

**Predella** journal of visual arts, n°50, 2021 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*  
**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /  
**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

**Collaboratori** / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

**Impaginazione** / *Layout:* Sofia Bulleri, Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Due aggiunte al Marrina plastificatore:  
una figura e un busto di *Santa Caterina  
da Siena***

*Lorenzo di Mariano known as Marrina (1476-1534) emerges from the most recent studies as the last great Siennese sculptor of the Renaissance. He was able to stand out not only for his extraordinary "ornati all'antica" in marble, but also for continuing the tradition of polychrome sculpture into the Sixteenth century. In this field Vecchietta and Francesco di Giorgio, deeply marked by Donatello's lesson, used to carve in the second half of the Quattrocento above all wooden statues, while Marrina showed a particular preference for modeling terracotta figures, with a personal interpretation of the painting of Sodoma and Beccafumi, as confirmed by two images of Saint Catherine of Siena here added to the last period of his career.*

Le molteplici relazioni che Donatello ebbe con Siena per quasi quarant'anni della sua carriera – dal 1423 in cui ebbe l'incarico del *Convito di Erode* per il Fonte battesimale del Battistero, fino al soggiorno del 1457-1461 che precedette gli ultimi anni fiorentini – ebbero decisive conseguenze per l'ambiente artistico cittadino, segnando in particolare la personalità del Vecchietta prima, e quella di Francesco di Giorgio poi. Cognominato per tradizione Martini (dal nome del nonno), quest'ultimo fu uno dei pochi scultori capaci di intendere a fondo la modernissima interpretazione che il maturo Donatello seppe dare del bronzo, come insegna la frenesia pittorica, vibrante e materica della *Flagellazione* della Galleria Nazionale dell'Umbria o del *Compianto* che dall'oratorio di Santa Croce di Urbino è finito nella chiesa dei Carmini di Venezia. Senza il precedente di Donatello è impossibile comprendere anche lo spirito brusco, selvaggio e respingente del *San Cristoforo* del Louvre, che Francesco di Giorgio intagliò in legno per metterlo al centro di una ben nota pala, destinata verso il 1490 all'altare Bichi in Sant'Agostino a Siena, e dipinta da Luca Signorelli. Nella Gemäldegalerie di Berlino rimangono i pannelli laterali, dove il cortonese effigiò tra gli altri i santi Eustochio (seguace di Girolamo, inginocchiato davanti a lei), Antonio da Padova e la Maddalena: i primi due erano gli eponimi dei committenti – Eustachia Bichi e il padre Antonio –, la penitente, invece, proteggeva il partito "novesco", che da poco aveva ripreso il controllo di Siena e cui i Bichi appartenevano. Cristoforo, d'altronde, era stato scelto come titolare della cappella per ricordare Cristoforo Bellanti: marito di Eustachia e "martire" della fazione "novesca"<sup>1</sup>. Una simile pala, tanto eminente nel contesto artistico senese e toscano di fine Quattrocento, ci ricorda che la passione per la scultura dipinta, cara ai maestri e ai committenti

senesi fin dal Trecento, era dura a morire: sarebbe sopravvissuta fino ai primi decenni del secolo XVI, facendo apprezzare figure non solo intagliate in legno, ma anche plasmate in creta, cotte e poi dipinte. Gli ultimi grandi protagonisti di questo fenomeno a Siena furono Giacomo Cozzarelli, che traghettò nel nuovo secolo la lezione di Francesco di Giorgio quale erede della sua bottega, e Lorenzo di Mariano detto il Marrina, il quale aveva mosso i suoi primi passi proprio nella Siena del Martini.

Quando intagliava il *San Cristoforo*, Francesco di Giorgio era impegnato anche nell'esecuzione di due *Angeli cerofori* in bronzo per la Cattedrale: figure di una bellezza insuperabile, che rinunciano a ogni asprezza donatelliana in nome di un'eleganza tanto estrema, quanto concreta. Modellate dagli sbattimenti di luce sul bronzo, le giovani creature angeliche, dai lunghi capelli, si ergono oggi ai lati dell'altare maggiore, insieme con la coeva coppia di Giovanni di Stefano, nell'allestimento peruziano degli anni Trenta del Cinquecento. Ognuno di loro flette una delle gambe, come in un aggraziato passo di danza, a muoversi e prendere possesso dello spazio circostante. Tra gli assistenti che affiancarono l'indaffaratissimo Francesco di Giorgio in questo lavoro, vi furono il fidato Giacomo Cozzarelli e il meno celebre Mariano di Domenico, che nel 1490 ebbe pagamenti dall'Opera del Duomo «per parte di suo servito aitò a rinettare l'angioli di bronzo»<sup>2</sup>. Costui era il padre di Lorenzo di Mariano detto il Marrina (Siena, 1476-1534), che nel medesimo tempo, all'età di quattordici anni, avviò il suo apprendistato nella bottega degli scalpellini del Duomo: «è stato alla buttigha dell'Opera al lavorare emparare» dal 15 luglio 1490 al 30 aprile 1491, si legge nel primo pagamento in suo favore registrato nella contabilità della fabbrica, che avrebbe continuato a stipenziarlo per una decina d'anni<sup>3</sup>. Sotto l'egida del capomaestro Giovanni di Stefano, nell'arco di quel decennio, Lorenzo di Mariano seppe crescere rapidamente: da garzone si fece in breve tempo abilissimo scultore di ornati "all'antica", lavorando alle decorazioni della Cappella di San Giovanni Battista e della facciata della Libreria Piccolomini. A tale perizia il Marrina deve una fama di ornatista celebrata prima dalla letteratura artistica senese di età moderna, e poi da Adolfo Venturi nella sua colossale *Storia dell'arte italiana*<sup>4</sup>. Dagli studi più recenti, tuttavia, il Marrina emerge ormai come un campione a tutto tondo della scultura senese tra la fine del Quattrocento e i primi trent'anni del secolo successivo. Oltre a intagliare nel marmo strepitose grottesche e motivi antiquari (molto spesso per imprese finanziate dai Piccolomini o dai loro sodali), egli seppe essere infatti anche l'autore di un significativo nucleo di sculture fittili policrome e il *leader* di un'efficiente bottega familiare, capace di ramificarsi anche a Roma, grazie ai fratelli Angelo, Ludovico e Tibaldo<sup>5</sup>.

