

La ricomposizione dei marmi Elgin.

**Lord Duveen e la sistemazione dei marmi al
British Museum**

Donatella Pian





Lord Elgin e i marmi del Partenone

progetto originario



copiare l'architettura e le sculture del Partenone

All'inizio del 1801 Elgin utilizzò la sua carica di Ambasciatore a Costantinopoli per ottenere l'autorizzazione a rimuovere *“alcuni pezzi di pietra con iscrizioni e figure”* dal Partenone.

Dal 1803 alcune centinaia di pezzi di sculture marmoree furono poste in circa 200 casse che aspettavano di essere trasportate via mare in Scozia.

La maggior parte giunse in Inghilterra nel 1805, ma solo nel 1812, a causa dello scoppio della guerra tra Gran Bretagna e Turchia, tutti i marmi arrivarono sull'isola.



I marmi furono conservati nella casa londinese di Lord Elgin, all'angolo tra Park Lane e Piccadilly, e dal 1807 la collezione divenne visibile su invito. L'acquisto dei marmi era costato ad Elgin £ 74,420 ma, quando si trovò costretto a rivenderli a causa dei costi di mantenimento, il Governo britannico li pagò £35,000, ovvero meno della metà di quanto lui avesse speso.



Un passo indietro: la situazione museale inglese

A partire dal XVIII secolo tutti i governi inglesi avevano dimostrato una certa riluttanza a finanziare le collezioni d'arte nazionali.

Nel resto d'Europa, invece, si erano istituiti musei pubblici sulla scia del Louvre, trasformato da residenza reale a *musée révolutionnaire* finanziato con denaro pubblico e di libero accesso dal 1793.

In Gran Bretagna l'attenzione era rivolta maggiormente alla collezione stessa piuttosto che al pubblico accesso, poiché perdurava ancora la tradizione delle collezioni private conservate nelle grandi residenze aperte solo su appuntamento.

Le collezioni del British Museum, sebbene acquistate per la nazione tramite una pubblica lotteria nel 1753, continuarono in quest'ottica: il libero accesso per tutti fu ottenuto solo nel 1805, quando venne abolito il biglietto di ingresso, e nel 1879 quando il capo bibliotecario Edward Bond migliorò l'orario d'apertura del museo.

Sebbene il numero dei visitatori fosse cresciuto (quasi un milione all'anno fino allo scoppio della Grande Guerra), la crescita dei finanziamenti tardò a seguire.



Con la crescita delle collezioni e del numero di visitatori lo spazio divenne troppo ristretto, e i finanziamenti che annualmente arrivavano erano comunque insufficienti per pagare la manutenzione delle collezioni.

Il punto critico venne raggiunto nel 1927.

Il British Museum era diretto da un consiglio di amministrazione, ma non funzionava come un dipartimento governativo.

Di conseguenza era sprovvisto di un potente sostenitore al tesoro e gli amministratori erano costretti a lamentarsi pubblicamente della mancanza di finanziamenti e dell'affollamento.

Una commissione reale venne istituita nel 1927 per studiare il problema finanziario dei musei e delle gallerie d'arte nazionali, e fu in risposta a questa situazione che Joseph Duveen fece la sua offerta.





Una breve storia delle collezioni del British

Le origini del British Museum sono da ricercarsi nelle collezioni di Sir Hans Sloane (1660-1753), medico e naturalista, il quale offrì alla Gran Bretagna, nella persona del re Giorgio II, il suo museo comprendente 80.000 oggetti, un erbario e una ricca biblioteca, in cambio di un pagamento di 20.000 sterline alle proprie figlie. Se lo Stato avesse rifiutato egli avrebbe offerto le collezioni all'estero.



Con la legge sul British Museum (British Museum Act) del 1753, il Parlamento dispose la raccolta di questi fondi con una lotteria pubblica.

Il 15 gennaio 1759 il British Museum aprì finalmente i battenti al pubblico, ospitato in una residenza del XVII secolo a Bloomsbury, sul sito dell'attuale edificio, la Montagu House.

Fin dall'inizio il British Museum si distinse come un innovativo tipo di istituzione. Diretto da un gruppo di Amministratori responsabili presso il Parlamento, le sue collezioni appartenevano alla nazione, con libero accesso per tutti. L'entrata era permessa a "tutte le persone studiose e curiose", unendo così il pubblico divertimento con un intento educativo.

L'accesso alla biblioteca e alle collezioni è sempre stato disponibile attraverso la Sala di Lettura. La prima sala per gli studenti aprì nel 1808.



