

CRISTINA DE BENEDICTIS

CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEL “MUSEO GORIO”*

Anton Francesco Gori, punto di riferimento degli studi antiquari toscani della metà del Settecento e stimolo insostituibile della nascente disciplina dell'etruscheria, ha scritto moltissimo, su di lui si è scritto molto. Poco invece è noto della sua collezione; sparse, avare notizie tratte dagli spogli dell'Accademia Colombaria accuratamente vagliati dal Dorini, una lettera pubblicata da Giuseppe De Julijs e due studi di Lucia Battista¹. Approfondire su queste basi l'assetto e la consistenza della raccolta del Gori potrà costituire un ulteriore strumento per indagare la sua personalità che in questa si inverte e si riflette alla luce delle sue inclinazioni storicistiche e letterarie, secondo un nesso stretto di causa effetto che lega direttamente la storiografia al collezionismo. Collezionismo che costituisce una essenziale chiave di lettura, anche se non esclusiva, dei suoi interessi di erudito.

Da una lettera del Gori, resa nota dal De Julijs, inviata nel 1738 ad un ignoto destinatario, si comprende come il taglio della sua raccolta dovette essere prevalentemente antiquario: “*Io non cerco di questi (pesi antichi) perché ne ho nel mio Museo moltissimi, ma di quelli fo ricerche, che non sono mai stati stampati dagli antiquari, e grossi e con figure rilevanti ... per sua istruzione sappia che se mai Ella vorrà soldi belli, e di buona maniera, Gemme antiche intagliate e Cammei, compro ancor questi, e similmente bacherozzoli e Scarabei, come piattole, con intagli che sono rozzi e cattivi sotto la pancia. E compro ancora manoscritti antichi ...*”².

A questa data dunque il Gori aveva già adunato una considerevole quantità di reperti antichi di piccole dimensioni. Tali reperti dovettero essere – visto il tono e il valore delle sue dissertazioni antiquarie che, pur non disdegnando verifiche sul campo e ricognizioni archeologiche, si concentravano in studi classificatori e comparativistici – pretesto e supporto per dotte disquisizioni tipologiche come per erudite identificazioni iconografiche. Impensabili e ancora inattuati

* Per l'amichevole aiuto nella stesura del presente articolo, ringrazio Ada Labriola, Giovanni Leoncini, Andrea Marmorì, Enrica Neri Lusanna, Olga Pujmanova, Marzia Ratti.

¹ U. DORINI, *La Società Colombaria*, Firenze 1935; G. DE JULIJS, *Anton Francesco Gori collezionista*, in “Firme Nostre”, XVIII, 1976, pp. 3, 16; L. BATTISTA, *Anton Francesco Gori e la sua collezione*, Relazione per la Fondazione Roberto Longhi, 1992-1993; EAD, *La collezione di gemme dell'abate Andreini*, in “Antichità Viva”, XXXII, 1993, pp. 53-60.

² G. DE JULIJS 1976, p. 3.

bili alla metà del Settecento erano infatti vasti inquadramenti storici come apprezzamenti estetici e qualitativi dei materiali. Reperti antichi quelli del Gori che furono progressivamente incrementati da scambi e da doni di illustri studiosi toscani e non toscani, dall'acquisizione della collezione di epigrafi dell'abate Andreini e dell'ingente Museo, pervenutogli per lascito testamentario, del letterato pratese Giovan Battista Casotti³.