Se nel candore delle monumentali incorniciature “all’antica” degli altari di Santa Maria in Fontegiusta (datato 1517; fig. 1) e di Anastasia Marsili in San Martino (ultimato entro gli inizi del 1523) il Marrina manifesta una condivisione di gusti con la passione antiquaria di Baldassarre Peruzzi, nelle figure foggiate in terracotta per essere impreziosite dal colore, il nostro maestro riecheggia la secolare fortuna senese della scultura dipinta, proponendosi di traghettarla nel nuovo secolo, e avendo alle spalle quanto fatto in tale campo da Francesco di Giorgio, Neroccio di Bartolomeo e Giacomo Cozzarelli. Con la scomparsa di quest’ultimo, nel 1515, Lorenzo di Mariano dovette dedicarsi con convinzione a realizzare figure fittili destinate a essere colorate, che all’ombra della Torre del Mangia continuavano a riscuotere un buon successo, quando i maggiori scultori d’Italia – Michelangelo, Andrea Sansovino, Giancristoforo Romano, Tullio Lombardo – avevano ormai estinto il colore dalla scultura in marmo, in nome della devozione per il perfetto candore della materia, inteso a riproporre l’effetto di marmi antichi, privati dal tempo delle originarie e immancabili policromie. Il Marrina plasticatore rinuncia al dialogo con Michelangelo e i Sansovino: muovendo dalla lezione tardo-quattrocentesca di Francesco di Giorgio e Cozzarelli, egli entra piuttosto in sintonia con l’interpretazione della “maniera moderna” offerta, a Siena, dal Sodoma e soprattutto dal Beccafumi. È quanto palesano le sue uniche due sculture fittili documentate, che Lorenzo eseguì per il convento femminile domenicano del Paradiso, e che si conservano nell’oratorio della Contrada del Drago: un vivace busto di *Santa Caterina da Siena* (fig. 9) e una *Vergine annunciata* a figura intera (fig. 8). Entrambe si trovano nella chiesa che appartenne un tempo alle “monache” del Paradiso: un complesso domenicano sorto nei primi decenni del Cinquecento non troppo lontano dalla medievale chiesa di San Domenico e che fu soppresso alla fine del Settecento, quando la chiesa passò alla Contrada del Drago<sup>6</sup>.

Commissionato nel 1517 per ornare il fastigio di un portale del convento, il busto di *Santa Caterina da Siena* è opera di notevole qualità, segnata da certi caratteri eccentrici paralleli alla pittura beccafumiana che, oltre una ventina d’anni fa, ne giustificarono la presenza all’importante mostra degli Uffizi sull’*Officina della maniera*<sup>7</sup>. Al confronto del celebre prototipo destinato da Neroccio di Bartolomeo all’oratorio dedicato alla Santa in Fontebranda (fig. 5), Lorenzo riesce a plasmare un volto di una dolcezza molto più avvenente e venato tuttavia da un’espressione malinconica quanto mai coerente con gli esiti della “maniera” toscana di quegli anni, tra la Firenze della Scuola di San Marco e del Chiostrino della Santissima Annunziata, e la Siena di Beccafumi. Non sfugga inoltre la particolare predilezione per gli effetti pittorici nella costruzione del panneggio, sia nel gioco di contrapposti delle pieghe taglienti del candido velo che accompagnano le forme dell’ovale

della testa, sia nei vibranti piegoni del mantello nero che cala ad allargarsi sulle braccia. In tal senso questa figura, così come le altre che si possono assegnare al Marrina plastificatore, appare nettamente antitetica alla concezione tutta di massa della scultura michelangiolesca. Alle forme volumetriche e poderose predilette dal Buonarroti, Lorenzo preferisce immagini quanto mai taglienti nei profili, nelle quali la solidità strutturale del corpo è celata dal ridondare di panni animati da un elettrico fremito che li scuote in superficie. Tutto questo è da intendere come la diretta conseguenza di una formazione nella Siena dell'ultimo quarto del Quattrocento, dove il marmo, come insegna la carriera del suo maestro Giovanni di Stefano, era lavorato soprattutto per dare vita a rilievi di eccezionale filiazione antiquaria, ma assai più raramente per le statue. Per queste ultime, seguendo la lezione del tardo Donatello, si preferivano la terracotta policroma e il bronzo, come dimostrano i capolavori di Francesco di Giorgio e Giacomo Cozzarelli da cui le sculture di Lorenzo di Mariano rivelano una ineccepibile dipendenza. E in una Siena che prediligeva di gran lunga la scultura "per via di porre" a quella "per via di levare", non sorprende che i quattro bellissimi *Santi* in marmo destinati da Michelangelo tra il 1501 e il 1504 all'Altare Piccolomini in Duomo siano rimasti praticamente ignorati<sup>8</sup>.

L'*Annunciata* del Drago si identifica con l'unico elemento di un gruppo di *Annunciazione* commissionato nel 1521, che al momento della consegna, nel 1524, le suore del Paradiso rifiutarono per una questione di praticità: avevano infatti bisogno di un'immagine più simile a un manichino, che meglio si confacesse alla necessità di cambiare devotamente d'abito la Vergine e il corrispondente Angelo annunciante, secondo le esigenze liturgiche<sup>9</sup>. Dominata dal rosso acceso della veste, la Vergine condivide la postura di certi personaggi dipinti dal Sodoma qualche tempo prima nel ciclo mariano dell'oratorio di San Bernardino<sup>10</sup>, e nel profilo del volto appare sovrapponibile alla *Santa Caterina*, con la quale condivide pure l'espressione intristita. Torna pure il fremere dei panneggi taglienti, che nel caso della figura intera tende tuttavia ad acquietarsi nelle laminate pieghe parallele disposte sulle braccia e nelle superfici dilatate sul fronte, deflagrando quindi in ampie volute nella veduta laterale del mantello. È questa la più tipica grammatica della scultura marrinesca, che torna nelle altre immagini fittili che gli si possono riferire, insieme con la fulminea flessione di uno degli arti inferiori da cui dipende il moto dell'*Annunciata*. L'origine di una simile movenza, che risalta pure nelle figure degli ornati dell'altare di Fontegiusta, è da ricercare nel ricordo dei maggiori prototipi scultorei della fine del Quattrocento, con i quali Lorenzo aveva preso dimestichezza durante la giovanile attività nel cantiere della Cattedrale: gli *Angeli* bronzei fusi intorno al 1490 da Francesco di Giorgio

con l'aiuto di Giacomo Cozzarelli (alla rinettatura dei quali, come abbiamo detto, faticò il padre del Marrina), dove lo scarto dell'arto inferiore è il vero e proprio motore dell'elegantissimo atteggiarsi delle due creature<sup>11</sup>.

