per le nozze dei principi di Lorena nel 1736, realizzati su progetto e con la direzione di Ferreri, come riportato nella relativa stampa (M. CECCHELLI, *La scultura a Ferrara nel Settecento*, «La Pianura», 1 (1977), p. 58). Su Suzzi: Ivi, pp. 57-60; ID., *La scultura del Settecento in Cattedrale*, in *La Cattedrale di Ferrara*, Atti del convegno (Ferrara, 11-13 maggio 1979), Ferrara, Berlinguardo, 1982, pp. 577-609, in part. p. 600; D. LIPARI, *Who was Lorenzo Sarti called 'Lorenzino del Mazza'? A biography of the 18th-century Bolognese sculptor with New Works and New Documents*, in A. BACCHI, D. LIPARI, *Bolognese Baroque Classicism: the Seasons by Lorenzo Sarti*, London, Brun Fine Art, 2022, pp. 72-73. Sull'Accademia Clementina S. ZAMBONI, *L'Accademia Clementina*, in A. EMILIANI, E. RICCÒMINI, ET AL. (a cura di), *L'arte del Settecento Emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, 8 settembre 1979 – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1979, pp. 211-218; S. BENASSI, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988; A.W.A. BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989; *Atti dell'Accademia Clementina: verbali consiliari*, 4 voll., collana diretta da A. EMILIANI, Argelato, Minerva, 2005-2006. Su Mazza: Massari, «Il nostro moderno Algardi», cit.

³ L. CICOGNARA, *Storia della scultura*, Venezia, Tipografia Picotti, 1818, vol. III, p. 103.

⁴ Si veda la nota 2.

⁵ «20 settembre 1705. Domenica a hore quindici fu messa la statova della Madonna di macigno nella colonna de padri di San Martino Maggiore et il giorno seguente, che era il giorno di San Marco Apostolo, si fece la processione generale che si doveva fare il lunedì di Pentecoste. La statova la fece il signore Andrea Ferrerio» (G.B. BELIOTTI, *Cronaca delle cose riguardanti Bologna dal 1690 al 1761*, Ms. B1163, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, c. 34). Sull'opera si veda, da ultimo, V. RUBBI, *La colonna della Madonna del Carmine di piazza S. Martino*, in R. SCANNAVINI, C. MASOTTI (a cura di), *Bologna ritrovata: segni e figure architettoniche. Colonne e statue di Piazza S. Domenico*, Bologna, CM Edizioni, 1997 pp. 96-98.

⁶ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p. 136. Lo testimonia pure l'iscrizione posta alla base della colonna («D.O.M. / A.D. MDCCIV/ REGNANTE SS. DD. / CLEMENTE XI P. O. M. / S. IMAGO / B.V. MARIAE CAR. S.M.M. / AB EMIN. D.D. S.R. E. CARD. / FERDINANDO DE ABDUA LEGATO/ ET JACOBO

Viene poi ricordata la *Vergine* «pur di macigno»⁷ sulla facciata dell'ex ospedale di San Biagio, nota soltanto attraverso un'immagine molto piccola, edita nel 2017, poiché non esistono riproduzioni fotografiche antiche e, da molti anni, è nascosta da una copertura protettiva⁸.

Di seguito, Zanotti cita l'*Ercole* e l'*Orfeo* in arenaria dello scalone di palazzo Belloni (figg. 1-2). I lavori di costruzione dell'edificio, diretti da Giovanni Antonio Torri e finanziati dal banchiere Giovanni Angelo Belloni, dovevano essere terminati alla fine del 1714, e le statue di Ferreri vennero forse installate entro il 9 marzo 1717, quando il palazzo venne scelto dal cardinal legato Agostino Cusani e dall'Assunteria di Magistrati per ospitare il sovrano *de jure* Giacomo III Stuart d'Inghilterra durante il suo dorato viaggio d'esilio⁹. Nel palazzo esiste pure un'alcova inquadrata da un capricciosissimo arco mistilineo a sesto ribassato, decorato a finto oro da volute, fogliami, cigni, maschere e da una grande conchiglia capovolta posta in chiave, su cui siede un putto colto nell'atto di spargere dei fiori¹⁰. Mai menzionati dalla critica, questi ornati sembrano imputabili allo stesso Ferreri, se si confronta il putto dell'alcova con i cherubini dell'altare maggiore di Santa Maria della Consolazione a Ferrara – cantiere su cui torneremo.

Zanotti menziona infine la scomparsa *Cerere* di casa Monteceneri e la *Vergine con il Bambino* in stucco (detta *Madonna Grassa*) del portico di San Luca, finanziata in un momento imprecisato dal marchese Francesco Maria Monti (1670-1725)¹¹.

L'ordine delle opere proposto nella biografia manoscritta di Marcello Oretti, redatta nella seconda metà del Settecento, è ancora diverso, e quindi né l'uno né l'altro elenco sono al momento risolutivi¹²; tuttavia, merita un approfondimento la datazione della *Vergine Monti*.

L'opera veniva collocata da Cecchelli nel 1716, basandosi sull'anno di pubblicazione della xilografia di Giuseppe Maria Moretti realizzata proprio su disegno di Ferreri, nella quale viene raffigurato il prospetto del portico di San Luca con la statua *in situ*¹³. Riccòmini proponeva una data prossima al trasferimento dell'artista a Ferrara, attorno al 1722, senza ricordare la stampa del 1716 né affrontare il nodo della sua esistenza – Ferreri avrebbe potuto, ad esempio, disegnare il prospetto del portico includendo il progetto della statua non ancora realizzata¹⁴. Di recente, Giovanna Saccone, è

BONCOMPAGNO / ARCHIEPISCOPO ET P. / SOLEM FUIT CORONATA / EXISTENTE PRIOR CON / ALBERTO CALVI DOC. COL.», accompagnata da una seconda lapide, inserita a ricordo dei dedicatari dell'opera, ossia i frati del convento, rappresentati dalla figura del priore Elia Vaiani de Borghi («P.M. ELIAS VAIANI/ DE BURGHIS DOC. COLLEG. / THAE S.S. DUCIS MANT. / SOLO AUXILIO UNIONIS / HANC EREXIT COLUMNAM MDCCV»).

⁷ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p. 136.

⁸ G. SACCONI, *Andrea Ferreri scultore e architetto*, cit., p. 51, fig. 4.

⁹ Il re arrivò a Bologna quattro giorni dopo, il 13 marzo. Si rimanda allo studio di G. MARINELLI, *Il palazzo Belloni di via de' Gombruti e i soggiorni dei reali Stuart*, «Strenna storica bolognese», 63 (2013), pp. 267-302.

¹⁰ Purtroppo, non è possibile riprodurre le immagini dell'alcova, parte degli ambienti privati del palazzo. Desidero ringraziare Silvia Camerini e Fausto Calderai, i quali hanno comunque tentato di intercedere per me presso i proprietari.

¹¹ Per la storia della *Vergine Monti* si veda *infra* nel testo; per l'analisi dei materiali che la compongono, si veda D. BELOTTI, W. LAMBERTINI, *La "Madonna Grassa" di Andrea Ferreri: lettura storica e restauro dell'opera*, «Strenna storica bolognese», 40 (1990), pp. 67-70.

¹² Si veda l'appendice.

¹³ CECCHELLI, *La scultura*, 1976, cit., pp. 109-110. Per datare l'opera l'autore fa riferimento al passo di Marcello Oretti in cui viene citata la xilografia (si veda l'appendice). La xilografia è ripubblicata in C. DE ANGELIS, *Dal sentiero al portico*, in B. BORGHI (a cura di), *Un passamano per San Luca: pellegrinaggi protetti, solidarietà civiche e realizzazioni architettoniche sulle vie della fede*, Atti del Convegno (Bologna, 17 ottobre 2002), Bologna, Pàtron Editore, 2004, p. 130; G. SACCONI, *Il portico di San Luca*, in SACCONI, ET AL. (a cura di), *La Madonna Grassa*, cit., pp. 13-21.