Una raccolta disposta in cinque stanze visitata da molti letterati ed artisti che già nel 1746 non stava più nella casa a lui assegnata come Proposto del Battistero di San Giovanni tanto che dovette cambiarla con una più capiente in via Larga. Oltre a oggetti antichi di piccole dimensioni; cammei, iscrizioni, medaglie, gemme, il Gori possedeva due frammenti di mosaico, intrinsecabili, provenienti dalla villa Adriana a Tivoli che donò alla Colombaria, di cui dal 1735 fu un illustre, infaticabile socio promotore col nome di Adescato. Possedeva anche una copia seicentesca di una scena del grande mosaico di Palestrina raffigurante *Banchettanti sotto una pergola*, acquistata casualmente a Firenze nel 1742 sulla piazza del Duomo, già di proprietà di Francesco Maria de' Medici, e poi rivenduta e passata da Bayreuth a Berlino⁴. Un'attenzione specifica dunque per la tecnica del mosaico che è testimoniata anche da una dotta dissertazione sul dittico musivo di arte bizantina del XIV secolo raffigurante *Le dodici grandi festività cristiane* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, da lui pubblicata nell'opera uscita postuma nel 1759, *Thesaurus veterum Dypticorum*⁵.

Il Gori che in gioventù si era dedicato alla pittura e col mondo dell'arte intratteneva intensi rapporti anche in virtù della sua stretta parentela col pittore e suo ritrattista Giovan Domenico Ferretti, per il quale aveva steso il programma iconografico della decorazione di S. Domenico del Maglio, possedeva anche dipinti e sculture di epoca medievale e moderna⁶. Nel nucleo di opere di arte medievale recuperabili soltanto attraverso le fonti e lo spoglio della sua immensa mole di documenti, epistole e incisioni conservate alla Biblioteca Marucelliana di Firenze⁷, si segnalano un dittico d'avorio di arte bizantina, un dittico a bassorilievo proveniente da Bologna, una croce stazionale proveniente dalla Pieve di

³ C. CAGIANELLI, *La collezione di antichità di Giovan Battista Casotti fra Prato e Impruneta*, in "Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona", XXVI, 1994, pp. 197-223.

⁴ Sul mosaico di Palestrina P. ROMANELLI, *Palestrina*, Roma 1967, pp. 66-67. S. AURIGEMMA, *Il restauro del mosaico Barberini*, in "Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XXX-XXXI, 1957-1959, pp. 60-62.

⁵ Sul dittico musivo del Museo dell'Opera del Duomo, L. BECHERUCCI – G. BRUNETTI, *Il Museo dell'Opera del Duomo*, II, Milano s.d., pp. 279-281.

⁶ F. BALDASSARI, *Giovan Domenico Ferretti*, Milano 2002, p. 178.

⁷ Sulla consistenza e sulla configurazione dei manoscritti del Gori: M.M. ANGELI, *I manoscritti di A.F. Gori nella Biblioteca Marucelliana di Firenze*, in M. CRISTOFANI, *La scoperta degli Etruschi*, Roma 1992, pp. 152-188.

Grasciano, un Crocifisso antico su tavola proveniente dal Duomo che sarebbe tentante riconoscere nella Croce di Pacino di Bonaguida di proprietà della Società Colombaria alla quale il Gori lasciò per eredità i suoi beni. Possedeva inoltre otto mensole trecentesche, salvate dalla distruzione dell'antico altare del Battistero, smembrato nel 1732 per far posto alla monumentale struttura barocca del Ticcianti; quattro di queste, ora conservate nell'omonimo Museo di Fiesole, furono poi vendute ad Angelo Maria Bandini che provvide nell'Oratorio di Sant'Ansano, annesso alla sua abitazione, ad assemblarle disinvoltamente con un rilievo del Giambologna componendo la mensa d'altare (Fig. 1)⁸.

A questo nucleo di arte medievale va aggiunto un bel trittico di scuola fiorentina della metà del Trecento raffigurante l'Incoronazione della Vergine (Fig. 2), che reca sul retro la scritta "Comprato da me A. F. Gori / questo di consacrato a S. Gio. Gualberto / 12 luglio 1740". Il trittico, recentemente e convincentemente ascrivito dal Boskovits all'attività giovanile di Giovanni del Biondo, dovette pervenire, forse all'atto della morte del Gori e alla dispersione della sua raccolta, quindi dopo il 1757 e prima del 1803, anno della morte di Tommaso Obizzi, nel suo straordinario museo enciclopedico ubicato nella villa del Catajo presso Padova. Questo, esposto con altri dipinti di arte fiorentina gotica in una saletta dedicata ai primitivi nell'anticamera del Museo; Giotto, Jacopo del Casentino e Spinello Aretino, si può identificare grazie alla descrizione della raccolta fornita dal Campori, che usa il termine dittico per trittico, nel "dittico in legno in altezza c. 2 palmi dipinto sopra la doratura di greco rito colla Coronazione della B.ma Vergine", identificazione avvalorata dall'altezza del dipinto, cm. 54,5 corrispondente all'incirca a 2 palmi. L'altare per complesse vicende ereditarie e patrimoniali pervenne a Vienna e poi al castello di Konopiste per approdare infine alla Galleria Nazionale di Praga⁹. Il trittico, insieme ai bei rilievi di arte toscana dei primi decenni del