Muovendo dalle terrecotte del Paradiso, il *corpus* del Marrina è stato assai ampliato di recente con una sostanziosa serie di opere, assegnate in passato per lo più ai misteriosi Carlo e Giovanni Andrea Galletti, o rimaste a lungo inedite. In ragione degli scarsi dati documentari, non è facile ordinare cronologicamente questa ventina di sculture, che andranno studiate più approfonditamente in futuro, avendo a mente quanto l'officina marrinesca fosse affollata di assistenti familiari e non solo, e cercando di capire se Lorenzo non abbia avviato la produzione di statue fittili prima di quando si crede. Sarà utile individuare pure notizie documentarie, utili a circostanziare qualche cronologia, come nel caso della *Santa Caterina da Siena* della chiesa di Santo Spirito a Siena, che si intende compiuta entro il 1511<sup>12</sup>.

In tal senso, tra le sculture della maturità marrinesca, vale la pena spendere qualche parola sull'inquieto *San Giuseppe* dell'altare maggiore dell'omonima chiesa di Siena (), che fu costruita dall'Arte dei Legnaioli e oggi appartiene alla Contrada Capitana dell'Onda. Nei primi anni Venti del Cinquecento i falegnami senesi iniziarono a innalzare al loro patrono un oratorio a pianta centrale, fondato ai piedi della chiesa di Sant'Agostino, sulle pendici della valle retrostante la Piazza del Campo. È assai verosimile che il progetto dell'edificio si debba a Baldassarre Peruzzi, anche se l'impegno economico per costruirlo fu tale che l'Arte riuscì a terminarlo soltanto alla metà del Seicento, con una facciata in cotto di sapore classico che si assegna all'architetto Benedetto Giovannelli Orlandi<sup>13</sup>. Il *San Giuseppe*, in conseguenza di questa lunga vicenda e dell'oro del suo mantello, è stato scambiato troppo spesso per una scultura di primo Seicento ed equivocato per opera dello scultore e intagliatore Domenico Arrighetti<sup>14</sup>. L'impostazione della figura, l'espressione del volto, l'accurata esecuzione della barba e dei pochi capelli, il dettaglio dei calzari "all'antica" e la peculiare costruzione dei frementi panneggi, invece, lo fanno riconoscere al Marrina e il fatto che le pieghe, rispetto al solito, siano meno taglienti e rilevate in maniera più corposa suggerisce una datazione intorno alla prima metà del terzo decennio del Cinquecento<sup>15</sup>. D'altronde l'Arte dei Legnaioli nel gennaio del 1520 inseriva nel proprio statuto un capitolo «sopra a honorare la festa di Sancto Joseph», andando ad aggiungere San Giuseppe al precedente patrono «Pietro martire novello»<sup>16</sup>. E c'è da credere che i falegnami avessero già a disposizione l'effigie per venerare lo sposo di Maria o provvedessero a farla eseguire al Marrina di lì a non troppo tempo; inizialmente dovevano conservarla in quello che oggi è il vasto spazio ipogeo della chiesa: la prima parte dell'edificio a essere costruita e utilizzata. È possibile

che una testimonianza del cantiere di San Giuseppe sia da riconoscere nelle murature e nelle arcate in costruzione dipinte tra gli edifici ai piedi della chiesa di Sant'Agostino, nello sfondo di paese della *Decapitazione di Niccolò di Tuldo* affrescata nel 1526 dal Sodoma nella Cappella di santa Caterina da Siena in San Domenico (fig. 4); sfondo di paese che ritrae la Valle di Montone, delimitata dai colli dominati a sinistra dalla chiesa dei Servi e a destra da quella di Sant'Agostino, come ha saputo comprendere Wolfgang Loseries<sup>17</sup>.

Non sorprende, dunque, che il patrono dei Legnaioli modellato dal Marrina denoti una significativa somiglianza con le immagini di san Giuseppe dipinte da Beccafumi nell'affresco col *Matrimonio* dell'oratorio di San Bernardino riferibile al 1516-1518 (fig. 2) e in opere successive di qualche anno, come il tondo dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera e la *Natività* di San Martino, inserita peraltro in una grandiosa cornice marmorea intagliata da Lorenzo entro il 1523. Al tempo stesso egli preannuncia il carattere di opere appena più tarde, come la coppia dei *Santi Pietro e Paolo ora homeless* e quella di Montefollonico conservata adesso a Pienza.

A queste precisazioni si possono aggiungere un paio di ulteriori sculture in terracotta da includere nel catalogo marrinesco: l'una nascosta nel deposito di un grande museo europeo e l'altra emersa qualche anno fa sul mercato antiquario. In quest'ultimo caso mi riferisco a una statuetta di *Santa Caterina da Siena*, alta poco meno della metà del vero, che merita fare entrare con convinzione negli studi marrineschi: è passata in asta da Christie's a New York nel 2010 come una scultura italiana di inizio Seicento (fig. 7), per quanto fosse già stata riconosciuta come lavoro di Lorenzo di Mariano pochi anni prima, quando apparteneva alle Salander O'Reilly Galleries (fig. 6)<sup>18</sup>. Che si tratti di un'opera del Marrina è indubbio: la postura ancheggiante, il docile volto, il modo in cui il mantello è tirato e si increspa sopra la testa, il drappeggio dalle pieghe affilate e parallele delle vesti coincidono tanto perfettamente con i caratteri dell'*Annunciata* del Drago (fig. 8), da pensare che anche la *Santa Caterina da Siena* sia stata eseguita da Lorenzo nella prima metà degli anni Venti, rileggendo a suo modo prototipi quattrocenteschi più o meno illustri. Penso ovviamente alla *Santa Caterina da Siena* intagliata da Neroccio di Bartolomeo intorno al 1474 per l'oratorio di Fontebranda (fig. 5)<sup>19</sup>, ma anche alle sue varianti custodite nell'oratorio dei Disciplinati dentro il complesso del Santa Maria della Scala e nella Burrell Collection di Glasgow<sup>20</sup>. D'altronde, in conseguenza della grande venerazione per la "nuova" santa domenicana, chissà quante immagini tridimensionali del genere dovettero esistere a Siena e nel territorio del suo antico stato tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento: penso per esempio alla monumentale effigie in stucco modellata intorno al 1489-1490 da Giovanni di Stefano e dai collaboratori che lo assistevano