¹⁴ La data del trasferimento viene fornita da Zanotti (*Storia*, cit., pp. 85-86), ma è verificabile anche attraverso gli *Atti dell'Accademia Clementina* (S. QUESTIOLI (a cura di), *Atti dell'Accademia Clementina. Verbali consiliari*, vol. I, 1710-1764, cit., 2005, pp. 66, 68). Durante la riunione del 5 ottobre 1721 Ferreri fu nominato Direttore di architettura (ossia professore) per l'anno accademico 1721-1722 e, benché in quel momento fosse «absente», la carica venne mantenuta,

tornata sulla questione e ha pubblicato lo stralcio di una scrittura privata, la cui natura impone una precisazione¹⁵. Si tratta delle *Convenzioni* formulate l'11 novembre 1702 tra i fratelli Francesco Maria, Filippo Maria (n. 1675) e Antonio Felice Monti (n. 1681), con le quali vengono disciplinati obblighi, competenze e deleghe reciproche, sia per dare esecuzione alle disposizioni testamentarie del padre Ferdinando (datate 20 gennaio 1685), sia per risolvere le questioni sorte nel frattempo. Al capitolo XX delle *Convenzioni* si legge: «si prega ancora unitamente dai signori Filippo ed Antonio il signor Francesco Maria a volere mettere nello stato che deve essere la cappella incominciata dal signor Ferdinando loro padre esistente in uno degli archi del portico che conduce alla Beata Vergine di San Luca col porvi la statua della Beata Vergine conforme al disegno fattone molto tempo prima»¹⁶. Questo è l'unico documento attualmente rintracciabile in cui si ha notizia dell'opera, la quale doveva certamente essere terminata entro il 30 aprile 1711, poiché non se ne fa più parola nelle nuove *Convenzioni*¹⁷.

Dal 1674, Ferdinando era stato il camerlengo del comitato che organizzò il *crowdfunding* per l'erezione dei portici di via Saragozza, mentre suo fratello, il noto architetto Giovanni Giacomo, aveva revisionato il progetto del percorso coperto presentato da Camillo Saccenti e aveva disegnato l'arco Bonaccorsi¹⁸. Ferdinando aveva il patronato di sette archi consecutivi (168-174), e al numero 171 (170, secondo la numerazione settecentesca) aveva previsto la costruzione della cappella destinata alla statua¹⁹. Per Saccone questa venne realizzata in concomitanza con l'elezione di Francesco Maria a priore dell'Arciconfraternita di Santa Maria della Morte, che dal XV secolo si occupava dell'annuale trasporto in processione dell'icona della Beata Vergine di San Luca e finanziava il convento²⁰. Ottenne questa carica annuale nel 1706 ma, poiché l'installazione della statua è un'iniziativa privata e in alcun modo legata alla congregazione, non pare che la circostanza possa assurgere a prova sicura. Ciononostante, una cronologia non lontana è plausibile per altre due ragioni. Nel testamento di

segno che a quella data Ferreri risiedeva ancora a Bologna. Quando invece il 4 ottobre 1722 venne estratto a sorte come Principe (ossia preside) per l'anno accademico 1722-1723, il suo nome venne scartato poiché già dimorante altrove. Non sono attualmente consultabili gli *Stati d'anime* dell'archivio della parrocchia di San Giuliano, ove Ferreri abitava in quegli anni, per cercare un ulteriore appiglio in rapporto al suo trasferimento. È possibile collocarlo in quest'area grazie all'atto di battesimo dell'ultimo figlio nato a Bologna, Giuseppe, pur egli destinato a diventare scultore, la cui data di nascita era sino a oggi ignota (vide la luce il 28 marzo 1720 e venne battezzato il giorno successivo; Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, *Atti di Battesimo della Cattedrale, ad annum, ad diem*). Per un approfondimento su Giuseppe Ferreri, si veda CECCHELLI, *La scultura*, 1977, cit., pp. 74-75; GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura*, cit., pp. 108-110, 131-134, 150.

¹⁵ G. SACCONI, *La Madonna Grassa. La committenza e la realizzazione*, in SACCONI, ET AL. (a cura di), *La Madonna Grassa*, cit., pp. 31-36, in part. p. 32.

¹⁶ Bologna, Archivio di Stato, *Bianchetti-Monti*, archivio Monti, busta 328, doc. 566. Il testamento di Ferdinando si trova in Ivi, busta 326, doc. 458.

¹⁷ Si veda: Ivi, busta 329, doc. 621. Non ho trovato traccia diretta o indiretta dell'opera nelle buste 329, 341, 343-349, 351-352.

¹⁸ A.M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna, Edizioni Alfa, 1969, pp. 48-49, 52. P. FOSCHI, *Le vie di accesso al santuario e la costruzione del portico*, in M. FANTI, G. ROVERSI (a cura di), *La Madonna di San Luca in Bologna: otto secoli di storia*, Bologna, Silvana Editoriale, 1993, pp. 163-171; DE ANGELIS, *Dal sentiero*, cit., pp. 116-118.

¹⁹ Si veda la stampa del *Portico famosissimo* (1707; Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto disegni e stampe; inv. SCG1891), e FOSCHI, *Le vie di accesso*, cit., pp. 168-169.

²⁰ Si veda la nota 15 e *Prospetto storico dell'immagine di Maria Vergine dipinta dall'evangelista S. Luca, conservata, e venerata sul monte della Guardia*, Bologna, nella stamperia della Colomba, 1800, p. 38. Per il legame dell'arciconfraternita con il santuario M. FANTI, *La leggenda della Madonna di San Luca di Bologna. Origine, fortuna, sviluppo e valore storico*, in FANTI, ROVERSI (a cura di), *La Madonna di San Luca*, cit., pp. 71-73; O. TASSINARI CLÒ, *I "viaggi" della Madonna di San Luca e altre manifestazioni di culto pubblico e collettivo*, in FANTI, ROVERSI (a cura di), *La Madonna di San Luca*, cit., pp. 101-105; C. DEGLI ESPOSTI, *Un lungo viaggio verso la "magnificenza": il santuario prima della ricostruzione settecentesca*, in FANTI, ROVERSI (a cura di), *La Madonna di San Luca*, cit., p. 138.

Ferdinando non si menzionano né la cappella né la statua ma, se il relativo «disegno» era stato realizzato «molto tempo prima» (magari da Giovanni Giacomo) e nel 1702 i fratelli Monti stavano affrontando il problema per iscritto, è difficile pensare che, firmato l'atto, aspettassero anni per completare il progetto²¹. Esiste poi un'interessantissima xilografia, sfuggita alla critica, raffigurante le cinque principali colonne votive di Bologna, fatta incidere appositamente da Ferreri su suo disegno dal sodale Moretti poco dopo l'erezione della colonna di piazza San Martino, per essere donata a Francesco Maria Monti (fig. 3)²². L'artista intende dare risalto alle proprie competenze di scultore, architetto, disegnatore e perfino di conoscitore, gareggiando con la grafica di vedute architettoniche prodotta nell'Urbe, ma inventando qualcosa di originale – lo esplicita egli stesso nella dedica²³. Le colonne, nella realtà, sono dislocate in diverse piazze di Bologna ma Ferreri le raggruppa nel medesimo campo visivo, entro un unico terrapieno, con alberi in lontananza, un mendicante di quinta e una coppia di passeggiatori al centro. Una legenda, poi, guida l'osservatore verso una didascalia in cui vengono riportati gli essenziali dati tecnici e storici di ogni costruzione: un ibrido tra un capriccio e un rilevamento architettonico.

Ai fini del nostro discorso è importante soffermarsi sulla dedica.

All'illusterrissimo signor marchese Francesco Maria Monti Bendini,

Avendo avuto incontro di fare la statua di macigno della miracolosa immagine di Maria sempre Vergine detta del Carmine e l'architettura della colonna da sostenerla, mi è stato d'impulso ad applicare per lasciar meno difettosa l'opera mia, e per soddisfare ancora al genio che mi ha condotto, a disegnare in prospettiva su imitazione delle romane, queste che trovansi erette nella nostra città di Bologna. Rendendosi perciò belle e considerabili le città dalle varie idee d'operazioni diverse, mi lusingo di non avere a meritar rimproveri, se con questa concorre pure ad accrescerne il numero nel miglior modo che sappia il mio corto intendimento. A Vostra Signoria Illustrissima, che del pari benigna si dimostra feconda di così nobili e singolari idee, mi sono dato l'ardire di dedicarle questa mia prima operazione in intaglio, per contestarle in qualche forma i riverenti sensi delle infinite obbligazioni ch'ella mi ha imposto, non diffidando, che degnandola Vostra Signoria Illustrissima di sua generosa protezione, apparirà men debole, e potrò io nell'onore dell'aggradimento assicurarmi continuata quella pregiatissima grazia che imploro nel pubblicarmi con ossequiosa divozione.

Di Vostra Signoria Illustrissima

Umilissimo, devotissimo e obbligatissimo servitore

Andrea Ferreri

Se si legge attentamente la seconda parte del testo, l'artista sembra essere già legato al marchese,

²¹ Si veda la nota 16.

²² Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto disegni e stampe, inv. SAV2688. L'incisione non è datata ma, nella stampa, in relazione alla *Madonna del Carmine* di Ferreri, viene annotato «si terminò alli 20 di settembre 1705». È sicura l'autografia del disegno, da cui la xilografia è tratta, non solo per via dell'indicazione in calce alla stessa, ma anche perché stilisticamente coerente con i disegni, cronologicamente vicini, da cui vennero tratte sia la stampa che riproduce gli apparati per la canonizzazione di Pio V, progettati da Ferreri nel 1712 per la basilica di San Domenico (ivi, inv. SCG 2741; si veda anche Massari, «Il nostro moderno Algardi», cit., p. 243), sia la xilografia del 1716 raffigurante i portici di San Luca (si veda la nota 13). Una derivazione della stampa di Ferreri e Moretti con le colonne votive di Bologna è stata pubblicata da D. GARCÍA CUETO, *Los españoles y la devoción a la Inmaculada en la Bolonia del siglo XVII*, in F.J. CAMPOS, F. DE SEVILLA (a cura di), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Atti del Convegno (San Lorenzo de El Escorial, 1-4 settembre 2005), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Ediciones Escurialenses, 2005, p. 778, fig. 2. Questa e un'altra derivazione si trovano presso le Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna (inv. F34779) e presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna (Gabinetto disegni e stampe, cartelle Gozzadini, cart. 3, nn. 83a-b).

²³ Si pensi alle incisioni dei De Rossi padre e figlio, di Alessandro Specchi, di Gomar Wouters. Per la dedica si veda *infra* nel testo.

per cui, allo stato attuale delle conoscenze, sembra ragionevole supporre che entro il 1705 Ferreri avesse almeno già ricevuto la commissione della *Vergine Monti*.

La stampa, però, apre un'altra questione. Nella dedica, l'autore afferma di avere eseguito non soltanto la «statua di macigno» in piazza San Martino ma anche l'«architettura della colonna da sostenerla», la cui paternità rimaneva fino a oggi incerta. Oretti, ad esempio, la ricordava eseguita dal tagliapietre Paolo Cicognara su disegno del capomastro e architetto Antonio Braga, il quale avrà al massimo fornito una tavola tecnica a supporto dei lavori (che lo storiografo bolognese potrebbe aver rinvenuto) ma non l'invenzione²⁴. D'altronde, Ferreri era a tutti gli effetti riconosciuto dai contemporanei sia come scultore sia come architetto, e questo è evidente scorrendo i cataloghi stilati dai suoi biografi, nei quali si ricordano disegni di facciate, altari, apparati effimeri, scenografie e, addirittura, dipinti di quadratura²⁵. Non a caso, presso l'Accademia Clementina di Bologna ricoprì per sette anni la cattedra di architettura, contro il solo anno in cui fu titolare di quella di figura²⁶.

Ancora le fonti, nel delineare il suo profilo, sottolineano non solo la varietà degli ambiti in cui si espresse ma anche la sua abilità nel trattare materiali eterogenei: dal marmo all'arenaria, dal legno allo stucco, alla terracotta. E, sebbene non sopravvivano esempi, Zanotti ricorda che pure Mazza era arrivato a realizzare oggetti in legno²⁷; di conseguenza, dovette essere proprio lui a fornire al Nostro una preparazione tecnica completa. Ad ogni modo, più che sull'eredità tecnica, la letteratura antica insiste sulla deferenza stilistica dell'allievo nei confronti del maestro: un dato peraltro oggettivo. Ferreri, tuttavia, tende ad astrarre l'orografia dei panneggi inventati da Mazza e ad ammorbardirla nelle terrecotte e negli stucchi; mentre i volti, pur mantenendo il disegno tipico dei sembianti del maestro (grandi, con bocche minute e sguardi ampi e discendenti) mostrano una sintesi volumetrica più marcata, visibile pure nelle chiome. Eppure, già nella prima maturità, Ferreri raggiunge una cifra espressivo-formale ancor più personale, ben riconoscibile proprio nella resa dei volti, che divengono via via più duri, allungati e rettangolari, con occhi più piccoli, incorniciati da palpebre spesse. Questi dati ci guidano nella lettura di un aneddoto enfatizzato dalla storiografia settecentesca per sottolineare la prestigiosa discendenza di Ferreri da Mazza, connesso alla realizzazione della coppia di angeli in stucco posti sull'altare maggiore di Santa Maria della Consolazione in Ferrara (1721; figg. 4-6)²⁸: i due avrebbero realizzato un angelo ciascuno «e non si discerne qual d'essi sia del maestro e quale dello scolaro»²⁹. Entro il 1739, da Bologna, con Mazza ancora in vita, Zanotti aveva scritto qualcosa di un po' diverso: «la testa di quello che sta locato dalla parte dell'evangelio fu scolpita dal Mazza suo maestro, il quale allora in Ferrara si ritrovò. Io non ho veduto questi angeli ma intendo che il lavoro del discepolo non discorda da quel del maestro»³⁰. Oretti, invece, nella biografia di Mazza, assegnò l'angelo di destra a quest'ultimo e quello di sinistra all'allievo, mentre nella biografia di Ferreri gli

²⁴ MARCELLO ORETTI, *Notizie de' professori del disegno*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B133, cc. 105, 216.

²⁵ Si veda la nota 2, soprattutto i contributi di Cittadella, Massari e Saccone.

²⁶ Fu direttore di architettura negli anni accademici 1711-1712, 1712-1713, 1713-1714, 1716-1717, 1717-1718, 1719-1720, 1721-1722; fu direttore di figura nel 1720-1721 (M. BONI, E. D'AGOSTINO, ET AL. (a cura di), *Atti dell'Accademia Clementina. Verbali consiliari*, vol. IV, 1789-1804, cit., 2006, p. 698).

²⁷ MASSARI, «Il nostro moderno Algardi», cit., pp. 125-126.

²⁸ In assenza di documenti, bisogna affidarsi alla nota posta entro il 1727 da Girolamo Baruffaldi a margine della guida di Carlo Brisighella (CARLO BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, a cura di M.A. NOVELLI, Ferrara, Spazio Libri Editori, 1990, p. 441). Romeo Pio Cristofori, che ringrazio per aver condiviso con me le sue ricerche, sta conducendo da qualche anno uno studio documentario sulla chiesa, e mi conferma che, al momento, non sembra possibile datare le opere attraverso le carte d'archivio, né avere prova del coinvolgimento di Mazza e Ferreri.

²⁹ CESARE BAROTTI, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese della città di Ferrara*, Ferrara, appresso Giuseppe Rinaldi, 1770, p. 35. Si veda pure CITTADELLA, *Catalogo istorico de' pittori*, cit., vol. IV, p. 267.

³⁰ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p. 137. Li crede erroneamente di marmo.

riconobbe entrambi gli angeli³¹. Da Ferrara le carte vennero mescolate nei modi più vari. Girolamo Baruffaldi e Cesare Barotti seguirono la biografia orettiana di Mazza (questa la proposta avallata da Cecchelli negli anni Settanta), mentre altre fonti attribuirono l'intero complesso al maestro (questa la lettura sposata da Riccòmini)³². Silvia Massari ha escluso per incongruenza stilistica la partecipazione di Mazza a questo cantiere e, semmai si volesse dar retta al testo di Zanotti – cronologicamente più vicino al cantiere e pubblicato mentre i due artisti erano ancora in vita –, sono di certo i tratti fisionomici dell'angelo di sinistra a mostrare esplicitamente la mano del Ferreri maturo, mentre quello di destra mostra un volto rotondo e aperto più radicato nel catalogo di Mazza del secondo e terzo decennio del Settecento; e, forse, lo stesso discorso può estendersi alla morfologia delle vesti (figg. 5-6)³³. Si tenga però conto che l'analisi odierna delle opere monumentali in stucco deve sempre procedere con estrema cautela, siccome i restauri subiti nel tempo, anche quando condotti con la massima cura, alterano inevitabilmente l'aspetto originario dei pezzi³⁴.

Difficoltà di lettura, connesse pure a diversi problemi di conservazione, si riscontrano in talune opere felsinee. Ad esempio, a causa della fragilità dell'arenaria, è oggi difficile cogliere a pieno l'originale complessità formale della statua in piazza San Martino. La tradizione iconografica della *Madonna del Carmine* venne qui aggiornata in chiave naturalistica, giocando soprattutto sull'atteggiamento del bambino, che teneramente si aggrappa alla veste della madre, avvicinandole la guancia (fig. 19). Il panneggio è ampio, mosso da qualche raro risvolto, derivato dal repertorio tardo di Mazza. Il volto della *Vergine* sembra convertire la grazia delle figure del maestro in favore di un registro più popolare e commosso.

Per ovvie ragioni sono meglio conservati l'*Ercole* e l'*Orfeo Belloni* (figg. 1-2). Qui Ferreri aggira i limiti imposti dal blocco di pietra indulgendo nell'intaglio di drappi quasi disciolti e provandosi in contrapposti e torsioni d'accademia, tanto nell'immagine classicheggiante di *Orfeo* quanto nell'*Ercole*, di suggestiva introspezione, il cui volto sembra ispirato nella sua struttura al medesimo personaggio scolpito da Mazza in palazzo Malvezzi (un'opera dalla datazione incerta ma che potrebbe precedere le statue Belloni)³⁵.