⁸ Per queste opere; L. BATTISTA 1992-1993; per la Croce di Pacino di Bonaguida della Società Colombaria, acquisita per lascito Rivani nel 1835; M. SALMI, *Un cimelio artistico della Società Colombaria*, in "Atti della Società Colombaria di Firenze", 1930-1931, pp. 259-264; sulla figura del Bandini, sulle sculture trecentesche del distrutto altare del Battistero di Firenze, vedi: *Il Museo Bandini a Fiesole*, a cura di M. Scudieri, Firenze 1993 e nello stesso volume l'esauriente ricostruzione di E. NERI LUSANNA, *La scultura*, pp. 157-160; e inoltre EAD, *L'antico arredo presbiteriale e il fonte del Battistero. Vestigia e ipotesi*, in *Il Battistero di S. Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, Modena 1984, pp. 189-193.

⁹ Sul trittico della Galleria Nazionale di Praga vedi O. PUJMANOVA, *Italienische Tafelbilder in der Nationalgalerie Prag*, Berlin 1984, n. 2 (con bibl. precedente, come cerchia di B. Daddi, c. 1350); M. FRINTA, *A Portable Coronation Tryptych and a Carved Enthroned Madonna in the National Gallery at Prague: a Few Observations*, in "Bulletin of the National Gallery in Prague", II, 1992, pp. 5-9, che l'ascrive al Maestro di S. Lucchese; L. BELLOSI, *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in "Prospettiva", 101, 2001, p. 34, crea con altre opere ad esso connesse il Maestro dell'altare di Praga, ma si veda da ultimo: M. BOSKOVITS, *Ancora su Stefano fiorentino e su qualche altro fatto pittorico di Firenze verso la metà del Trecento*, in "Arte Cristiana",

Trecento del Museo Bandini di Fiesole, acquista singolare importanza; costituisce l'unico reperto ancora esistente e quindi visivamente recuperabile; queste opere denunciano scelte non banali, attente alla qualità, all'interno di una raccolta lasciata per espressa volontà del Gori alla Società Colombaria, ma di cui oggi non resta più alcuna traccia.

Se per queste opere medievali appare ancora impensabile da parte del proprietario una rivalutazione critica come uno specifico apprezzamento estetico, avvenuti un secolo più tardi, il significato assunto da tali acquisizioni può riconoscersi invece nella riscoperta progressiva delle tradizioni locali e delle proprie radici culturali toscane – ne è prova la dissertazione del Gori sulle *Osservazioni storiche sopra la Cronica di Dino Compagni* – che cresce e si afferma in parallelo al recupero della civiltà degli etruschi¹⁰. Ciò sembra documentato anche dal possesso di un calco della maschera di Dante come del dito indice della mano di Galileo, asportato nel 1737, durante la traslazione delle ossa dello scienziato dalla cappella Medici al monumento sepolcrale di Santa Croce; maschera dantesca e cimelio galileiano che sembrano assumere il significato di simboli e feticci di un passato avito da venerare più che da comprendere¹¹.

