

Mattia Barana

«Visti i descritti quadri, son di parere che il Direttore possa accordare l'estrazione».
Norme e prassi per l'esportazione di opere d'arte nella Firenze post-Restaurazione



Abstract

Nel XIX secolo, Firenze e il Granducato sono un centro cruciale per il mercato artistico, attraendo musei e collezionisti stranieri. Il contributo indaga le norme sull'esportazione di opere d'arte e la loro applicazione tra la fine degli anni Venti e lo scorcio degli anni Cinquanta, rivelando come il sistema di tutela fosse in realtà ben consolidato. L'indagine dei Registri di Estrazione, infatti, mostra una complessa struttura burocratica volta a monitorare e impedire l'alienazione dei beni culturali: la prassi quotidiana include l'autorizzazione o il rifiuto delle richieste, valutate dai funzionari delle Gallerie attraverso una modulistica rigorosa.

Nonostante i margini di permissività (che oggi riteniamo ampi), la mole di dati documenta controlli significativi e, in alcuni casi, l'inibizione alla vendita di opere. Tale apparato rappresenta un modello di tutela del patrimonio artistico che, pur dovendo fare i conti con il mercato illecito e i rapporti con le altre città del Granducato di Toscana, cerca di proteggere le opere ritenute rilevanti per l'importanza storico-artistica.

Florence and the *Granducato* served as a pivotal hub for the art market, attracting foreign museums and collectors. This study examines the regulations governing the export of artworks and their enforcement between the late 1820s and the early 1850s, revealing how the heritage protection system was, in fact, well-established. An analysis of the 'Registri di Estrazione' uncovers a complex bureaucratic structure designed to monitor and prevent the alienation of cultural assets: the daily procedures involved the authorization or rejection of requests, assessed by Uffizi Gallery officials through meticulous documentation.

Despite what we might now consider significant allowances, the extensive data highlights notable oversight efforts and, in some instances, the outright prohibition of sales. This framework represents a model of cultural heritage protection that, while contending with illicit markets and the dynamics of other cities within the *Granducato*, sought to safeguard works deemed significant for their historical and artistic value.



L'importanza del XIX secolo per la circolazione delle opere d'arte è difficile da sopravvalutare: molte città della Penisola italiana diventano centri nevralgici in questo sistema di patrimoni in movimento, le cui tracce si vedono tutt'ora visitando le collezioni museali in Europa (e no). Questo contributo si sofferma su Firenze tra il 1828 – anno che segna l'arrivo degli agenti prussiani, Karl Friedrich von Rumohr in testa, per conto

dei musei berlinesi e la vendita della *Madonna Tempi* al sovrano Ludwig I – e il 1857 – data dell’acquisto da parte di sir Charles Eastlake, direttore della National Gallery di Londra, di parte della raccolta di “Primitivi” in vendita da Ugo Baldi e Francesco Lombardi. Dalla post-Restaurazione agli anni che di poco precedono l’Unità: una cartina di tornasole per comprendere i meccanismi in atto per larga parte del secolo.¹

Com’è chiaro, infatti, la possibilità di vendere e alienare opere d’arte dipende dalle leggi in materia. Com’era organizzato in questo senso il Granducato?

Francis Haskell nel suo contributo dal titolo *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico* (Haskell 1981) sostiene l’esistenza di una sola legge approvata nel 1818 atta a impedire l’alienazione di opere senza una speciale autorizzazione del governo, applicata però un’unica volta: quando a Eastlake nel 1855 viene negato il permesso di acquistare la *Madonna degli Ingesuati* del Ghirlandaio. Questo, a ben vedere, non è del tutto esatto.

Le norme, la prassi

La regolamentazione si stratifica infatti nel tempo e quello del 1818 è che un tentativo di rafforzarne l’efficacia. Il movimento di opere d’arte in Toscana è documentato a partire dal XVII secolo ed è stato oggetto di studi abbastanza recenti per quel che concerne il periodo lorenese e napoleonico (Fileti Mazza 2003; Coppi 2006; Lazzerini 2000). Andrea Emiliani ha messo a disposizione i materiali per seguire l’evoluzione normativa fin dal Cinquecento (Emiliani 1978) e anche recentemente – *The Protection of Cultural Heritage in the History of Italian Law* (Legnani Annichini 2023) – è stato ribadito il ruolo di apripista del Granducato in fatto di tutela. Tornando a cronologie più vicine al trentennio in esame, Già nel 1781 viene chiarito come debba muoversi la macchina della tutela: «Resta autorizzato il Direttore della R. Galleria ad accordare le Licenze per l'estrazione di quei Quadri e Pitture, che egli non crederà meritevoli d'acquistarsi per la R. Galleria, dopo aver sentito il parere del Pittor Magni o altri che stimerà conveniente sul merito di tali Quadri e Pitture» (Emiliani 1978). Principio ribadito anche dalla norma cui fa riferimento Haskell del 23 ottobre 1818:

[...] ferma stante la proibizione d'estrarre dal Granducato senza le debite licenze le Pitture antiche, [...] amenoche non ne sia stata precedentemente accordata un'espressa autorizzazione per via di supplica, sulla quale dai competenti

¹ Si tratta degli estremi individuati per la mia ricerca dottorale in corso dal titolo “Il mercato artistico nella Firenze post-Restaurazione (1828-1857). Opere e protagonisti, tra tutela e dispersione del patrimonio” (supervisor: proff. Davide Lacagnina e Roberto Bartalini) della quale questo contributo rappresenta una minuta anticipazione.

Dipartimenti dovrà essere consultato il Direttore della R.a Galleria delle Statue (Emiliani 1978, p. 58).

L'interesse del Granducato è quindi di conservare al proprio interno le opere ritenute di tale importanza da essere incamerate nelle collezioni pubbliche, vale a dire quelle delle Regie Gallerie: istanze che ricordano da vicino gli odierni istituti del diritto di prelazione o dell'acquisto coattivo. Sfogliando i provvedimenti che si susseguono negli anni, è chiaro come l'opera d'arte già a queste date assuma un rilievo pubblico che mette in subordine l'interesse di chi la possiede, contraendone le possibilità di disporre. Per questo, non è permessa l'alienazione senza che l'ente preposto – la Regia Galleria, che diventa ente strumentale per la tutela – si esprima circa la possibilità di “estrarre” dal Granducato ciò che non è ritenuto degno di interesse. La vendita delle opere che, per converso, attirano l'attenzione della Galleria può essere inibita: esse possono essere incamerate dal Granducato che le esporrà nella Galleria che, per eccellenza, appartiene ai fiorentini. Già da sola, insomma, la *ratio* sottesa alle norme sbriola l'idea della totale incuria.

Come si traducono le norme nella prassi quotidiana? La risposta ci viene dai Registri di Estrazione: ponderose filze conservate presso l'Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi.² Le richieste di ‘estrarre’ (cioè ‘esportare’) le opere vengono infatti presentate in duplice copia presso un ufficio situato all'interno delle Gallerie, ben compilate all'interno di un modulo prestampato [Fig. 1]. Le istanze vengono esaminate da un apposito funzionario, detto “ispettore”, che sulla scorta delle leggi ora passate in rassegna decide se autorizzare l'esportazione. Dopo la firma, una delle copie resta presso le Gallerie (costituendo i registri) mentre l'altra viene consegnata al questuante perché la presenti alla dogana. La Galleria opera, dunque, una sistematica cernita delle opere che possono uscire dal Granducato: un ingente impegno, anche solo burocratico, che dispiega forze, tempo e personale. Per quanto sorga il sospetto che non tutte le richieste siano visionate di persona, ne scaturisce comunque una mole di lavoro molto cospicua, come si vedrà tra poco. Il soggetto produttore della documentazione, inoltre, si è peritato di conservarla in maniera pressoché integrale: ciò ci dice molto dell'interesse rivestito dai documenti, mettendo in ulteriore crisi la narrazione che vedrebbe il patrimonio artistico come del tutto alla *mercé* di famelici compratori stranieri.

² All'interno dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (ASGF), le carte qui in esame si trovano nelle filze numerate dalla LII alla LXXXI, di solito nella II parte.

FIRENZE Li 20- Luglio 1853

Scritto *Andrea Baglioni* di Firenze
 domanda all'Ilmo Sig. Direttore della Real Galleria delle Statue, la facoltà di potere estrarre dal Gran-Ducato di Toscana gli appresso Oggetti di Belle Arti.