Come nel caso della *Madonna del Carmine* in piazza San Martino, anche l'incarico della *Vergine Monti* imponeva implicitamente a Ferreri di attualizzare un'iconografia ben codificata: in questo caso il prototipo dell'Odigitria, con il *Bambino* benedicente in braccio alla *Madre*. Il gruppo è stato restaurato almeno due volte, nel 1990 e nel 2016; ciononostante, il volto imperturbabile della *Madre* sembra grossomodo preservare i tratti stilistici identificativi della mano del giovane Ferreri descritti in precedenza. Diversamente dalle composizioni più contenute adottate nelle statue in arenaria, il cui impianto è condizionato dai limiti imposti dai blocchi di pietra, il gruppo Monti esibisce un ampio sviluppo trasversale e i drappeggi si risolvono in un ipnotico susseguirsi di curve concave e convesse: una dinamica resa possibile dall'estensione della nicchia e dalla possibilità di intervenire 'per via di porre'. Proprio in questa modalità operativa, d'altronde, risiedeva il vanto e la fecondità degli scultori di formazione bolognese. Per quanto riguarda le realizzazioni in stucco, però, non pare che Ferreri

³¹ MASSARI, «Il nostro moderno Algardi», cit., p. 978, e l'appendice di questo contributo.

³² Si veda: GIROLAMO BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, 1846, vol. II, p. 366 e, da ultimo, BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture*, cit., p. 443, nota 15.

³³ MASSARI, «Il nostro moderno Algardi», cit., p. 858. Per le opere di confronto realizzate nel secondo e terzo decennio del Settecento, si veda Ivi, pp. 737-744, 752-768, 788-800, 817-822, 826-834.

³⁴ Un caso in questo senso eclatante è il *Profeta Daniele* di Petronio Tadolini al Corpus Domini di Bologna (D. LIPARI, in A. BACCHI, D. BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières: art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Ville d'Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2024, p. 252, n. 62).

³⁵ Il più recente studio sulla statua di palazzo Malvezzi è di MASSARI, «Il nostro moderno Algardi», cit., pp. 760-764.

avesse modo a Bologna di sperimentare pubblicamente granché³⁶ e, stando ai pochi esemplari giunti a noi, come pure al silenzio di Zanotti e di Oretti, lo stesso discorso parrebbe quasi valere anche per la modellazione della terracotta³⁷. Le fonti ferraresi, invece, enucleano varie opere in creta, monumentali e non, catalogate da Cecchelli e quasi tutte perdute³⁸. Sono ancora nella chiesa di San Maurelio le «sei statue di cotto leggiadrißime»³⁹ dei santi Giorgio, Maurelio, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Bonaventura, Felice da Cantalice, alle quali è stata verosimilmente tolta, in un momento impreciso, la vernice o le vernici di rivestimento. Un *San Francesco* in terracotta policroma a grandezza naturale rimane nella chiesa di Santo Spirito⁴⁰. Non sono più ben leggibili a causa del loro stato di conservazione i busti provenienti dal chiostro di San Paolo, oggi nel Palazzo dell'Università, e le statue a tecnica mista di palazzo Massari, già residenza del marchese Ercole Antonio Bevilacqua, uno dei promotori dell'Accademia del Disegno di Ferrara (1736-1770), progetto nel quale Ferreri venne fin da subito coinvolto come insegnante⁴¹. Cesare Cittadella ricorda nell'abitazione del marchese pure un «leggiadrißimo amoretto grande al naturale» di cui non viene specificato il materiale ma che credo possa essere dubitativamente collegato all'*Anteros* in terracotta delle Collezioni comunali d'arte di Bologna, siglato e datato 1740, proveniente da una collezione privata ferrarese assieme ad altri tre putti in terracotta di diversa mano e di qualità assai inferiore⁴².

³⁶ La proposta di Corrado Ricci e Guido Zucchini di inserire nel catalogo di Ferreri l'*Immacolata* dello scalone di palazzo Brogli, o Broia – avanzata nella *Guida di Bologna* del 1930 (p. 94) e assente nelle edizioni precedenti – non appare del tutto infondata sul piano stilistico e merita ulteriori indagini, benché non sia chiaro se si basi su dati documentari o solo su considerazioni formali. Stando alla ricostruzione di Giuseppe Guidicini (GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna, Tipografia Militare già delle Scienze, 1873, vol. V, p. 233), quando Ferreri abitava a Bologna i proprietari dell'edificio erano i Valeriani Perracini; i Broia subentrarono negli anni sessanta e restaurarono l'edificio nel 1769. Quindi, l'*Immacolata* sarebbe sopravvissuta a quel restauro. Di certo, quando Oretti, nella seconda metà del XVIII secolo, censì le opere dei Broia ricordò due rilievi fittili di Mazza con scene tratte dal *Ratto d'Europa* e «su le scale la statua della Beata Vergine fatta di stucco da [spazio vuoto] Fontana, che fece ancora l'ornamento e due figure nel ricovero da dormire» (MARCELLO ORETTI, *Descrizione delle pitture case di Bologna; Indice degli ritratti; Pitture e sculture in luoghi pubblici di Bologna*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B109, c. 78; opere non menzionate in MARCELLO ORETTI, *Pitture nei palazzi e case nobili di Bologna*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B104). Pur mancando il nome proprio, non sono attualmente noti scultori, attivi a Bologna, con tale cognome. Peregrina sembra infine l'attribuzione ad Alfonso Torreggiani (1682-1764) del progetto della scala presente nel palazzo, dal disegno alquanto ordinario. L'intervento è connesso dagli studiosi ai restauri ricordati da Guidicini, avvenuti cinque anni dopo la morte dell'architetto. Ringrazio Daniele Pascale Guidotti Magnani per il proficuo confronto.

³⁷ Si rimanda allo studio di Rosaria Greco Grassilli (R. GRECO GRASSILLI, *S. Rocco nel Pratello: storia e arte a Bologna*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 2000, p. 75) per il controverso rilievo fittile posto nella scala dell'oratorio di San Rocco, di fattura mediocre, raffigurante una *Vergine con il Bambino*. Dovrebbe essere la copia novecentesca di un pezzo originale di Ferreri ricordato a partire dalla quinta riedizione della guida di Bologna, pubblicata nel 1776, ma senza l'indicazione del materiale: «a mezzo alle scale la Beata Vergine di basso rilievo è di Andrea Ferreri» (*Pitture sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna, e suoi sobborghi. Con un copioso indice degli autori delle medesime corredata di una compendiosa serie di notizie storiche di ciascheduno*, In Bologna, nella stampperia del Longhi, 1776, p. 103; la guida, a cura di Carlo Bianconi, venne redatta attingendo in gran parte ai manoscritti orettiani, nei quali però l'opera non sembra comparire. Si veda: MARCELLO ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B30; G. PERINI, *Oretti, Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Treccani, 2013, vol. 79, pp. 457-460, in part. p. 458). Dal punto di vista formale la terracotta ricorda effettivamente i modi di Ferreri.

³⁸ Si veda la nota 2.

³⁹ CITTADELLA, *Catalogo istorico*, cit., vol. IV, p. 276. Si veda anche CECCHELLI, *La scultura*, 1976, cit., p. 117; GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura*, cit., p. 107. Sono alte circa 130 cm.

⁴⁰ CECCHELLI, *La scultura*, 1976, cit., p. 118; GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura*, cit., p. 106. È alto circa 180 cm.

⁴¹ CECCHELLI, *La scultura*, 1976, cit., p. 118-119; F. FIOCCHI, *L'Accademia del Disegno di Ferrara*, «Musei ferraresi», 13-14 (1983-1984), pp. 231-248, in part. p. 233.

⁴² CITTADELLA, *Catalogo istorico*, cit., vol. IV, p. 282. La terracotta è stata ritrovata da A. BACCHI, in M. VEZZOSI (a cura

Tuttavia, uno dei pezzi più interessanti tra quelli menzionati nel *Catalogo* di Cittadella è senza dubbio «la statua della Vigilanza in piccolo modello perfezionato della figura indicata nell'Arcivescovado»⁴³. Questo oggetto, da ritenersi con ogni verosimiglianza una terracotta, era allora posseduto dal misterioso collezionista Luigi Sacchetti, e dopo oltre due secoli è riemerso sul mercato antiquario e si trova attualmente presso Brun Fine Art (figg. 7,9)⁴⁴. Oltre all'eccezionale qualità del modellato e alla sovrapponibilità compositiva con l'opera finale (un'imperiosa figura femminile marmorea armata e animata da un turbinoso mantello, realizzata intorno al 1720; figg. 8,10), la certezza che si tratti dell'oggetto posseduto da Sacchetti è data dalla presenza della testa di *Medusa* sullo scudo della statua in creta⁴⁵. Nella versione in marmo del Palazzo Arcivescovile lo scudo che arma il personaggio reca l'immagine di un gallo, attributo della *Vigilanza*, ma, come precisa Cittadella, il «modello» acquisito da Sacchetti era stato «perfezionato» per assumere, a tutta evidenza, l'aspetto di una *Minerva*.