Accanto a tale nucleo di arte medievale sono documentate anche importanti opere di arte rinascimentale e moderna; calchi della base “all'antica”, già creduta del Ghiberti e ora ascritta a Girolamo Lombardo e della statua dell'Idolino di Pesaro allora esposto agli Uffizi, disegni e acquerelli, un rilievo del Tempio degli Scolari del Brunelleschi, un modello in terracotta ritenuto del Cellini con la testa della Medusa preparatorio per il Perseo, che si aggiungerebbe così ai due già conosciuti in cera e in bronzo, ora al Bargello e una non identificabile Madonna di Carlo Dolci¹². Non registrata inoltre dalla letteratura specialistica la mediazio-

816, 2003, p. 176; la descrizione del Museo del Catajo si trova in G. CAMPORI, *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, III, Firenze-Roma 1880, p. 29; sulla dispersione del Museo del Catajo e sul nucleo di primitivi del Castello di Konopiste; M. MEISS, *Primitives at Konopiste*, in “The Art Bulletin”, XXVIII, 1946, pp. 1-16.

¹⁰ Sulla figura e le opere del Gori; M. DEZZI BARDESCHI, *Archeologismo e neumanesimo nella cultura architettonica fiorentina sotto gli ultimi Medici*, e G. CRUCIANI FABOZZI, *Le Antichità figurate etrusche e l'opera di A.F. Gori*, in *Kunst des Barock in der Toskana*, München 1976, pp. 245-267 e 275-288; F. BORRONI SALVADORI, *Tra la fine del Granducato e la Reggenza: Filippo Stosch a Firenze*, in “Annali della Scuola Normale di Pisa”, III, VIII, 1978, pp. 565-614; M. CRISTOFANI, *Accademie, esplorazioni archeologiche e collezioni nella Toscana granducale 1730-60*, in “Bollettino d'Arte”, LXVI, 1981, pp. 59-82; M. CRISTOFANI 1992, passim; M. FILETI MAZZA – B. TOMASELLO, *Antonio Cocchi primo antiquario della Galleria Fiorentina*, Modena 1996; F. VANNINI, *A.F. Gori*, s. v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, Roma 2002, pp. 25-28, (con altra bibl.).

¹¹ Sulla reliquia di Galileo: *Museo di Storia della Scienza*, a cura di M. Miniati, Firenze 1991, p. 62.

¹² Sull'Idolino vedi, “*Quale era tutto rotto*”. *L'enigma dell'Idolino di Pesaro. Indagini per un restauro*, a cura di M. Iozzo, Firenze 1998. Su queste opere; U. DORINI 1935; L. BATTISTA 1992-

ne del Gori nell'acquisizione da parte di Ferdinando Carlo Capponi di un'importante opera di Donatello; il busto di Niccolò da Uzzano che l'antiquario, istitutore dei figli di Ferrante fece comprare al Capponi nel 1736, come si legge negli spogli dell'Accademia Colombaria *L'Intrepido (Ferdinando Carlo Capponi) ha mostrato nella casa di via de' Bardi il busto di Niccolò, fatto dal celebre Donatello, Uzzano somigliante al ritratto in asse nella Galleria e nella casa Capponi, il senatore Ferrante Capponi, padre dell'Intrepido, acquistò parte per compra e parte per eredità il busto procuratogli dal nostro Adescato, (Gori) collocatolo sulla propria base vi aggiunse l'iscrizione dettata dal detto Adescato "Magno et spectato viro/harum aedium primo conditori/Nicolao de Uzano Ferrantes Capponius maiori suo"*¹³. L'attribuzione a Donatello, a lungo rifiutata e ora riconfermata dal restauro recente, è attestata qui per la prima volta, forse frutto di una tradizione orale, venendo poi registrata dalla quinta edizione della Guida Fiorentina di Carlo Carlieri del 1745¹⁴. I casi del mosaico di Palestrina e del busto di Donatello mostrano il Gori in veste di intermediario e di commerciante, attività a quel tempo inscindibilmente connesse a quelle di collezionista e di conoscitore. L'intensa attività commerciale da lui praticata che mal conciliabile con la carica di canonico del Battistero gli precluse l'ambito ruolo di conservatore della Galleria degli Uffizi, per la quale, in anticipo sui tempi e trenta anni prima delle classificazioni disciplinari e museografiche del Lanzi, aveva progettato una sala etrusca¹⁵.