Le prime famose opere antiche esposte nel 1772 furono la collezione di vasi greci e di altri oggetti di Sir William Hamilton, seguite dall'acquisizione della Stele di Rosetta e altri oggetti dall'Egitto (1802), dalla collezione Townley di sculture classiche (1805) ed infine dalle sculture del Partenone nel 1816.



Mentre le collezioni crescevano e la biblioteca si espandeva, la Montagu House venne rapidamente ampliata. Nel 1823 Giorgio IV donò alla nazione la biblioteca del padre, fatto che portò alla costruzione di un edificio quadrangolare progettato in stile Neoclassico da Sir Robert Smirke.



Il Museo era inoltre molto coinvolto negli scavi all'estero. Le sue collezioni Assire offrirono le basi per la comprensione del cuneiforme, mentre la Stele di Rosetta permise la decodificazione della scrittura geroglifica.

Nel 1880 le collezioni di storia naturale furono spostate in un nuovo edificio a South Kensington, che divenne il Museo di Storia Naturale. La costruzione della White Wing fece spazio alle crescenti collezioni.



I marmi Elgin al British Museum

Nel 1816 i marmi furono trasferiti al British Museum.

Le sculture vennero, inizialmente, poste in un edificio temporaneo, all'interno della Montagu House.



Nel 1832 furono spostate nella galleria che costituiva il nuovo edificio del Museo progettato da Robert Smirke.



©



Il problema dell'esposizione

Considerate come i pezzi più notevoli dell'arte antica, le sculture del frontone e le metope ben si adattavano ad essere esposte nella galleria di un museo di tipo neoclassico. Ma la grande lunghezza del fregio, unita al fatto che era stato progettato per essere posto su quattro lati di un edificio, lo rendevano meno adattabile all'esposizione museale.

Ci furono, quindi, diversi esperimenti nell'organizzazione espositiva del fregio, anche dovuti al fatto che nel corso del tempo venivano scoperti nuovi frammenti, inseriti originali o sotto forma di copie.

La "Elgin Room" divenne un grande laboratorio sperimentale dove si cercava di ottenere una migliore comprensione delle sculture e, di conseguenza, il modo migliore per esporle.

Arthur Hamilton Smith, curatore del museo negli anni '20 del 1900, cercò di seguire il principio secondo il quale le sculture potevano essere comprese solo se si fosse fatto un reale riferimento all'originale contesto architettonico, nonché grazie all'uso di calchi che ne avessero colmato le lacune.





La proposta di Joseph Duveen

Il mercante d'arte J. Duveen, nel 1928, si offrì di donare al British Museum un'ingente somma di denaro (£100,000 nell'arco di dieci anni) per costruire una nuova galleria del British Museum, destinata a ospitare i marmi del Partenone.

Di fronte a tale offerta gli amministratori del Museo cercarono di andare incontro ai desideri di Duveen per la progettazione della galleria e l'esposizione dei marmi.

Ma questa accondiscendenza durò poco: ben presto il munifico antiquario dovette scontrarsi con i dirigenti del Museo che avevano le idee ben chiare su come gestire le proprie opere d'arte e la loro esposizione.





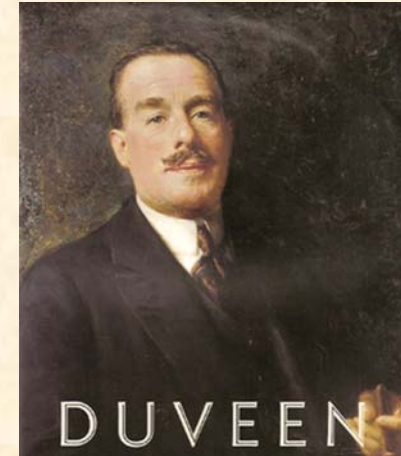
Ma chi era Joseph Duveen (1869 - 1939)?

Primogenito di dodici figli, Joel Joseph Duveen divenne erede del padre a soli 10 anni, poiché quest'ultimo non credeva nella divisione del patrimonio. Duveen accompagnava il padre nei viaggi d'acquisto, imparando da questi.

Partito dall'Olanda, venne mandato dalla madre in Inghilterra, per vendere le porcellane di Delft e mentre era ancora un apprendista commesso ad Hull imparò una lezione che trasmise ai suoi figli: le informazioni hanno un valore monetario sul quale investire.