N.º ROGHE- STO PEZZI	Descrizione degli Oggetti	MATERIA SU CUI È ESEGUITO IL LAVORO	MISURE	
			ALTEZZA O DIAMETRO	LARGHEZZA
			Br. Sol. Den.	Br. Sol. Den.
1	Madonna della Saggiola Tavola	Ja	1. 6. 2	1. 6. 2
2	Cleopatra - - - -	Tela	2. 3. -	1. 14. -
3	La Maddalena - - -	Ja	1. 6. 2	1. - -
4	La Cenci - - - - -	Ja	1. 2. 2	1. 17. 2
5	Madonna e bambino -	Ja	1. 16. 2	1. 12. 2
6	il vecchio avaro - -	Ja	1. 13. 2	1. 11. 2
7	due vecchi che man- giano - - - - -	Ja	1. 13. 2	1. 11. 2
8	Madonna sasso ferrato	Ja	1. 6. 2	1. 2. 2
9	santa famiglia - - -	Ja	1. 18. 2	1. 14. 2

Mano

Fig. 1 - Esempio di modulo di richiesta di "estrazione" presentato alle Gallerie, firmato da Andrea Baglioni e datato 20 luglio 1853.

Si può obiettare che i controlli siano laschi e permissivi, certo, ma non che un apparato non esista. Non solo: metteremo a breve sul tappeto anche esempi che dimostrano quanto il lavoro non si esaurisse con un vuoto esercizio burocratico, concentrandoci su due casi di estrazioni negate.

Dopotutto, il fatto che esistesse un mercato 'emerso' delle opere d'arte non esclude la presenza di un commercio carsico, sotterraneo e fuori dai perimetri della legalità, probabilmente agevolato dall'occhio connivente di doganieri prezzolati. Non è irragionevole, però, prendere in seria considerazione la risorsa così omogenea e completa dei registri di 'estrazione', che tracciano una prospettiva sul mercato

granducale in maniera sistematica. Ciascun modulo, infatti, richiede l'inserimento di una serie di dati che, pertanto, rendono possibili studi quantitativi.³

Nel corso dei trent'anni qui presi in esame, gli archivi degli Uffici conservano circa 10.400 richieste di 'estrazione' firmate e approvate: quasi in media una al giorno per trent'anni. Un numero impressionante e privo di riscontri in altri contesti simili [Fig. 2]. Un nucleo di carte, peraltro, che ci testimonia una tendenza generale di crescita per quanto concerne la recezione, l'approvazione e la conservazione delle richieste di 'estrazione' dal Granducato: l'aumento, dall'inizio alla fine, è del 400%. Certo, sono necessarie delle precisazioni: il calo registrato nell'anno 1836, ad esempio, non è dovuto a una riduzione delle domande ma alla rottura della filza, che è incompleta e tiene cucite insieme solo alcune delle carte. Al contrario, la flessione registrata invece tra il 1847 e il 1850 si spiega con le turbolenze geopolitiche vissute nel 1848, quando evidentemente i moti che scuotono l'Europa rendono più complicati gli spostamenti.

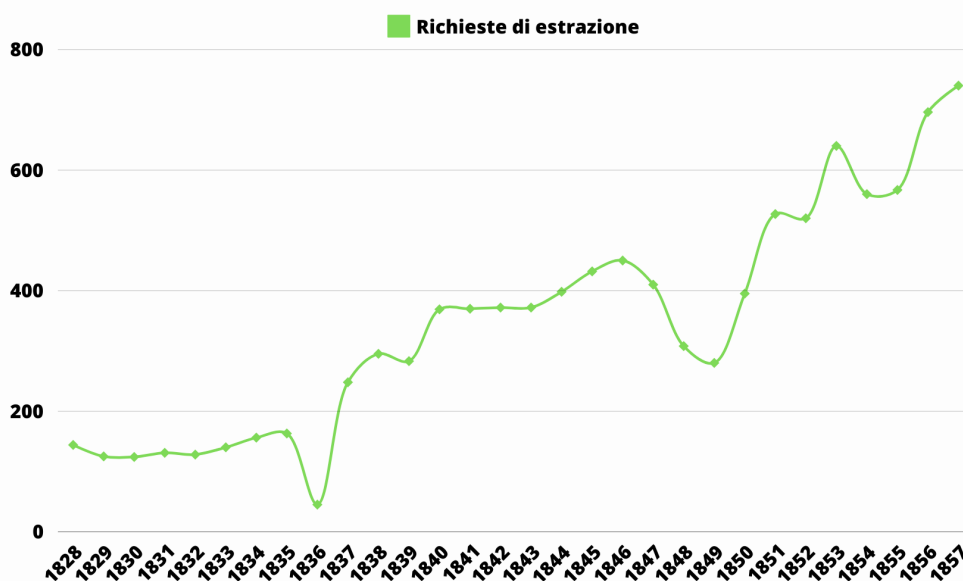


Fig. 2 - Grafico rappresentante il numero di richieste di "estrazione" approvate ogni anno (1828-1857)

³ I dati sono: data della richiesta; nome dell'estrattore; luogo di provenienza; quantità; soggetto dell'opera; supporto; misure.