In questi anni la passione per la raccolta erudita era già divenuta anche a Firenze fatto di costume e moda culturale tanto da suscitare reazioni e critiche divertite che sembrano anticipare l'«anticomanie» che a Parigi vedeva animosamente contrapposte le ragioni degli antiquari, schiavi di classificazioni pedanti dell'antico a quelle dei filosofi, tesi vitalmente all'interpretazione del presente¹⁶.

Già nel 1715 Filippo Buonarroti, una delle voci più innovative a Firenze nel campo dell'antiquaria e dell'etruscheria, scrivendo al Gori irrideva alla già dila-

1993; sui modelli del Cellini vedi; D. TRENTO, *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*, Firenze 1984, pp. 34-40; J. POPE-HENNESSY, *Cellini*, London 1985, p. 306.

¹³ U. DORINI 1935, p.186.

¹⁴ Sulla provenienza del busto di Donatello; L. BATTISTA 1992-1993, il ruolo di intermediario del Gori non è registrato dalla letteratura specialistica, si vedano ad esempio; "Omaggio a Donatello", catalogo della mostra, Firenze 1985, p. 246; J. POPE HENNESSY, *Donatello scultore*, Torino 1993, pp. 140-143.

¹⁵ M. FILETI MAZZA – B. TOMASELLO 1996, p. XXXIV; sulla Galleria al tempo del Gori; P. BAROCCHI, *La storia della galleria e la storiografia artistica*, in *Gli Uffizi quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze 1983, pp. 49-150; P. BOCCI PACINI, *La Galleria delle statue nel granducato di Cosimo III*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e Storia dell'arte", XII, 1989, pp. 221-255.

¹⁶ Sull'anticomanie, vedi, J. SEZNEC, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford 1957; A. OTTANI CAVINA, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, VI**, Torino 1982, pp. 629-633.

gante mania collezionistica “*ne’ pensiate che io esageri e che questo sia un effetto dell’amore che io porto all’antichità, quasi sia uno di quelli tanto sfegatati e che raccogliamo ogni cosa purché abbia l’apparenza d’esser antica, non badando se vene sia l’occasione ed il fondamento, ed empiono il museo con cocci rotti e di fresche e medagliacce consumate e distrutte e che non vi si vede ne meno un segno di lettera, o di uso, con gran danno degli ottonai, che ne potrebbero aver costruito per farne campanelli e viene loro l’acquolina alla bocca ogni qual volta vedano simili gerarchie serrate a sette chiavi. Io non sono di questi, e di tali cosacce da me non ne potrei cavare qualche erudizione, io non ne darei il peggio quattrino che io avessi, perché altrimenti a mano a mano bisognerebbe esibire nelle gallerie pezzi del nostro Monte Ceceri e di Monte Morello, che sono degli anni ben assai che sono in essere e che si trovarono a vedere il diluvio*”¹⁷.

Una tale accesa, irrazionale passione per l’antico pareva connotare anche l’atteggiamento del Gori; ciò si evince da Carlo Goldoni che nelle sue “*Memorie*” lo ricorda durante suo soggiorno fiorentino del 1742 come famoso conoscitore ed insigne etruscologo, prendendolo poi a modello sette anni dopo per tracciare nella “*Famiglia dell’antiquario*”, il ritratto di un collezionista, il conte Anselmo, maniaco raccoglitore di tutto ciò che sembra antico o raro, che fidandosi di Arlecchino mette insieme un ridicolo museo¹⁸.

Il Museo Gorio, come documentano queste note, che seppure fortemente connotato sull’antico sembra acquistare anche una fisionomia eterogenea. Se la raccolta di reperti antichi che pare comunque prevalente, assume valore significativa e uso strumentale subordinandosi alla sua attività di conoscitore e di antiquario, quella di oggetti d’arte moderna e contemporanea sembra invece rivestire un carattere diverso, più casuale e non programmatico incarnandosi su valori d’arredo; la Madonna del Dolci, oppure storico o devozionale; i dittici, i dipinti e le sculture trecentesche. Una raccolta che appare dunque funzionale alla diffusione della sua immagine di studioso e di letterato che viene parallelamente supportata e consegnata visivamente anche ai ritratti.