Ai fini del nostro studio, l'ultimo passaggio del *Catalogo* su cui vale la pena soffermarsi è quello in cui viene segnalato presso i «Padri Domenicani» di Ferrara «un presepio» modellato da Ferreri, composto da «piccole figurette di cotto assai ben travagliate»⁴⁶.

Lo studio di svolta per la messa a fuoco di questo importante fenomeno legato alla piccola plastica devozionale emiliana è stato quello condotto in preparazione alla mostra *Presepi e terrecotte*, tenutasi a Bologna nel 1991. Tra i molti traguardi raggiunti in quell'occasione, vi era il superamento delle antiche attribuzioni a Mazza di simili tipologie di oggetti. Appare infatti significativo che, a fronte di una produzione fittile sterminata, giunta a noi in misura rappresentativa ed eloquente, non si conoscano ancora figure preseziali modellate dall'artista. Per cui, allo stato attuale delle conoscenze,

di), *Terrecotte, dipinti, disegni: la mostra mercato degli antiquari toscani*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 2-17 giugno 1990), Firenze, Massimo Vezzosi Antiquario, 1990, p. 12. Si veda anche S. TUMIDEI, *Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devazionale*, in R. GRANDI, M. MEDICA, ET AL. (a cura di), *Presepi e terrecotte nei Musei Civici di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Lapidario del Museo Civico Medievale, 26 ottobre 1991 – 6 gennaio 1992), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, p. 27; F. GOZZI, in G. ADANI, C. GRIMALDI FAVA, A. MAMPIERI (a cura di), *Il fascino della terracotta. Cesare Tiazzì: uno scultore tra Cento e Bologna (1743-1809)*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 7 novembre 2011 – 11 marzo 2012), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 198-199, cat. 17. Non sembra condivisibile la proposta di Gozzi di attribuire a Ferreri gli altri putti di medesima provenienza (figg. 17b-17c). Appare invece più convincente l'idea dello studioso di attribuire a Ferreri il *Putto dormiente* già in collezione Sgarbi (fig. 17a), benché il solo riscontro fotografico non possa al momento ritenersi risolutivo. Un «bambino dormiente» è peraltro ricordato da Cittadella (CITTADELLA, *Catalogo istorico*, cit., vol. IV, p. 282) nella collezione della «famiglia Zanetti» di Ferrara. Alla mostra del 2010 Cecchelli (in ADANI, GRIMALDI FAVA, MAMPIERI (a cura di), *Il fascino della terracotta*, cit., p. 196, n. 16) presentava un'Immacolata in terracotta, parte della collezione Guandalini Kabaivanska, con un'attribuzione a Ferreri non persuasiva (si veda: D. LIPARI, *Inventario della donazione*, in A. BACCHI, D. LIPARI, *Barocco da collezione: le terrecotte della donazione Guandalini Kabaivanska*, Bologna, Pendragon, 2024, p. 141, n. 41). Soltanto adesso noto quanto il volto e i panneggi siano simili a quelli delle allegorie di Sebastiano Sarti detto il Rodelone nell'altare maggiore della chiesa dei Santi Giuseppe e Teresa a Bologna (su Sarti si veda A. BACCHI, D. LIPARI, «*Felsina ancora scultrice*», in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle*, cit., p. 74).

⁴³ CITTADELLA, *Catalogo istorico*, cit., vol. IV, p. 283.

⁴⁴ Presentata all'asta Pandolfini del 19 ottobre 2021 (lotto 334), la terracotta è stata in quell'occasione attribuita a Ferreri su mia segnalazione. Per Sacchetti, si veda: C. PADOVANI, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, Società tipografica editrice rodigina, 1954, p. 140. Non sappiamo se i Sacchetti di Ferrara discendano dall'antica famiglia fiorentina, trapiantata a Roma nella prima età moderna.

⁴⁵ Al momento, non è possibile datare con più precisione la statua marmorea. Si veda: A. PAMPOLINI, *Sul palazzo Arcivescovile*, in C. DI FRANCESCO, A. SAMARITANI (a cura di), *Palazzo Arcivescovile. Il cardinale Tommaso Ruffo a Ferrara (1717-1738)*, Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1994, pp. 67-90, 111-113; D. TICCONI, *Tommaso Mattei 1652-1726: l'opera di un architetto romano tra '600 e '700*, Roma, Gangemi Editore, 2017, pp. 189-198. Ferreri aveva realizzato un'ulteriore statua della *Vigilanza*, ma in terracotta, «ai piedi della scala del noviziato annesso» alla chiesa di San Francesco, attualmente non rintracciabile (CITTADELLA, *Catalogo istorico*, cit., vol. IV, p. 278).

⁴⁶ Ivi, p. 282.

non sembra che Mazza fosse interessato a questo preciso canale di mercato, fiorente a cavalier dei secoli XVII e XVIII, e in seguito consolidatosi a vera e propria tradizione produttiva locale.

A oggi, non pareva di potersi imbattere nelle testimonianze di un simile interesse nemmeno per i due intrinsechi di Mazza, vicini soprattutto alla sua poetica espressivo-formale, ossia Ferreri e Lorenzo Sarti (doc. 1712-1750 circa)⁴⁷. Così, la voce di Cittadella pareva del tutto isolata rispetto alle altre fonti bolognesi e ferraresi, nonché priva di riscontro. Eppure, merita di essere riesaminata una meravigliosa figura di *Vergine* in terracotta policroma, conservata presso il Museo Davìa Bargellini (inv. 9; figg. 12, 14-15): è seduta vicino alla mangiatoia, colta nell'atto di giocare teneramente con il *Bambino*, a cui tra poco darà il latte⁴⁸. La qualità del pezzo ha portato Renzo Grandi e Carmen Lorenzetti ad accostarvi il nome di uno dei plasticatori più talentuosi e incisivi del Settecento felsineo, Giacomo Rossi (1751-1817), ma è ai due ovati in terracotta con storie di Mosè, firmati da Ferreri, che credo vada avvicinato il gruppo del Davìa Bargellini (figg. 11, 13). Vi riscontriamo la simile costruzione dei volti femminili, ma soprattutto i panneggi fluidi e morbidissimi, che cadono irregolari come rivoli di cera; e, sebbene non possa rientrare tra i dettagli più probanti, conforta rilevare una gestualità simile a quella della *Vergine* del Davìa Bargellini nella bâlia del *Ritrovamento di Mosè* seduta a sinistra.

Il rilievo con *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* è stato esposto alla mostra di Ajaccio del 2024, mentre l'altro, con il *Ritrovamento di Mosè*, non è ancora stato rintracciato ed è noto grazie a una riproduzione fotografica⁴⁹. Soltanto in quest'ultimo l'autore ha inciso la data, attualmente letta come «1723», sebbene, tenendo altresì in conto le impurità della lastra fotografica, l'ipotesi di una datazione al «1713» non credo possa ancora essere esclusa⁵⁰. In tal caso, si tratterebbe di due opere create negli anni bolognesi. A ogni modo, lo stile di Ferreri sembra mantenersi stabile almeno fino all'inizio degli anni venti; di conseguenza, risulta sfuggente ed eccentrica la coppia di busti allegorici in terracotta simboleggianti le acque del Reno e il torrente Zena, firmati e datati 1704, transitati sul mercato antiquario nel 1989 e nel 1991, portati alla mia attenzione da Claudio Collari, che ringrazio⁵¹. Si tratta di oggetti dalle dimensioni considerevoli, entrambi prossimi al metro d'altezza; eppure, il confronto con la statuaria classica cercata da Ferreri almeno nella figura femminile, austera e simmetrica, si allontana notevolmente dalle linee di un'opera monumentale coeva e di sicura autografia come la *Madonna del Carmine* in piazza San Martino. Quindi, o Ferreri, per ragioni a noi ignote, scelse in quell'occasione di optare per soluzioni formali inusitate – una strada mai esplorata dalla scuola di Mazza o dal maestro stesso, nemmeno nei busti marmorei di deità per il principe di Liechtenstein⁵² – oppure nella sua produzione esiste un registro parallelo ancora da indagare con precisione. Al contrario, mi pare compatibile con la più consueta sintassi di Ferreri un'inedita terracotta proveniente da una collezione privata bolognese, la quale, prima del recente restauro, mostrava le tracce di una vernice di rivestimento a finto bronzo (figg. 16, 18). La composizione riprende fedelmente una nota incisione di Simone Cantarini da Pesaro (1612-1648) raffigurante *San*

⁴⁷ Su Sarti, da ultimo, LIPARI, *Who was Lorenzo Sarti*, cit., pp. 31-85; S. SIROCHI, *Novità documentarie su Palazzo Torfanini, residenza di casa d'Este a Bologna nel Settecento*, «Accademia Raffaello. Atti e studi», 23 (2024), pp. 145-156, in part. p. 150.