Già a una prima analisi, la grande quantità di domande conservate – circa 750 solo nel 1857 – e di opere registrate – circa 95.00 in questi 30 anni [Fig. 3] – spingono a riflettere sulla mole di lavoro che queste procedure dovevano comportare, assorbendo svariati funzionari.

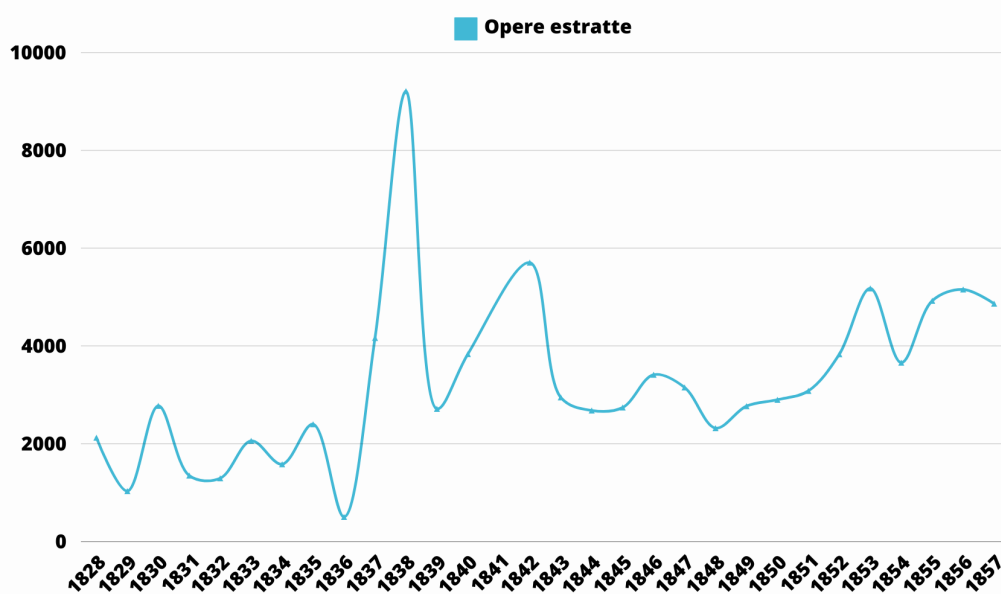


Fig. 3 - Grafico rappresentante il numero di opere per le quali viene fatta richiesta di "estrazione" ogni anno (1828-1857).

Gli incaricati sono tecnici, pittori, restauratori e spesso mercanti già a vario titolo nell'organico delle Gallerie: si tratta di anni in cui la *connoisseurship* è in fase embrionale, ed è soprattutto la pratica diretta esercitata sulle opere a determinare la formazione dell'occhio. L'ufficio estrazioni, dunque, vede impegnati il primo e il secondo restauratore delle Gallerie, Domenico del Podestà e Fedele Acciai; a quest'ultimo succederà il figlio, Francesco, che dagli anni Trenta guida la macchina della tutela con altri funzionari – tra i quali corre l'obbligo di segnalare Ulisse Forni, autore nel 1866 del celebre *Manuale del pittore restauratore*, e l'archeologo Arcangelo Michele Migliarini, specializzato nelle richieste di reperti etruschi. A ogni modulo approvato viene apposta la frase «visti i descritti quadri, son di parere che il Direttore possa accordare l'estrazione»: non sappiamo se al participio corrisponda l'effettiva ispezione degli oggetti o la sola approvazione del laconico elenco dei soggetti iconografici elencati, anche se non di rado l'indicazione delle casse è riportata sulle

schede di 'estrazione', oppure certi commenti sono più elaborati. Le Gallerie strappano pertanto i propri restauratori ai loro compiti operativi per visionare e autorizzare numerose richieste ogni giorno: la legge viene quindi applicata con attenzione, attraverso una pratica quotidiana e minuta che si è conservata fino a oggi. Sono le maglie a essere evidentemente più larghe di quanto noi vorremmo.