nel cantiere del Duomo, per fare gruppo con un *San Bernardino* e con gli antichi patroni *Ansano, Crescenzo, Savino e Vittore* all'interno della cupola della Cattedrale<sup>21</sup>; oppure alla statua della domenicana conservata nella chiesa senese di San Girolamo, che orbita intorno al nome di Giacomo Cozzarelli e che non è facile da studiare, per essere allestita sul parapetto di un ballatoio a guardare dall'alto la navata della chiesa<sup>22</sup>.

Raffigura *Santa Caterina da Siena* pure un malridotto busto in terracotta dipinta che si conserva nei depositi del Bode-Museum di Berlino, in attesa di essere valorizzato da un restauro (fig. 12). Si tratta, per quanto a mia conoscenza, di un'opera inedita, che appartiene allo stato tedesco: il busto fu infatti acquistato il 12 giugno 1941 a Roma, presso il famoso antiquario e romanista Augusto Jandolo, dal principe Filippo d'Assia come opera di Antonio Begarelli, per l'allora costituendo e mai aperto *Führermuseum* di Linz, ed era corredato di un piedistallo non originale decorato con piccole balaustre, come si vede in una fotografia risalente agli anni Quaranta del secolo scorso, in cui la terracotta appare in uno stato conservativo migliore di quello attuale, con la punta del naso ancora conservata (fig. 10)<sup>23</sup>. L'attribuzione al grande plastificatore cinquecentesco modenese è ovviamente da escludere, poiché la conformità di misure e la decisiva somiglianza con il busto di *Santa Caterina* del Drago (fig. 9) fanno intendere che anche questa terracotta deve spettare al Marrina, verso il tramonto della sua carriera. La *Santa Caterina* di Berlino, infatti, è palesemente sorella di quella del Paradiso, tanto nella disposizione della figura, quanto nei ritmi dei drappaggi, pur nella differenza di esecuzione tecnica: il busto senese è modellato a tutto tondo, mentre quello berlinese appare come un altorilievo scavato sul retro. È bene comunque precisare che quest'ultimo non può assolutamente essere giudicato come un banale e fedele calco, in quanto la *Santa Caterina* tedesca risulta lavorata con vigore, distinguendosi dal prototipo senese per un tono più monumentale, un'espressione assai meno sdolcinata e per il panneggiare reso con pieghe più compatte, vibranti e ammaccate. Siamo dunque di fronte a una variante più matura, modellata forse su di una matrice, da accostare alla eccentrica possanza beccafumiana dei *Santi Pietro e Paolo* di Montefollonico (ora nel Museo Diocesano di Pienza; fig. 11) e dei loro omonimi finiti sul mercato antiquario, che reggono una cronologia verso il 1530 e rivelano il fascino esercitato dalla moderna pittura di Mecarino sul vecchio Lorenzo di Mariano, che ormai era appassionato non solo dagli ornati "all'antica", ma anche dai vezzi della "maniera"<sup>24</sup>. Ricordando come, in questi secoli e non solo, la replica delle stesse immagini non fosse mai casuale, ma dipendesse dal valore devozionale, civico e/o estetico di un prototipo, viene da chiedersi se non possa esserci una relazione di dipendenza tra i busti del

Marrina e il perduto busto reliquiario d'argento che fu commissionato nel 1466 allo scultore Giovanni di Stefano e all'orafo Francesco d'Antonio, per conservare in San Domenico la veneratissima reliquia della testa della santa<sup>25</sup>. Certo è che la grande devozione dei senesi verso la domenicana canonizzata da Pio II, e la continua richiesta di immagini per renderle onore, permise al Marrina di produrre diverse effigi cateriniane e fare buoni affari.

- 1 Per la Cappella Bichi e la relativa pala rimangono fondamentali un paio di contributi di Max Seidel (*Die Fresken des Francesco di Giorgio in S. Agostino in Siena*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», XXIII, 1979, 1-2, pp. 1-108; *Signorelli um 1490*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 26, 1984, pp. 181-256; riediti entrambi in italiano in *id.*, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 1, *Pittura*, Venezia, 2003, pp. 559-707), mentre sulla Siena artistica del Quattrocento, per la quale Donatello ebbe un ruolo chiave, mi limito a ricordare: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra, Siena 1993, a cura di L. Bellosi, Milano, 1993; *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Siena-Cinisello Balsamo, 2005; *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra, Siena 2010, a cura di M. Seidel *et al.*, Milano, 2010. A seguito del restauro, la policromia del *San Cristoforo* del Louvre (schedato in ultimo da Marc Bormand, in *Il corpo e l'anima: da Donatello a Michelangelo: scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra [Milano, Castello Sforzesco, 21 luglio - 24 ottobre 2021], a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Roma 2021, pp. 266-267 n. 77) può essere riconosciuta a Signorelli, come ha notato Gianluca Amato (*Il 'Cristo deposto' di Francesco di Giorgio ai Servi di Siena*, in «Prospettiva», 169-171, 2018, pp. 90-141), tra le righe di un importante contributo dedicato a una nuova acquisizione al catalogo di Francesco di Giorgio: il *Cristo deposto* della chiesa dei Servi di Siena.
- 2 Si veda F. Fumi Cambi Gado, *Nuovi documenti per gli angeli dell'altar maggiore del Duomo di Siena*, in «Prospettiva», 26, 1981, pp. 9-25, in part. pp. 22-23, n. 16, nonché per i due *Angeli* martiniani e il loro contesto: *ead.*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, cit., pp. 402-405, n. 84; G. Fattorini, *Il complesso scultoreo dell'altare maggiore: i grandi bronzi quattrocenteschi nell'assetto studiato da Peruzzi*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, Siena-Cinisello Balsamo, 2009, pp. 102-107.
- 3 Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena, *Debitori e creditori, Libro rosso d'un leone* (anni 1482-1527), 509 [718], c. 335d, già segnalato da Carlo Sisi (*Lorenzo di Mariano detto il Marrina*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Siena 1990, Milano, 1990, pp. 554-557, in part. p. 554), il documento è trascritto nell'appendice documentaria della recente monografia di Tommaso Ranfagni (*Lorenzo di Mariano detto il Marrina, scultore dei Piccolomini*, Pisa, 2017, in part. p. 167, n. 2a e seguenti per i successivi pagamenti), cui si può adesso rimandare per il Marrina e la relativa bibliografia, pur con qualche accorgimento. Si tratta infatti di un lavoro utile – considerato che lo scultore manca addirittura dal *Dizionario biografico degli Italiani* –, ma con qualche limite non indifferente: l'apparato fotografico che non rende merito al maestro e dove i confronti decisivi sono veramente rari; le discutibili e prolungate interpretazioni iconologiche dei monumenti di ornato (pp. 35-58, 140-156); la difficoltà di comprendere il vero “carattere” del Marrina plastificatore e offrire un ragionevole ordine alle sue opere in terracotta policroma (pp. 110-132).