⁴⁸ C. LORENZETTI, in R. GRANDI, ET AL. (a cura di), *Presepi*, cit., p. 149, cat. 50.

⁴⁹ C. COLLARI, in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle*, cit., p. 324, n. 89. Per l'immagine fotografica si consulti la Fototeca Federico Zeri, archivio Stefano Tumidei, inv. 303770. Il numero d'inventario della lastra nell'archivio fotografico dei musei nazionali di Bologna è GFS529.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Londra, Christie's, *Important European Sculpture and Works of Art*, 4 luglio 1989, lotto 145 (con catalogo e riproduzioni fotografiche); Londra, Christie's, asta 4679, 12 dicembre 1991, lotto 192.

⁵² Si veda: MASSARI, «Il nostro moderno Algardi», cit., pp. 567-575, 658-666.

Sebastiano agonizzante, legato ai piedi di un albero (fig. 17)⁵³. Dal punto di vista stilistico si rileva il fluido e morbido sfilacciarsi dei drappi già esaminato sia nelle realizzazioni in creta di Ferreri sia nelle statue in arenaria di palazzo Belloni (figg. 2, 11, 13). Il volto, con lo sguardo stilizzato e discendente, come pure la bocca dalle linee complesse, sebbene derivino dal catalogo di Mazza, mi paiono più in linea con l'interpretazione astratta che Ferreri diede di quel lessico. Gli occhi, dai volumi netti e dal perimetro appuntito e marcatamente ellittico, sono molto simili a quelli della *Vergine* del Davìa Bargellini. Per via dell'alto livello di finitura del modellato, il volto del *San Sebastiano* può anche essere accostato allo sguardo largo della *Vigilanza* in marmo e ai volumi ancora articolatissimi del volto della *Vergine* in piazza San Martino (fig. 19), in particolare al naso dritto e all'insù, al mento sporgente, alle labbra carnose e bicuspidate – prima di subire l'azione degli agenti atmosferici quanto doveva somigliare il suo viso a quello del martire in terracotta!

Sebbene non sia possibile datare con sicurezza il *San Sebastiano*, potremmo supporre che venisse creato durante il periodo bolognese, o comunque entro gli anni venti; intanto per la somiglianza con il volto della *Vergine* in piazza San Martino e poi perché risulta fortemente legato a una prassi ideativa già sperimentata da Mazza e dalla sua più prossima genealogia. Stando a Oretti, già Gabriele Brunelli (1615-1682) si avvalse dei disegni di Cantarini per approntare le statue della chiesa scomparsa di Gesù e Maria⁵⁴. Forse il padre di Mazza, Camillo, si era ispirato alla tenerezza degli affetti che contraddistingue le opere del pesarese per costruire il gruppo in terracotta policroma di *Sant'Antonio da Padova con il Bambino* a Borgo Panigale⁵⁵. Dal canto suo, il giovane Giuseppe Maria, cresciuto nel fervente ambiente di palazzo Fava e nella bottega dell'allievo di Cantarini, Lorenzo Pasinelli (1629-1700), aveva più volte fatto tesoro delle invenzioni del pesarese ma non le aveva mai copiate in modo esplicito⁵⁶. Questo gli era piuttosto capitato con l'opera del suo diretto maestro, Pasinelli: durante l'iniziale apprendistato come pittore aveva copiato le sue tele, e in seguito il maestro lo aveva aiutato nell'invenzione di un putto dormiente in terracotta perduto; nel 1681 aveva fedelmente trasposto un progetto del maestro nel monumentale rilievo in stucco con la *Decollazione di San Niccolino Manzoli* in San Giacomo Maggiore; infine, Zanotti ricorda molto bene che ancora nel 1688, quando Mazza lavorava ai grandi rilievi della cappella Campagna al Corpus Domini, «Pasinelli molte volte» era andato «a correggerlo», e Zanotti assicurava di poterlo dire con certezza «perché alcune volte» lo aveva accompagnato egli stesso; di conseguenza, non si può escludere che lo scultore stesse anche in quel caso seguendo una traccia fornita dal maestro⁵⁷.

Non conoscendo la destinazione del *San Sebastiano* di Ferreri (l'arredo di un piano nobile o di un altare privato o pubblico) non sappiamo se la volontà di rifarsi all'invenzione di Cantarini provenisse dalla committenza o dallo scultore stesso; tuttavia, è quanto mai curioso che non venisse scelto di rifarsi alle interpretazioni fornite da Mazza sul tema⁵⁸ ma si tornasse a guardare l'opera dei

⁵³ Quando Roberto Franchi mi ha mostrato l'anonima terracotta aveva già rilevato la derivazione dall'opera di Cantarini. Per le varie copie della stampa si veda: P. BELLINI, *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Milano, s.e., 1980, pp. 106-108.

⁵⁴ S. MASSARI, «*Valente statuario et allievo dell'Algardi*: novità per il bolognese Gabriele Brunelli», in A. BACCHI, A. NOVA, L. SIMONATO (a cura di), *Gli allievi di Algardi*, Atti del convegno (Firenze, 9-11 aprile 2015), Milano, Officina Libraria, 2019, p. 72.

⁵⁵ MASSARI, «*Il nostro moderno Algardi*», cit., p. 53.

⁵⁶ Se ne accorgeva già Luigi Napoleone Cittadella (LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA, *Guida pel forestiere in Ferrara*, Stab. Tip. Lib. di D. Taddei e figli, 1873 p. 132). Si veda, quindi, E. RICCÒMINI, *Ordine e Vaghezza. Scultura in Emilia nell'età barocca*, Bologna, Zanichelli, 1972, pp. 36, 90, 92; MASSARI, «*Il nostro moderno Algardi*», cit., pp. 88-89, 251-252, 254-255, 263, 294-295, 449, 457, 499, 724. Escludo da questa cognizione i rimandi all'universo cantariniano suggeriti per due ovati già in collezione Boschi e per la *Vergine con il Bambino* nella chiesa di Santa Maria di Galleria (Ivi, pp. 288, 814) poiché potrebbero in realtà essere opere giovanili di Angelo Gabriello Piò, allievo di Mazza.

⁵⁷ Si veda, da ultimo, Ivi, pp. 85-88, 108, 241, 320, 498, e per altre suggestioni, Ivi, pp. 241, 732.

⁵⁸ Ivi, pp. 280-285, 703-721.

pittori. Tornasse, sì! Le fonti e la critica unanime, dalle prime intuizioni di Riccòmini sino al recente studio di Andrea Bacchi, hanno persuasivamente spiegato come, diversamente dal ruolo di traino avuto dalla scultura rispetto alla pittura, ad esempio, nel rinascimento fiorentino o bolognese, la scultura felsinea di età barocca – prima di lasciarsi ispirare dalla cultura classica ed ellenistica, riletta pure in chiave inquieta o secondo la poetica del Sublime – deve i suoi traguardi ai riflessi ricevuti dalla pittura: da Guido Reni alla sua scuola, che influenzarono Mazza; da Giovanni Gioseffo dal Sole all’«altro Rococò» di Francesco Monti e di Vittorio Maria Bigari, le cui forme vennero osservate da Angelo Gabriello Piò (1690-1769) e dai suoi seguaci⁵⁹. La nuova terracotta qui presentata dimostra ancor più nel profondo come pure Ferreri, o la sua committenza, cercarono conforto nell’opera dei pittori per dare corpo ad efficaci soluzioni composite e drammatiche.

Sarebbe interessante, in futuro, osservare se un caso simile si sia ripetuto altre volte nella biografia dell’artista. Su di lui c’è evidentemente da capire ancora molto, soprattutto rispetto ai nodi della giovinezza e della prima maturità, di cui poco si è scritto. Neppure il problema dell’attività recanatese, d’altronde, è stato sciolto. Le fonti non forniscono alcuna indicazione cronologica circa la presenza di Ferreri nel centro marchigiano, dove «pinse alcune prospettive con varie scene da teatro, e nella chiesa di san Domenico fece sette statue in stucco, e due in quelle delle monache dell’Assunta»⁶⁰. L’analisi stilistica di quanto può riconoscersi ancora *in loco*, ossia cinque statue in stucco nella chiesa di San Domenico, ha portato Cecchelli a ipotizzare che il viaggio a Recanati si fosse svolto all’incirca nel 1705⁶¹. Le opere però non vengono nominate da Diego Calcagni nelle meticolose *Memorie istoriche della città di Recanati* del 1711, e la loro semplificazione formale sembra meglio riconducibile all’attività tarda dell’artista⁶².