In seguito, Duveen attraversò tutta l'Europa alla ricerca di articoli di mobilio e arazzi, accreditandosi come mercante. Insegnò al fratello Henry l'arte del vendere, grazie alla quale aprì le sedi di New York e Boston. A suo figlio insegnò due regole: concedere un credito senza limite di tempo e la disponibilità a ricomprare opere d'arte al prezzo cui le aveva vendute, meno il 10%. Fu così che sopravvisse alla crisi della Borsa del 1929.

Ottenendo vantaggio dal fatto che l'Europa possedeva l'arte e l'America i soldi, il mercante d'arte Joseph Duveen divenne una leggenda del suo tempo e creò, quasi da solo, le collezioni dei grandi musei statunitensi.





La risposta del Consiglio d'Amministrazione

Per valutare la proposta di Duveen, venne istituita una sotto-commissione, presieduta dal XXVII conte di Crawford il quale, terminata la sua carriera politica nel 1922, si era dedicato alla gestione del patrimonio culturale della nazione.

Tutti i partecipanti decisero di consultarsi con Lord D'Abernon (grande amico di Duveen e già presidente della Commissione Reale sui Musei Nazionali) a riguardo dell'offerta di Duveen. Il Primo Ministro, Stanley Baldwin, ringraziò il mercante d'arte per la sua munificenza.

Nel 1929 Winston Churchill, cancelliere del Ministero delle Finanze, fece eco alle sue parole, ringraziando Duveen per l'offerta di *“incrementare la provvigione prevista dalla Commissione Reale con il contributo di finanziamenti allo scopo di migliorare le collezioni della nazione”*.



I fase del progetto: la scelta del *modus operandi*

Sir Richard Allison, capo architetto del museo, presentò alcuni schizzi preliminari da sottomettere all'attenzione della commissione nel dicembre del 1928, e continuò a sviluppare progetti per tutto il 1929, nessuno dei quali incontrò la soddisfazione di tutte le parti.

Nel giugno dello stesso anno John Forsdyke, l'assistente conservatore del dipartimento di antichità greche e romane, era riuscito a persuadere il direttore del Museo, Frederic Kenyon, a consultare un gruppo di esperti nel campo dell'arte e dell'archeologia greca per esporre le loro opinioni.

D.S.Robertson (Docente di Greco dell'Università di Cambridge), B. Ashmole (Docente di Archeologia all'Università di Londra) e J.D.Beazley (Docente di Archeologia ed Arte Classica all'Università di Oxford) pubblicarono un documento nel quale sottolinearono la loro volontà di rappresentare la voce di molti esperti nel dire che *“il nuovo edificio deve essere subordinato, sia nelle dimensioni che nel design, al suo contenuto”*, poiché *“un ambiente grandioso non può aggiungere impatto alle sculture, ma violenterà la loro dignità e bellezza”*.



Il fase del progetto: la scelta dell'architetto

Duveen, il finanziatore dell'opera, come si comportava?

Crawford aveva erroneamente creduto che egli si sarebbe convinto *“a fare questa buona offerta, senza nessuna chiara conoscenza di ciò che implicasse”*.

Duveen, invece, aveva una sua precisa opinione in merito: voleva un architetto pronto a creare un progetto che corrispondesse alla sua personale visione della nuova galleria.

Scrisse a Kenyon per dirgli che aveva chiesto all'architetto americano di formazione classica John Russell Pope di fare alcuni schizzi e che non era mai *“stato così elettrizzato come nel vedere un progetto che egli (Pope) aveva fatto tenendo conto della sua idea dell'ambientazione che i marmi Elgin avrebbero dovuto avere”*.



J.R. Pope: la National Gallery di Washington

Duveen cercava di impedire che ci fossero problemi sulla scelta di un architetto americano affermando che sarebbe *“un peccato se il nazionalismo interferisse, sull'idea che abbiamo in mente”*, e che *“questi preziosi monumenti dell'antichità appartengono non ad un solo paese, ma al mondo intero”*.

Kenyon, d'accordo con gli amministratori, decise di prendere in considerazione i disegni di Pope.



Il fase del progetto: la scelta, non del tutto condivisa, dell'architetto

Duveen assicurò il direttore ed il consiglio che Pope desiderava *“progettare un memoriale per i marmi Elgin di tale ritegno ed erudizione che i monumenti parleranno da soli...un memoriale che soddisferà il nostro senso di dovere dovuto alla loro importanza unica”*.