Nel 1742 il Gori viene raffigurato dal cugino Ferretti come poligrafo (Fig. 3), in un intenso, naturalistico ritratto in cui, in veste di canonico del Battistero, mostra il quarto volume del suo “*Museum Florentinum*” dedicato alle gemme delle collezioni granducali; genere artistico nel quale aveva acquisito competenza indiscussa a livello europeo documentata dai cataloghi da lui redatti delle dattiloteche dei Riccardi e del Console Smith¹⁹. Nell’incisione del 1745 che

¹⁷ L. BATTISTA 1992-1993.

¹⁸ C. GOLDONI, “*Memoires*”, Paris 1787, I, p. 269; A. MOMIGLIANO, *Le opere di Carlo Goldoni*, Torino 1966, p. 57.

¹⁹ Sul ritratto del Gori si veda; G. LEONCINI, *Giovan Domenico Ferretti; contributi alla ritrattistica fiorentina del Settecento*, in “*Paragone*”, 329, 1977, pp. 58-72; F. BALDASSARI 2002, p. 200, pubblica in collezione privata un’altra versione di più ridotte dimensioni del ritratto del Gori

Gaetano Vascellini derivò da un ulteriore, perduto ritratto eseguito dal Ferretti (Fig. 4), nella scritta sottostante qualificato come “*sacerdote, antiquario e letterato e dell'istoria etrusca grande illustratore*”, si mostra invece, in semplice abito talare, imbolsito nei tratti del volto, in veste di collezionista, o meglio di conoscitore in grado di valutare e apprezzare oggetti antichi; alcune monete, un bronzetto, un'anfora con figure²⁰. La medaglia incisa da Antonio Selvi nel 1751, sei anni prima della morte, fusa in occasione del suo cinquantesimo anno, recante sul recto il suo ritratto (Fig. 5) e sul rovescio l'Etruria seduta attornata da un leone che riceve da Minerva un serpente, simbolo di eternità, e da un putto su una pila di libri, (Fig. 6), la scritta “*sic fortis etruscia crevit*”, tratta dal secondo libro delle Georgiche, celebra invece la fama imperitura acquisita dalla Toscana grazie ai suoi studi sull'arte antica²¹. Nel bel busto-ritratto del suo monumento funebre, opera di uno sconosciuto, pregevole scultore toscano, nel primo chiostro del convento di San Marco, l'epitaffio composto dallo stesso Gori, ribadisce, questa volta solo a beneficio dei posteri, i suoi meriti; conoscenza della teologia e della storia, padronanza della letteratura sacra e profana, greca e latina, della cultura antica in special modo di quella etrusca sconosciuta e dispersa, costituzione di un'ingente biblioteca e di un museo (Fig. 7)²².

Queste immagini al pari della sua raccolta ci restituiscono ciò che il Gori voleva progressivamente comunicare di se stesso ai contemporanei come ai posteri.

Nel cruciale momento di passaggio dalla costituzione di categorie astratte all'analisi autoptica del reperto, dall'erudizione allo studio scientifico dell'antico di cui Anton Francesco Gori fu uno dei protagonisti e un importante catalizzatore, la sua figura incarna emblematicamente i molteplici interessi della cultura toscana della metà del Settecento. Poligrafo, storiografo e divulgatore del patrimonio patrio antico e moderno, il Gori si pone poi come conoscitore, competenza specifica che all'epoca includeva le attività strettamente connesse del collezionista, dell'intermediario e del commerciante, accreditandosi infine, con uno scarto di significato, velleitario e autocelebrativo ad un tempo, come fondatore dell'etruscheria.

eseguita dal Ferretti; sulle raccolte di gemme e le competenze del Gori; K. ASCHENGREEN PIACENTI, *Consul Smith's Gems*, in “The Connoisseur”, CXCV, 1977, pp. 79-83; G. DE JULIJS, *La storia del medagliere Riccardi: primi risultati*, in *La medaglia neoclassica in Italia e in Europa*, Atti del quarto convegno internazionale di studio (giugno 1981), Udine 1984, pp. 237-243.