In particolare a p. 125, nota 194, non si capisce perché i *Santi Pietro e Paolo* di collezione privata – tra le sculture in terracotta più belle e monumentali di Lorenzo, come ho già evidenziato in G. Fattorini, *Lorenzo di Mariano detto il Marrina: sculture in terracotta da Montefollonico*, in *Arte a Torrita*, a cura di L. Martini, numero monografico di «Torrita. Storia, arte, paesaggio», 5, 2014, pp. 46-57, in part. pp. 52-53, 49 figg. 2-3, e ora ribadito in *id.*, in *Maurizio Nobile n. 23*, catalogo edito in occasione di Tefaf Maastricht 2020, Bologna-Paris, 2020, pp. 90-96, n. 29, per una scheda sul *San Paolo* – debbano essere «qualitativamente inferiori» ai loro omonimi di Montefollonico oggi nel Museo Diocesano di Pienza, e la probabile *Santa Prassede* riconosciuta al Marrina da Aldo Galli, in Brun Fine Art London, *A Taste for Sculpture. II. Marble, terracotta, wood and bronze (15th to 20th centuries)*, a cura di A. Bacchi, London, 2015, pp. 26-33 e 140-143, n. 3, sia accostata addirittura all'orbita di Domenico Cafaggi. Né, alle pp. 128-132, è condivisibile la scelta di escludere dal catalogo marrinesco le immagini di *Santa Caterina da Siena* di Torrita e di Santo Spirito a Siena, assegnate al Marrina da Laura Martini (*Opere in terracotta del Marrina. Nuove proposte*, in *Arte a Torrita*, pp. 31-45, in part. pp. 37-43) e confermate anche più di recente da chi scrive (G. Fattorini, *Lorenzo Marrina, Domenico Beccafumi e il monumento funebre del rettore Giovanni Battista Tondi per la chiesa dell'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena*, in «Prospettiva», 159-160, 2015, pp. 132-159, in part. pp. 149, 152-153, figg. 33-34, p. 159, note 59, 60) e da Alessandro Angelini (in *Il buon secolo della pittura senese: dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra, Montepulciano, Pienza, San Quirico d'Orcia 2017, a cura di A. Angelini et al., Pisa, 2017, p. 65, n. II.11), come opere decisive per intendere come il nostro maestro iniziò a confrontarsi con la scultura in creta tra il primo e il secondo decennio del secolo. Alla bibliografia marrinesca si devono ora aggiungere: Amato, *Il 'Cristo deposto'*, cit., pp. 92, 126, nota 8 (per un coinvolgimento nella ristrutturazione nella chiesa dei Servi), pp. 92-93, 128 fig. 38, p. 129, note 25-26 (per la *Maddalena* già ai Servi e ora nella Pinacoteca Nazionale di Siena), p. 131, nota 40; G. Fattorini, in Maurizio Nobile, cit., pp. 80-81, 90-96, n. 29 (già citato per il *San Paolo*); G. Gentilini, *ivi*, pp. 82-89, n. 28 (per la *Vergine annunciata* che faceva coppia con l'*Angelo annunciante* del Szepmüvészeti Muzeum di Budapest).

- 4 Per una sintesi della fortuna critica del Marrina: Ranfagni, *Lorenzo di Mariano*, cit., pp. 5-8.
- 5 Per la bottega familiare del Marrina, e soprattutto suo fratello Angelo di Mariano: A. Angelini, *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, in «Prospettiva», 91-92, 1998, pp. 127-138; G. Fattorini, *Epilogo: Siena e la scultura "all'antica" oltre il tempo di Pio III, in Pio II e le arti*, cit., pp. 555-583, in part. pp. 560-571 e le relative note alle pp. 581-582.
- 6 Per le vicende del convento del Paradiso: *L'Oratorio di S. Caterina nella Contrada del Drago. La storia e l'arte*, a cura di F. Bisogni, L. Bonelli Conenna, Siena, 1988.
- 7 Per la *Santa Caterina* del Drago: G. Milanese, *Le opere di Giorgio Vasari (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese)*, 9 voll., Firenze, 1878-1885, vol. III, pp. 517-518, nota 1; S. Borghesi e L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898, p. 412; M. Ciampolini, *Lorenzo di Mariano detto il Marrina e i suoi lavori per S. Caterina al Paradiso*, in *L'Oratorio di S. Caterina*, cit., pp. 109-116; H. Trottmann, in *Die Kirchen von Siena, 2. Oratorio della Carità - S. Domenico*, a cura di P.A. Riedl, M. Seidel, München, 1992, p. 20, n. 8; C. Sisi, in *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due Repubbliche 1494-1530*, catalogo della mostra, Firenze 1996-1997, a cura di A. Cecchi e A. Natali, Venezia, 1996, pp. 338-339, n. 123; Ranfagni, *Lorenzo di Mariano*, cit., pp. 79-80, 110-111. L'immagine di *Santa Caterina* a mezza figura era già stata scolpita da