Due esempi: estrazioni inibite, estrazioni sventate

Prima di venire a due casi esemplificativi di quando la legge è stata applicata nel senso più stringente, occorre inserire un ulteriore elemento. I centri toscani maggiori ove sono presenti dogane e accademie artistiche – vale a dire Lucca, Siena e Livorno – sono dotati di una sorta di autonomia decisionale, poi rimessa all'apparato fiorentino centrale. Le richieste, debitamente controfirmate anche a Firenze, sono cucite insieme alle estrazioni autorizzate nella capitale: sembra di capire che sia questo sistema policentrico a creare un po' di grattacapi. Possiamo fornire in questo senso due esempi che rendono più articolato il nostro discorso sulle norme per la tutela dei beni culturali nel Granducato.

Il primo, è quello ricordato da Haskell tra le righe lette in apertura: la *Sacra conversazione degli Ingesuati* oggi agli Uffizi, proveniente dal convento di San Giovanni Battista della Calza presso Porta Romana. Si tratta di un acquisto fallito per Charles Eastlake: una vicenda complessa che emerge bene leggendo in parallelo i documenti degli Uffizi (ASGF, filza LXXXI, parte I, aff. 34) con le lettere di Eastlake agli amministratori della National Gallery (Avery-Quash 2011) e le carte di Lady Eastlake (ed. Eastlake Smith 1895).

Siamo nella tarda estate del 1855. La richiesta di alienare il dipinto perviene dal sacerdote Angiolo Pedralli, Penitenziere Maggiore della Metropolitana, con l'obiettivo di ricavarne qualche soldo per fondare un collegio di formazione per ecclesiastici: nelle carte degli Uffizi, in effetti, il nome di Eastlake non emerge dichiaratamente. Il 5 settembre 1855, il direttore della Galleria Luca Bourbon del Monte si rivolge al Granduca, chiarendo di non voler procedere ad accordare il permesso: l'opera a suo avviso è significativa e «non ha eguali nelle pubbliche gallerie» (ASGF, filza LXXXI, parte I, aff. 34) dunque, appellandosi alla norma del 1818, suggerisce che sia la cosa pubblica ad acquistare il dipinto. Il Granduca dopo circa un mese conferma il parere del direttore: l'opera non deve essere alienata. Parallelamente, i coniugi Eastlake intraprendono vari tentativi diplomatici per ottenere il dipinto: Lady Eastlake tuona contro le leggi toscane sulla conservazione delle opere che, a suo avviso, «are meant to be evaded» e contro i fiorentini, «so shamefully indifferent here about the preservation of their works of art, that the most glorious things are allowed to perish

from sheer contempt and ill-treatment» (ed. Eastlake Smith 1895). Nonostante avessero ottenuto tutti i permessi a suo avviso necessari, compreso – mente Lady Eastlake – quello dell'Accademia e del Governo, non appena saputo che l'acquirente sarebbe stata la National Gallery, a suo avviso il Granducato avrebbe imposto un forte diniego. Iniziano le contromosse britanniche a questo primo rifiuto, coinvolgendo Lord Normanby e il Ministro degli Esteri britannico.

Gli Eastlake si appoggiano a Pedralli, che, agendo come intermediario, insiste: ancora nel novembre 1856, Eastlake scrive ai Trustees della National Gallery di non aver abbandonato del tutto l'idea di acquistare il dipinto. Il Granducato tenta una via informale per capire se la congregazione potrebbe vendere l'opera alle Gallerie ma Pedralli, evidentemente 'burattinato' da Eastlake, rifiuta ogni trattativa: a luglio 1856 si ordina formalmente l'acquisto del dipinto per il patrimonio pubblico per la quota modesta di 200 francesconi. Eastlake tenta una nuova mossa: offre di acquistare un'altra opera meno importante, una *Crocifissione* attribuita erroneamente al Perugino, proponendo di includere il Ghirlandaio nella transazione (Avery-Quash 2011). Sperando che la pala possa finalmente passare alla National Gallery, Pedralli ritarda quindi la consegna agli Uffizi con fantasiose giustificazioni. La trattativa arriva a un punto critico: il governo toscano, irritato per il protrarsi della vicenda, esige che la congregazione consegni l'opera. Dopo una lunga serie di contrasti e tentativi diplomatici, il dipinto viene finalmente consegnato agli Uffizi (inv. 1890, n. 881) solo il 18 aprile 1857, ponendo fine a una complessa disputa.