²⁰ Sull'incisione tratta da un ritratto del Ferretti, G. LEONCINI 1977, pp. 58-72.

²¹ Sulla medaglia eseguita da Antonio Selvi (1679-1753) che reca sul recto la scritta «A.F. GORIUS TH; D. HISTORIAR. P. PROF. BAPTIST. FLOR. PRAEP-A.S. MDCCLI» e sul verso «SIC FORTIS ETRURIA CREVIT», vedi: C. AVERY, *Sculture, bronzetti, placchette, medaglie*, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, Milano, 1998, n. 234, pp. 318-319.

²² Sul monumento funebre del Gori vedi, G. LEONCINI 1977, pp. 70-71; M. DE LUCA SAVELLI, *La scultura*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, II, Firenze 1990, pp. 291-292.



Fig. 1 – Scultore toscano dei primi decenni del Trecento, *Rilievo scultoreo*, Fiesole, Museo Bandini

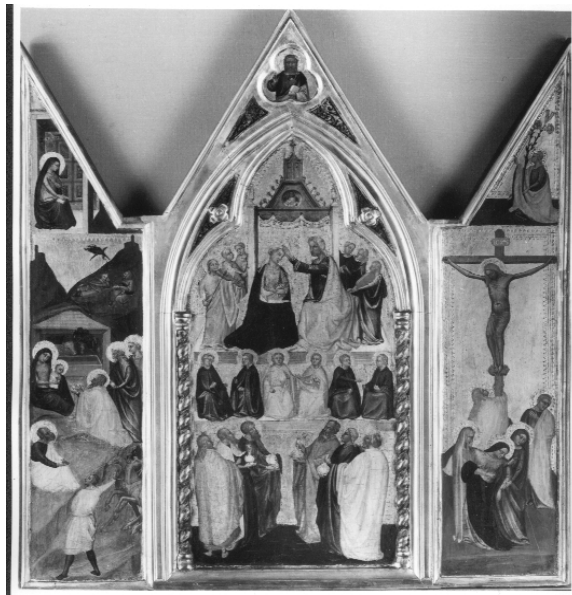


Fig. 2 – Giovanni del Biondo, *Incoronazione della Vergine*, Praga, Galleria Nazionale



Fig. 3 – Giovan Domenico Ferretti, *Ritratto di Anton Francesco Gori*, Firenze, collezione privata

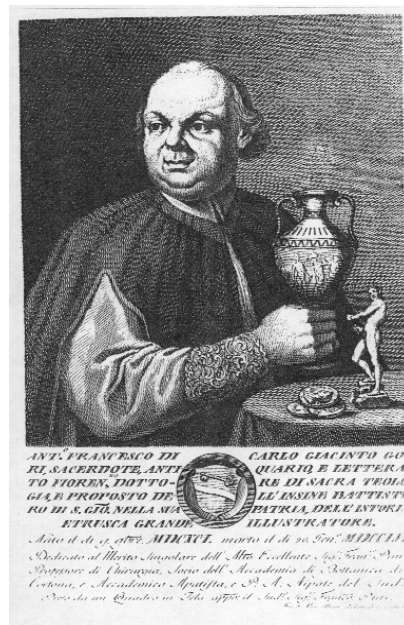


Fig. 4 – Gaetano Vascellini, *Anton Francesco Gori*, incisione



Fig. 5 – Antonio Selvi, *Anton Francesco Gori*, medaglia, recto



Fig. 6 – Antonio Selvi, *L'Etruria e Minerva*, medaglia, verso



Fig. 7 – Scultore toscano della metà del XVIII secolo, *Monumento funebre*, Firenze, chiostro di San Marco