- Urbano da Cortona, verso il 1470-1474, per la lunetta del portale dell'oratorio della santa in Fontebranda (la si veda schedata da S. Hansen, in *Die Kirchen von Siena*, cit., pp. 117-119, n. 1).
- 8 Per gli inconsistenti effetti della "meteora" Michelangelo sulla Siena artistica di primo Cinquecento: G. Fattorini, *Michelangelo, l'altare Piccolomini e la Siena artistica di primo Cinquecento*, in *Grafia e biografia. La vita di Michelangelo: carte, poesie, lettere e disegni autografi*, catalogo della mostra, Siena 2010, a cura di P. Ragionieri, L. Bardeschi Ciulich, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 26-39, in part. p. 31.
  - 9 Per l'*Annunciata* del Drago: Milanese, *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. III, pp. 517-518, nota 1; Borghesi, Banchi, *Nuovi documenti*, cit., pp. 424-425, n. 214; Ciampolini, *Lorenzo di Mariano*, cit., pp. 109-116; H. Trottmann, in *Die Kirchen von Siena*, cit., p. 19, n. 7; N. Fargnoli, *Lorenzo di Mariano detto il Marrina*: Vergine annunciata, in W. Benocci, L. Bonelli et al., *Santa Caterina del Paradiso: i restauri*, Siena, 2004, pp. 24-33; Ranfagni, *Lorenzo di Mariano*, cit., pp. 79-80, 110-111.
  - 10 Si veda l'accostamento che ho proposto in Fattorini, *Epilogo*, cit., p. 562, figg. 11-12.
  - 11 Come ho già detto in Fattorini, *Lorenzo di Mariano*, cit., pp. 52-53 e si veda anche il confronto a p. 51, figg. 4-5.
  - 12 Per brevità, sulle sculture fittili del Marrina rimando *supra* a nota 3, anche per le voci bibliografiche fondamentali, cui è da aggiungere il raro pieghevole di A. Bagnoli, *Il restauro della Madonna col Bambino di Lorenzo di Mariano detto il Marrina*, edito in occasione della presentazione del restauro della *Madonna col Bambino* del Refugio (Siena, Pinacoteca Nazionale, 22 aprile 2008).
  - 13 Per la chiesa di San Giuseppe: M. Mussolin, *San Sebastiano in Vallepiatta*, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C.L. Frommel et al., Vicenza-Venezia, 2005, pp. 95-122, in part. pp. 118-121 (per la questione dell'origine peruzziana e con bibliografia); *Contrada Capitana dell'Onda, Di sacro e di profano*, a cura di S. Losi, Siena, 2011, *passim*; V. Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Sinalunga, 2016, pp. 129-133 e relative note a p. 147 (per la decorazione barocca).
  - 14 Fondato sulla secolare menzione in San Giuseppe di una scultura di Domenico Arrighetti (correttamente riconosciuta nel busto di *San Giuseppe* posto in facciata, sopra il portale, da L. Cavazzini, in *Il ritorno di San Cirino. Opere d'arte restaurate ad Abbazia a Isola*, catalogo a cura di A. Bagnoli, Siena, 1998, pp. 40-44, n. 5), l'equivoco è incredibilmente sopravvissuto all'importante restauro che ha riguardato la nostra scultura nel 2011: N. Fargnoli, *Il San Giuseppe in terracotta e il Crocifisso ligneo: arte e devozione nell'Oratorio della Contrada dell'Onda*, in *Contrada Capitana dell'Onda*, cit., pp. 16-35, in part. pp. 16-30; in tale sede si vedano anche A. Cornice, *La statua e il Crocifisso. Vicenda critica*, *ivi*, pp. 73-81 (per un'accurata sintesi dei ricordi scritti della scultura a partire dalla più antica attestazione del *San Giuseppe* nella visita pastorale di Francesco Bossi del 23 luglio 1575: «pro icona adest imago Sancti Ioseph opere elevato») e L.D. Pierelli, G. Tonini, *Relazione tecnica di restauro della statua di San Giuseppe*, *ivi*, pp. 129-132.
  - 15 Per il giusto riferimento del *San Giuseppe* al Marrina: Bagnoli, *Il restauro della Madonna col Bambino*, cit.; Fattorini, *Lorenzo di Mariano*, cit., p. 48; Ranfagni, *Lorenzo di Mariano*, cit., pp. 120, 123, fig. 80.
  - 16 Dopo l'accenno di Narcisa Fargnoli (*Il San Giuseppe di terracotta*, cit., p. 18), approfitto per trascrivere le norme relative alla festa di San Giuseppe stabilite nello Statuto dell'Arte del legname del 9 gennaio 1447, con aggiunta di vari capitoli approvati successivamente (Archivio di Stato di Siena, d'ora in poi ASSi, *Arti*, 49, cc. 34v-35v): «Capitolo sopra a honorare