⁵⁹ RICCÒMINI, *Ordine*, cit., pp. 34-36; ID., *Vaghezza*, cit., pp 8-9; BACCHI, LIPARI, «Felsina ancora scultrice», cit., pp. 67-79.

⁶⁰ ZANOTTI, *Storia dell’Accademia Clementina*, cit., p. 138.

⁶¹ CECCHELLI, *La scultura*, 1976, cit., pp. 109, 112, nota 29; illustrate in ID., *La scultura*, 1977, cit., pp. 60, 63, e su BEWeb, dove sono catalogate come «Ambito italiano [del] sec. XIX». Raffigurano i santi Agnese da Montepulciano e Raimondo da Pegnofort, e i beati Alano da Rupe, Lucia da Narni, Osanna da Mantova.

⁶² Pensando al ricordo di Zanotti (si veda la nota 60), mi domando se non siano di Ferreri il *Sant’Antonio Abate* e il *San Biagio* in stucco policromo nella chiesa dell’Assunta di Recanati, oggi erroneamente catalogati al 1876 (BEWeb), forse basandosi sull’anno in cui vennero rimodernati gli ornati attorno alle nicchie delle due statue. Tale anno è dipinto al centro della parete, dipinta a finto marmo, al di sotto della nicchia che ospita *San Biagio*.

APPENDICE

Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno*, 1760-1787 circa, Ms. B130, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

[c. 121]

Andrea Ferreri

Scultore milanese, nacque dunque in Milano il dì 23 Febbrajo 1673 di Antonio Ferreri, ed Isabella Gnoli ambidue milanesi, fu scuolaro in Bologna tanto per il disegno quanto per la scoltura di Gioseffo Mazza, fu aggregato all'Accademia Clementina, nella cui Istoria a cart. 135 della seconda parte si fa di esso onorata menzione, e se ne registrano anche le opere.

Vedi il Zanotti nella Storia della Accademia suddetta seconda parte, foglio 135.

L'Orlandi, nell'Abecedario Pittorico di Venezia, a cart. 49.

Il Passaggier Disingannato, al foglio 109, 319, 384.

Il Taruffi, pagina 88, Antica Fondazione di Bologna.

Descrizione degli apparati fatti per il solenne ottavario di San Pio V in San Domenico, foglio 3, 4, 6.

Lodovico Quadri, foglio 3

Macchiavelli, Orazione del Dottor Alessandro Macchiavelli, foglio 47.

Funerali del Marulli, stampa di Venezia, foglio 5.

Cronica di Giovanni Battista Belliotti, foglio 34

È nominato nella Dedicatoria del libro dei portici di San Luca, opera di Giuseppe Maria Moretti, per il Pisarri 1716 in foglio.

Il Barotti, pitture di Ferrara del 1770, fogli diversi

[c. 122]

In Bologna la grande statua della Madonna del Carmine, posta in opera il 20 settembre 1705, scolpita in duro macigno, posta nella colonna eretta presso la Chiesa di San Martino. In chiesa, un ornamento all'altare di tutti i Santi.

Nella facciata dell'ospitale di San Biagio la statua di Nostra Donna pure di macigno.

Sotto il porticale di San Luca, quasi rimpetto Ravone, la statua di macigno di Maria Vergine.

Casa Belloni, nella scala, un Ercole ed un Orfeo,

Casa Monteceneri, una Cerere.

Fece il disegno dell'apparato per il solenne ottavario di San Pio V in San Domenico.

Ferrara, nel Duomo, all'altare del Sagramento, due Angioli di marmo, due piccioli Angelletti presso il Tabernacolo, e tre Serafini nel palio dell'altare. Nella cappella del Rosario, o del transito di San Giuseppe, San Girolamo, e Sant'Anna di marmo.

Altare di San Vincenzo, un San Michele e un Sant'Antonio di marmo, al nuovo altare di Maria Vergine, due Angioli maggiori del vero, e varij Angioletti e Serafini.

Palazzo Vescovile, al mezzo della scala, una statua di marmo rappresenta la Vigilanza, e tutti gli ornamenti d'arabeschi e molti busti di varij Pontefici di basso rilievo.

[c. 123]

San Domenico, nella facciata della chiesa quattro gran santi domenicani in marmo.

Padri Carmelitani, nel primo chiostro il busto del Padre Zagaglia.
Santa Maria in Vado, tre grandi statue di marmo, cioè la Nostra Donna, due Angioli pure di marmo, e nel primo Chiostro una Nostra donna al naturale.
Sant'Andrea Padri Agostiniani, l'architettura della cappella dell'Altare di San Niccola, e suo Disegno, ove fece ancora le quattro statue di marmo dei Santi Agostiniani locate in essa cappella, e una di San Michele fatta mirabilmente e posta sopra la statua di San Niccola.
San Giorgio, la Facciata della Chiesa fuori di Città, e suo disegno.
Chiesa della Consolazione, due grandi Angeli.
In Santa Rosa, la statua di San Girolamo e quella del beato Pietro da Pisa, e suo dipinto a fresco, tutto quello che si vede nella cappella di Sant'Onofrio, come ancora nella cappella di Maria Vergine vicina a questa.
Monache di Ca' Bianca, tre statue, cioè la Fede, e due Santi dell'Ordine dei Serviti, e altre cose in dette chiese.
Santa Lucia, due Angioli
Santa Cristina, alcune statuette; Cappuccini molte sue cose
[c. 124]
in terra cotta.
Chiesa del Gesù, molte cose di terracotta.
In Santa Giustina, due sante di terra cotta ai lati dell'Altar maggiore.
Stimmate, all'altar maggiore, Sant'Antonio e Santa Chiara scolpite in legno.
San Francesco, nel Noviziato, la Statua della Vigilanza.
Santa Catterina da Siena Monache, due statue, San Domenico e San Vincenzo Ferreri.
Santi Cosma e Damiano, dieci statue di stucco al naturale.
In casa Bentivoglio un bellissimo fanciullo di marmo.
San Francesco, nel Presbitero, in marmo, due fanciulli che ornano la memoria del marchese Ercole Bevilacqua, e dalla parte dell'Evangelio, un ornamento con altri 4 fanciulli intorno alla memoria del cardinale Bonifacio.
San Guglielmo, Monache, un Altare e sua Architettura, e vi fece le statue di marmo, e le statue di alcuni Angioli e di Serafini.
Santa Barbara, l'Altar maggiore e suo disegno, e due statue di stucco, cioè Santa Apollonia, e Santa Lucia ed alcuni fanciulli ed altri ornamenti.
Chiesa nuova a Crespino dei padri Cappuccini, San Francesco di Paola, statua di legno al naturale.
[c. 125]
Un Ercole fanciullo che strozza i serpenti, fatto in marmo.
A Canaro, diocese [sic] ferrarese, un Sant'Antonio al naturale di marmo.
Massa, varij lavori nell'oratorio di San Rocco.
Mellara, alcuni Angeli in stucco.
Reccanati [sic], alcune prospettive, e varie scene da teatro.
San Domenico, sette statue come sopra.
In Bologna disegnò la chiesa e portici della Beata Vergine di San Luca, che intagliò alli tre legni Giuseppe Maria Moretti, e si vede alle stampe di Ferdinando Pisarri nel 1716.
Raguaglio della solenne coronazione della Beata Vergine del Carmine fatta nel giorno 10 agosto 1704 e della erezione della colonna avanti detta chiesa sopra la quale la Beata Vergine scolpita dal Ferreri, stampa di Bologna per li Manolessi 1704, in quarto descritta da Don Alessandro Zurli.

NUOVE OPERE PER LA PRIMA MATURITÀ DI ANDREA FERRERI



1. Scalone del palazzo Belloni in Bologna, con l'*Orfeo* e l'*Ercole* di Andrea Ferreri,
e gli affreschi di Gioacchino Pizzoli
(foto: Autore)



2a. 2b. 2c. Andrea Ferreri: *Ercole*
Bologna, palazzo Belloni
(foto: Autore)



ALL'ILLUSTRISSIMO SIG. MARCHESE
FRANCESCO MARIA MONTI BENDINI.