Più che la gola dei compratori stranieri, a colpirci è l'incuria di chi custodisce quel patrimonio che l'apparato centrale cerca, seppur in maniera goffa, di tutelare. Vale la pena leggere le parole amare del direttore:

È doloroso il vedere con quanta facilità si vagheggi il senziere dai parroci, dagli operai e in genere da tutti i capi ed amministratori dei luoghi pii di spogliare le nostre chiese e la Toscana degli oggetti più preziosi e per il culto, e per la storia delle arti, [...] per andare ad abbellire la casa di qualche ricco protestante o le gallerie di qualche Nazione (ASGF, filza LXXXI, parte I, aff. 34)

L'allusione a Eastlake e alla National Gallery è chiara: è ad ogni modo negli organi periferici e nei proprietari dei beni privati che il direttore individua la responsabilità maggiore.

Sulla scorta delle riflessioni sul rapporto centro-periferia, passiamo al secondo caso. Nel dicembre del 1854, alla segreteria dell'Accademia di Belle Arti di Lucca

perviene la richiesta di 'estrazione' di un dittico firmata da una certa Francesca Donnini (ASGU, filza LXXVIII, aff. 48). Il segretario pro-tempore Giuseppe Pardini gira la documentazione a Firenze, segnalando che sull'opera esiste una perizia di Michele Ridolfi, funzionario incaricato di valutare le richieste di 'estrazione' a Lucca, che accosta il manufatto «interessantissimo per la storia dell'arte» alla mano di Bonaventura Berlinghieri.⁴ Il 9 dicembre si attiva il direttore delle Gallerie, che chiede chiarimenti: dove si trova l'oggetto? Da dove proviene? E cos'altro fa pensare a Bonaventura Berlinghieri? Mentre vengono raccolte le informazioni necessarie, la domanda – ancora in duplice copia e debitamente firmata – viene trattenuta dalla Galleria, dove ora si trova. Arrivano da Pedralli le notizie: il dittico proviene dal soppresso convento di Santa Chiara in Lucca, dal quale è passato tra i possedimenti personali di tal Pietro Squaglia. Il figlio, Riccardo, ne chiede una perizia all'amico pittore Nicolao Landucci e all'accademico Michele Ridolfi, che ne certificano l'antichità e la mano di Bonaventura Berlinghieri. L'interesse dello Squaglia non è accademico: desidera sapere quanto guadagnare dalla vendita. Il verdetto del Ridolfi è chiaro: almeno 50 francesconi, ma l'oggetto non si può alienare. Alla morte di Ridolfi, lo Squaglia ne approfitta per rivolgersi al losco mercante lucchese Antonio Felice Bartoli, che acquista l'opera e, fingendosi donna, fa domanda di 'estrazione' con il falso nome di Francesca Donnini.

Bourbon del Monte riporta la questione al dicastero delle finanze per dar via all'acquisto dell'opera, in virtù della sua importanza: il dittico, si suggerisce, deve rimanere in una raccolta pubblica fiorentina o lucchese. Nel frattempo, Pardini viene a sapere che Bartoli e l'opera sono a Firenze: c'è l'intenzione di vendere. Il direttore convoca subito il mercante – pare di capire che lo tratti anche piuttosto male – e blocca la cassa alla dogana. Nel frattempo (siamo al 15 dicembre), il Granduca dà incarico di trattare l'acquisto del dittico per 50 francesconi, per poi collocarlo nelle Gallerie dell'Accademia di Belle Arti (ASGU, filza LXXVIII, aff. 48).

Bartoli sostiene però di non poter cedere l'opera perché non gli appartiene: l'acquirente è un ciambellano della corte di Vienna che ha provveduto a spedire i soldi per posta, dunque non ritenendosi proprietario, si sfilava da ogni trattativa. Sembra una scusa fantasiosa, perciò serve tempo per sciogliere la questione: la documentazione relativa a questa seconda parte dell'affare si trova dunque presso l'Accademia, incaricata dell'acquisto (AABAFi, anno 1856, ins. 61). Qui si scopre che Bartoli era stato quasi sincero: l'autore della commissione è il barone ungherese Samuele De Festetis, che viene rimborsato attraverso la mediazione commerciale di Ugo Baldi. Il dittico recuperato viene pertanto portato all'Accademia ed è oggi conservato agli Uffizi.