la festa di Sancto Joseph [a margine in grafia diversa "cap. 73"]. Ancho ordinario ad laude et honore di Sancto Joseph che e' savi et rectori che a essi tempi si trovaran[n]o debbino comandare o far comandare ognuno di loro nel suo terzo a tutti maestri lavoranti et garzo[ni] dell'arte del legname che venghino a offerire ogni maestro et lavorante uno cero di soldi vi per ciaschuno et garzoni di soldi iii per ciaschuno, a la pena del doppio come si contiene nel capitolo di Sancto Pietro martire novello in questo a foglio vii. Et che savi rectori sieno obligati a raunarsi la mactina di Sancto Joseph a la Loggia deli offitiali dela Merchantia del Magnifico Comune di Siena et così li altri; et dinde partirsi con trombe come è consuetudine di fare in tali feste, a la pena di soldi xx per chiascuna volta. Come el camarlengho facci bandire detta festa [a margine in grafia diversa "cap. 74"]. Ancho ordinario che el camarlengho che al decto tempo si truova sia obligato a mandare el bando per tutta la città ne' luoghi consueti a cavallo con la tromba come si conti[e]ne in questo a foglio viii et che decto // bando si debbi mandare sempre el primo sabbato appresso a la festa di decto Sancto Joseph, pena a esso camarlengho soldi vinti. Et così decta festa sieno tucti li maestri, lavoranti et garzoni di guardare sotto la medesima pena di soldi xx per ciaschuno et ciascuna volta decta festa non guardare. [approvato il 5 gennaio 1520] // [a margine in grafia diversa "cap. 75"]. Ancho providero acciò che la festa di Sancto Josef si possi con più luminari, messe et altre cose pertinenti al culto divino, celebrare et fare che ciascheduno maestro et lavorante dell'arte del legname sia obligato ogni anno per la festa di Sancto Joseph pagare soldi dieci amettendo soldi sei come sonno tenuti a pagare nel capitolo a foglio viii per la festa di Sancto Pietro martire. Et li garzoni di detta arte soldi cinque, amettendo soldi tre sonno tenuti di pagare come nel sopra decto capitolo viii, cioè li maestri et lavoranti oltra soldi sei soldi quattro che fa la somma di soldi dieci, et li garzoni soldi due oltra a soldi tre che fa la somma di soldi cinque. Et etiam le sopra additioni de' decti denari si fecero da convertirsi in augmentatione dela fabrica et per sustentatione et reparatione dela chiesa [approvato il 16 gennaio 1521]». Nel verso della sovraccoperta di questo volume Alessandro Rustichini, camarlengho dell'Arte nel 1709, ha precisato chi fosse Pietro Novello: «il beato Pietro martire laicho era sanese e lennaiolo frate franceschano e fu martorizzato nell'Indie nella città di Tamma [*alias* Tana] el 13 di aprile in giovedì dell'anno 1322»; per un suo recente profilo: A. Marini, *Pietro da Siena, santo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 2015, vol. LXXXIII, pp. 552-554. Si apre con una invocazione a San Giuseppe lo statuto dei legnaioli del 1711 (ASSI, *Arti*, 51 e recentemente edito online (<[www.contradacapitanadellonda.com/la-biblioteca-dei-maccabei/](http://www.contradacapitanadellonda.com/la-biblioteca-dei-maccabei/)>, ultimo accesso 2 agosto 2021); *Statuto dell'Arte dei Legnaioli della città di Siena del 1711 e successive riforme e conferme fino al 1777*, a cura di M. Ascheri, L. Rossi, M. Spessot, Siena, 2017.

- 17 W. Loseries, *Un "theatrum sacrum" del Sodoma: la cappella di Santa Caterina*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena: arti, cultura e società*, atti del convegno (Siena, 2003 e 2004), a cura di M. Ascheri, G. Mazzoni, F. Nevola, Siena, 2008, pp. 421-433.
- 18 Salander-O'Reilly Galleries, *Medieval, Renaissance, and Baroque Sculpture*, New York, 2005, n. 22 (dove si dice di una provenienza da una collezione privata fiorentina e si propone la cronologia 1517-1523); Christie's, *Old Masters & 19th Century Art including Select Works from the Salander-O'Reilly Galleries*, New York, 9 giugno 2010, lotto 271 (consultabile online: <[www.christies.com/lotfinder/Lot/a-polychrome-terracotta-figure-of-a-saint-5324669-details.aspx](http://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-polychrome-terracotta-figure-of-a-saint-5324669-details.aspx)>, ultimo accesso 2 agosto 2021). Non ho avuto modo di studiare dal vero la *Santa Caterina da Siena*, che misura in altezza 75 cm (compresa la base circolare): abbigliata in abiti domenicani, essa reca i tipici attributi del libro nella destra e del giglio, di cui resta solo un frammento nella sinistra. Resta da verificare se la policromia non sia quella originale,

contrariamente a quanto si dice nel catalogo di Christie's, dove l'assurda datazione agli inizi del Seicento è certo frutto di un'eccessiva e incondizionata fiducia nell'analisi della termoluminescenza, stando alla quale la cottura della terracotta risalirebbe a un tempo compreso tra 250 e 400 anni fa. Come detto nel precedente catalogo Salander-O'Reilly, altro dicono i dati dello stile, ben più attendibili di una tecnica di datazione che, per le terrecotte del tardo Medioevo e dell'Età Moderna, non di rado si rivela fallace.