Auendo avuto incontro di fare la Statua di Macigno della Miracolosa Immagine di Maria tempe Vergine detta del CARMINE, e l'Architetture della Colonna da soffenerla; mi è stato d'impulso ad applicare per lasciar meno differita l'Opera mia, e per soddisfare ancora al genio, che mi ha condotto a disegnare in propositiva sù l'imitazione delle Romane, quelle che trovanfi erette nella nostra Città di Bologna. Rendendesi perciò belle, e confidabili le Cintà dalle varie idee d'operazioni diverse, mi lungo di non avere a meritare rimproveri; se con quella concorre pure ad accrescere il numero nel miglior modo che lascia il mio corso intendimento. A V.S. Illusterrima, che del pari benigna si dimostra feconda di così nobili, e fognari Idee, mi sono dato l'ardire di dedicarle quella mia prima operazione, in intaglio; per consegnarla in qualche forma i riverenti fendi delle infinite obbligazioni, ch'ella mi ha imposto, non diffidando; che degnandola V.S. Illusterrima di sua generosa protezione, apparirà men debole; e porò io nell'onore dell'aggradimento assicurarmi continuata quella pregiatissima grazia, che imploro nel pubblicarmi con ossequiosa divozione

Di V. S. Illusterrima

Umilius Devoctissimus, & Obligatissimus Servitore
Andrea Ferreri.

Colonna A è alta piedi 56, e mezzo, fu eretta del 1651. — Colonna B è alta piedi 57, fu eretta del 1652. — Colonna C è alta piedi 55, e mezzo, fu eretta del 1657. — Colonna D è alta piedi 52, fu eretta del 1657. — Et Statua, che fuco foggia alle tre Colonne, fu eretta del 1658. — Le quattro di queste Colonne sono cavate da suoi battimenti, fuorchè quella fognata in che è alta piedi 50, tutta di Macigno, e fu terminata allo 50, di Settembre del 1759, on la Statua di Macigno alta piedi 7.

Il piede di sologna è partito in due parti, fatte delle quali fogn il palmo romano.

3. Andrea Ferreri (disegno), Giuseppe Maria Moretti (intaglio): *Xilografia con le colonne votive di Bologna*
Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, inv. SAV2688
(per concessione della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio)

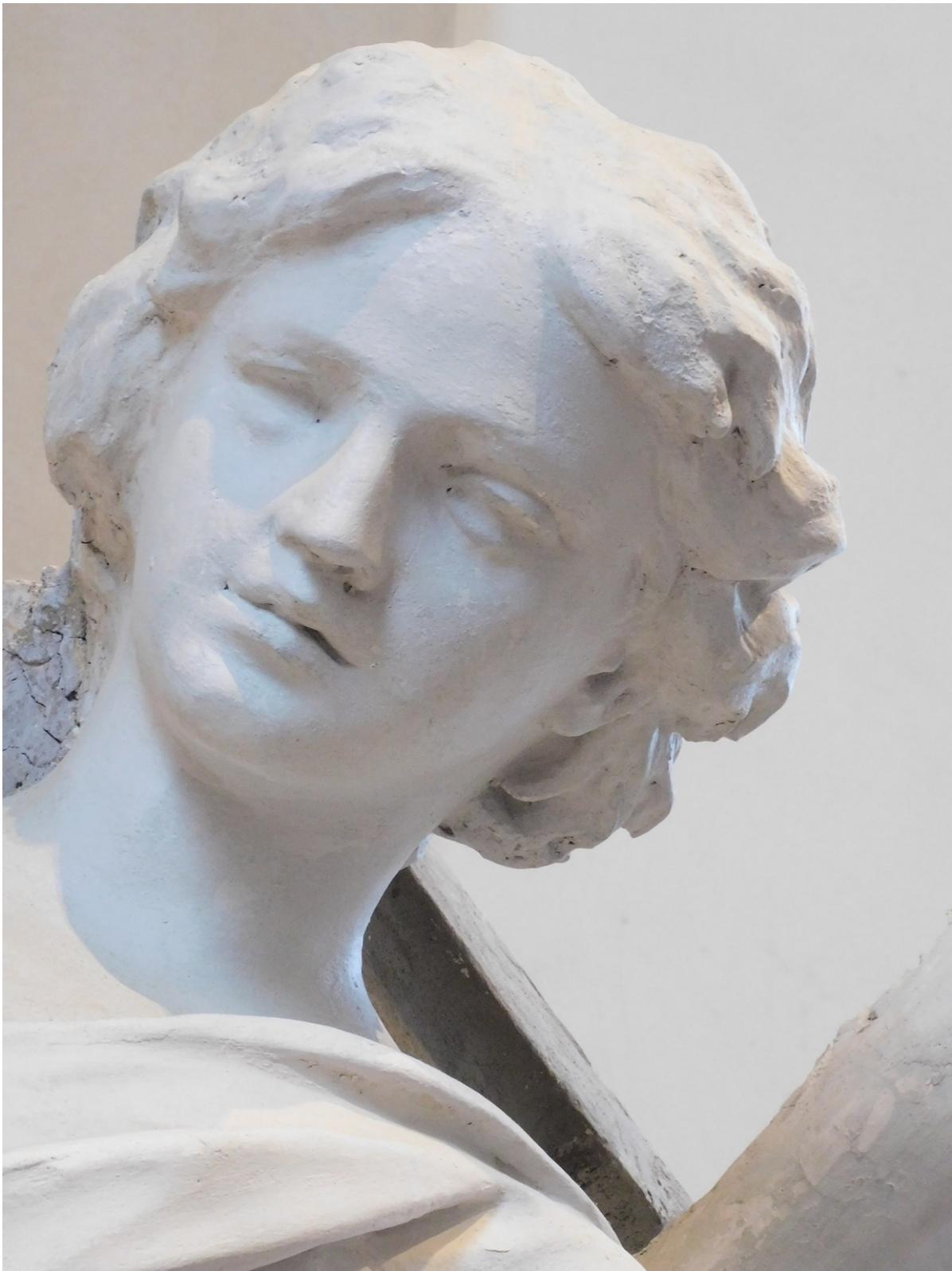


4. Andrea Ferreri (e Giuseppe Maria Mazza?): *Gloria con angeli*
Ferrara, chiesa di Santa Maria della Consolazione
(foto: Autore)



5. Andrea Ferreri: *Angelo (nel lato sinistro dell'altare maggiore)*, particolare
Ferrara, chiesa di Santa Maria della Consolazione
(foto: Autore)

NUOVE OPERE PER LA PRIMA MATURITÀ DI ANDREA FERRERI



6. Giuseppe Maria Mazza (?): *Angelo* (nel lato destro dell'altare maggiore), particolare
Ferrara, chiesa di Santa Maria della Consolazione
(foto: Autore)



7. Andrea Ferreri: *Modelletto della Vigilanza (trasformato in Minerva, ponendo la Gorgone sullo scudo)*
Brun Fine Art
(© Brun Fine Art)

NUOVE OPERE PER LA PRIMA MATURITÀ DI ANDREA FERRERI



8. Andrea Ferreri: *Allegoria della Vigilanza*
Ferrara: Palazzo Arcivescovile
(foto: Luca Marzocchi)



9. Andrea Ferreri: *Modelletto della Vigilanza (trasformato in Minerva, ponendo la Gorgone sullo scudo)*
Brun Fine Art
(© Brun Fine Art)

NUOVE OPERE PER LA PRIMA MATURITÀ DI ANDREA FERRERI



10. Andrea Ferreri: *Allegoria della Vigilanza*
Ferrara: Palazzo Arcivescovile
(foto: Luca Marzocchi)



11. Andrea Ferreri: *Ritrovamento di Mosè*
Direzione regionale Musei nazionali Emilia-Romagna, Musei nazionali di Bologna, Archivio fotografico,
inv. GFS592
(per gentile concessione del Ministero della Cultura)



12. Andrea Ferreri: *Vergine con il Bambino*
Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 9
(foto: Autore)



13. Andrea Ferreri: *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, particolare
Bologna, collezione privata
(foto: Luca Marzocchi)

NUOVE OPERE PER LA PRIMA MATURITÀ DI ANDREA FERRERI



14. Andrea Ferreri: *Vergine con il Bambino*
Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 9
(foto: Autore)



15. Andrea Ferreri: *Vergine con il Bambino*, particolare
Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 9
(foto: Autore)

NUOVE OPERE PER LA PRIMA MATURITÀ DI ANDREA FERRERI



16. Andrea Ferreri: *San Sebastiano*
Parigi, Galerie Sismann
(foto: per concessione di Gabriela Sismann)



17. Simone Cantarini (da un disegno di), *San Sebastiano*
New York, Metropolitan Museum, inv. 26.70.4(120)
(CC0)

NUOVE OPERE PER LA PRIMA MATURITÀ DI ANDREA FERRERI



18. Andrea Ferreri: *San Sebastiano*, particolare
Parigi, Galerie Sismann
(foto: per concessione di Gabriela Sismann)



19. Andrea Ferreri: *Madonna del Carmine*, particolare
Bologna, piazza San Martino
(foto: Autore)