⁴ Si tratta del *Dittico della Crocifissione e della Madonna col Bambino e santi* conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze (inv. 8575-8576).

Un episodio che ci restituisce l'immagine di una macchina della tutela rapida, capace in tempi piuttosto spicci di risolvere una questione spinosa come la cosiddetta 'estrazione' di un'opera pronta a partire per Vienna.

In conclusione, l'attenzione per la tutela del patrimonio culturale non sarà stata al centro degli interessi granducali nella misura in cui vorremmo oggi ma è indubbio che una regolamentazione esistesse, così come un robusto e quotidiano lavoro per disciplinare le molte richieste di esportazione, alcune delle quali – come abbiamo visto – danno l'avvio a casi virtuosi di acquisto da parte dello Stato. Le norme nel Granducato ci sono, insomma, e sono sufficientemente stringenti da poter essere risolutive: al «volgo disperso», per utilizzare una locuzione manzoniana, manca forse una coscienza dell'importanza del proprio patrimonio.

L'applicazione della legge passa anche per l'autorizzazione di alienare opere che oggi riteniamo d'importanza capitale attraverso la concessione delle licenze: prova ne sia, per esempio, che l'autorizzazione richiesta da Eastlake nel 1857 di esportare un grande nucleo di opere d'arte medievale, il primo importante acquisto di questo tipo per la National Gallery, comprensivo di opere come il noto trittico portatile di Duccio di Buoninsegna fino alla *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, si trova ancora cucita e perfettamente conservata nella sua filza, corrispondente a tutti i requisiti di legge che le norme prevedono.

L'autore

Mattia Barana (1997), è laureato in Storia dell'Arte Medievale all'Università di Siena, dove si è specializzato con una tesi sul pittore, restauratore e mercante d'arte Ugo Baldi (1800-1870). Attualmente è dottorando nel programma inter-ateneo "Pegaso" (Università di Firenze, Siena e Pisa), presso il quale sta ultimando una ricerca sul mercato artistico fiorentino alla metà del XIX secolo attorno ai temi della tutela e della dispersione del patrimonio artistico (supervisor: proff. Davide Lacagnina e Roberto Bartalini).

mattia.barana@unifi.it
ORCID iD: 0009-0004-8575-9741

Riferimenti bibliografici

Haskell, F 1981, 'La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico', in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, *Conservazione, Falso, Restauro*, Einaudi, Torino, pp. 5-35.

Emiliani, A 1978, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Alfa, Bologna.

Fileti Mazza, M 2003, "Fuori di questi Felicissimi Stati...". Esportazione dell'opera d'arte nella Toscana lorenese', *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie IV, vol. 8, no. 1-2, pp. 217-226

Coppi, L 2006, 'Esportazione d'oggetti d'arte: il mercato nella Firenze granducale tra Sette e Ottocento', *Studi storici Luigi Simeoni*, vol. LVI, pp. 689-754.

Lazzerini, E 2000, 'Il commercio dei beni artistici tra la Toscana e l'Inghilterra nel secolo XVIII: indagini preliminari', *Polittico*, vol. I, pp. 277-293.

Avery-Quash, S 2011, 'The travel notebooks of Sir Charles Eastlake: Volume II', *The Volume of the Walpole Society*, vol. 73, pp. 1-29, 31-37, 39-97, 99-143, 145-151, 153-197, 199-332.

Eastlake Smith, C (ed.) 1895, *Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, J. Murray, London.

Legnani Annichini, A 2023, 'The Protection of Cultural Heritage in the History of Italian Law', in *Forever Young. Celebrating 50 Years of the World Heritage Convention*, Mucchi editore, Modena, pp. 56-58.

Aiolfi, R, Buscaglia, G 1990, *La ceramica savonese nella raccolta civica*, Comune di Savona, Savona.

Fonti documentarie

AABAFi, anno 1856, ins. 6

Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1856, ins. 61, *Acquisto del quadro di Bonaventura Berlinghieri*.

ASGU, filza LXXVIII, aff. 48

Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, filza LXXVIII (1854), parte I, aff. 48, *Quadro a dittico attribuito al Belinghieri. Non permessa l'alienazione*.

ASGF, filza LXXXI, parte I, aff. 34

Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, filza LXXXI (1857), parte I, aff. 34, *Ghirlandaio Domenico. Suo quadro che esisteva nella chiesa della Calza acquistato per la R. Galleria*
Archivio di Stato, Savona.