- 19 Per la scultura dell'oratorio di Fontebranda il riferimento resta la scheda di A. Bagnoli, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, cit., pp. 218-221, n. 34.
- 20 Per queste sculture non troppo note, si vedano rispettivamente: K. Uemura, in L. Bianchi, D. Giunta, *Iconografia di Santa Caterina da Siena*, 1. *L'immagine*, Roma, 1988, p. 264, n. 162; G. Amato, *Francesco di Giorgio: il busto fittile di 'San Bernardino' a Fontegiusta e un riesame delle sculture giovanili*, in «Prospettiva», 173, 2019, pp. 3-33, in particolare pp. 28-29, nota 26, p. 32, fig. 42. Meriterebbe poter giudicare dal vero, e con buone immagini, la *Santa Caterina* già nella Villa Palmieri di Firenze riferita pure, ottimisticamente, a Neroccio da Paola Puglisi (*ivi*, p. 261, n. 156).
- 21 Si veda: W. Loseries, *Le decorazioni postmedievali della cupola del duomo*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, cit., pp. 64-66.
- 22 Per la poco nota *Santa Caterina* di San Girolamo: C. Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze, 1970, pp. 99-100, fig. 366.
- 23 Il busto misura 64x58,5x25 cm; sono particolarmente grato a Neville Rowley per averlo potuto visionare e perché tramite il Bundesverwaltungsamt tedesco ne ha recuperato una provenienza dal *Sonderauftrag Linz*, cioè dal nucleo di opere raccolte per il progetto del *Führermuseum* (per la bibliografia su questo tema mi limito a citare: C. De Jaeger, *Das Führermuseum: Sonderauftrag Linz*, Esslingen, 1988; E. Kubin, *Sonderauftrag Linz: die Kunstsammlung Adolf Hitler*, Wien, 1989; H.C. Löhr, *Das Braune Haus der Kunst: Hitler und der "Sonderauftrag Linz". Visionen, Verbrechen, Verluste*, Berlin, 2005; *id.*, *Das Braune Haus der Kunst: Hitler und der "Sonderauftrag Linz". Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus*, Berlin, 2016). La *Santa Caterina* reca il numero di inventario «mü 2372» con riferimento al *Central Collecting Point München*, che permette di indagarne le vicende online grazie al *Deutsches Historisches Museum Datenbank zum "Central Collecting Point München"* (<[https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm\\_ccp.php?seite=9](https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=9)>, ultimo accesso 2 agosto 2021); ne risulta un precedente numero di inventario «Linz 1757», l'acquisto per 80.000 lire da Augusto Jandolo a Roma il 12 giugno 1941, con attribuzione ad Antonio Begarelli, seguita tuttavia da un curioso – errato e al tempo stesso significativo – «Siena ca. 1500», la presenza di un piedistallo decorato con piccole balaustre, oggi al Bode-Museum, inventariato «Linz 1705» e «mü 2444/2».
- 24 Per i *Santi Pietro e Paolo* di Montefollonico, ora a Pienza: Fattorini, *Lorenzo di Mariano*, cit., pp. 46-57. Da approfondire la possibilità che il notaio Niccolò di Pietro da Montefollonico – citato per avere rogato un atto nell'ambito di una lite vinta dal Marina nel 1520 contro il banchiere Mino Agazzari e i suoi soci – possa avere giocato un ruolo nella commissione: Ranfagni, *Lorenzo di Mariano*, cit., pp. 120, 127, 179, n. 16.
- 25 Per il perduto reliquiario: G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena, 1854-1856, vol. II, pp. 332-335, n. 236; I. Bähr, S. Hansen, in *Die Kirchen von Siena*, cit., pp. 562, 571-574, n. 37, pp. 802-803, n. 1. A valle dell'esperienza marrinesca, va rilevato che sul portale d'ingresso dell'antica confraternita cateriniana in Fontebranda, ora sede della Nobile Contrada dell'Oca, è presente un ennesimo busto fittile di *Santa Caterina da*

*Siena*, eseguito nel 1587 da Domenico Cafaggi, per il quale rimando a M. Butzek, *ivi*, p. 120, n. 3, pp. 852-853, n. 21. È un'opera utile a evocare quella che doveva essere l'ubicazione originale almeno della terracotta del Paradiso. Poco lontano, sopra l'ingresso dell'attigua chiesa di Fontebranda, il rilievo di *Santa Caterina da Siena con due angeli* intagliato da Urbano da Cortona intorno al 1470-1474 (S. Hansen, H. Stein-Kecks, *ivi*, pp. 117-119, n. 1) attesta quanto la consuetudine di sistemare immagini a mezza figura della santa sopra ai portali fosse in uso fin dalla seconda metà del Quattrocento, in anni non troppo lontani dalla canonizzazione della domenicana.



Fig. 1: Lorenzo di Mariano detto il Marrina e collaboratori, altare mariano, 1517, marmo con dorature. Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta. Foto: Andrea e Fabio Lensini, Siena.



Fig. 2: Domenico Beccafumi, *Matrimonio della Vergine* (part.), 1516-1518, affresco.  
Siena, oratorio di San Bernardino.  
Foto: Andrea e Fabio Lensini, Siena.



Fig. 3: Lorenzo di Mariano detto il Marrina, *San Giuseppe*, 1520 circa, terracotta policromata.  
Siena, oratorio di San Giuseppe della Contrada Capitana dell'Onda.  
Foto dell'Autore.



Fig. 4: Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Decapitazione di Niccolò di Tuldo*, particolare con la veduta della chiesa di Sant'Agostino, e in prossimità – forse – il cantiere della chiesa di San Giuseppe, 1526, affresco. Siena, San Domenico, Cappella di Santa Caterina da Siena. Foto dell'Autore.



Fig. 5: Neroccio di Bartolomeo, *Santa Caterina da Siena*, 1474 circa, legno intagliato e policromato. Siena, oratorio di Santa Caterina in Fontebranda della Nobile Contrada dell'Oca.

Foto: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra, Siena, 1993, a cura di L. Bellosi, Milano, 1993, p. 221.



Fig. 6: Lorenzo di Mariano detto il Marrina, *Santa Caterina da Siena*, prima del restauro, 1520-1525 circa, terracotta policromata. Ubicazione ignota.

Foto: Salander-O'Reilly Galleries, *Medieval, Renaissance, and Baroque Sculpture*, New York, 2005, n. 22.



Fig. 7: Lorenzo di Mariano detto il Marrina, *Santa Caterina da Siena*, 1520-1525 circa, terracotta policromata. Ubicazione ignota.

Foto: Christie's, *Old Masters & 19th Century Art including Select Works from the Salander-O'Reilly Galleries*, New York, 9 giugno 2010, lotto 271.



Fig. 8: Lorenzo di Mariano detto il Marrina, *Vergine annunciata*, 1521-1524, terracotta policromata.

Siena, oratorio di Santa Caterina del Paradiso della Contrada del Drago.

Foto dell'Autore.



Fig. 9: Lorenzo di Mariano detto il Marrina, *Santa Caterina da Siena*, 1517, terracotta policromata. Siena, oratorio di Santa Caterina del Paradiso della Contrada del Drago. Foto dell'Autore.



Fig. 10: Lorenzo di Mariano detto il Marrina, *Santa Caterina da Siena*,  
corredata del piedistallo non originale, 1530 circa, terracotta policromata.  
Kunstbesitz der Bundesrepublik Deutschland, Leihgabe an die Stiftung Preussischer  
Kulturbesitz Berlin Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin  
Foto: Deutsches Historisches Museum, Datebank zum "Central Collecting Point München".



Figg. 11a - 11b: Lorenzo di Mariano detto il Marrina, *Santi Pietro e Paolo*, 1530 circa, terracotta policromata. Pienza, Museo Diocesano di Palazzo Borgia (da Montefollonico). Foto dell'Autore.



Fig. 12: Lorenzo di Mariano detto il Marrina, *Santa Caterina da Siena*, 1530 circa, terracotta policromata. Kunstbesitz der Bundesrepublik Deutschland, Leihgabe an die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Foto: Bode-Museum, Berlino.