Ma gli archeologi, la cui opinione era tenuta in gran considerazione dal consiglio, non erano d'accordo con una fine ambientazione architettonica, anche se basata su linee semplici; preferivano un edificio puro, simile ad una scatola senza alcun abbellimento architettonico che potesse distrarre l'occhio dai capolavori scultorei.

Ma Pope continuò a lavorare sui suoi progetti e alla fine di maggio del 1929 Duveen scrisse a Kenyon per informarlo che un gruppo di piante era pronto.

Nella riunione al museo del 17 giugno Duveen ascoltò le critiche poste dagli amministratori sul progetto; infine annunciò che se lo schema preparato da Pope fosse stato modificato *“lui avrebbe buttato via l'intero affare”*.

Forsdyke temeva che, sebbene la maggior parte degli errori di Pope avrebbero potuto essere corretti senza alterare l'architettura, il *“principio...che ai marmi sarebbe stato permesso di parlare per se stessi, non sarebbe stato applicato dall'architetto”*.



III fase del progetto: disaccordo nella pianificazione

Nel 1931 il numismatico George Hill divenne direttore del Museo. Scrisse a Pope per avvertirlo che alcuni punti critici del progetto, legati all'accesso e alla circolazione, non erano stati considerati, sottolineando che non era colpa dell'architetto, ma che bisognava porvi rimedio.

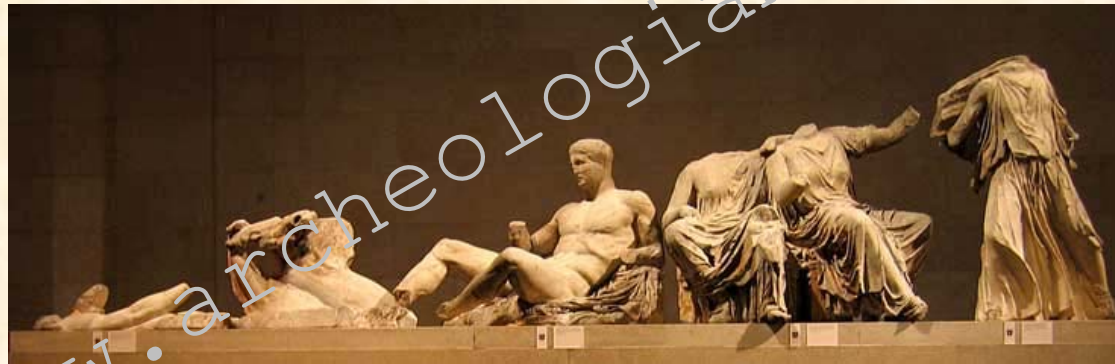
Pope replicò che, sebbene le osservazioni fossero interessanti, le modifiche suggerite non erano possibili. Lo stesso Duvveen scrisse ad Hill per ringraziarlo dell'interesse dimostrato e si rammaricò che egli non fosse intervenuto prima nel problema.

Nella riunione del 14 marzo gli amministratori sottolinearono come Pope non avesse assolutamente previsto di integrare nel nuovo progetto alcuna delle critiche che essi avevano mosso. Hill scrisse a D'Abernon per comunicargli che gli amministratori *“valutando il sacrificio dei marmi all'architettura della stanza, avrebbero preferito rischiare di perdere l'offerta di Duvveen piuttosto che incorrere nella censura di tutti coloro che avevano fatto dell'arte greca il proprio interesse principale”*.



III fase del progetto: disaccordo nella pianificazione

Il 5 maggio, in un'altra riunione, si decise che eventuali modifiche sarebbero state considerate in seguito, sebbene Duveen sostenesse che la linea generale era stata accettata e non poteva essere revisionata.



Gilbert Murray, uno degli amministratori, scrisse a Hill per sottolineare come uno dei punti principali fosse che *“la stanza proposta, sebbene non fosse eccessiva o frivola, era su scala palaziale e fuori tono con il resto del Museo”*. Aggiunse che all'inizio erano stati d'accordo con il principio di Duveen, che era quello di *“trattare i marmi come qualcosa di eccezionale, e costruire per essi una sorta di santuario, tenendoli fuori dalle solite gallerie”*.



IV fase del progetto: approvazione e...ancora problemi

Finalmente nel febbraio del 1932 il progetto di Pope e Duveen leggermente modificato venne presentato al consiglio, che lo approvò il 9 luglio.

Nessun progresso venne fatto però nei successivi tre anni perché un inquilino di una delle case possedute dal Museo rifiutò di concedere l'accesso attraverso il giardino per la nuova sala Elgin.

Intanto Joseph Duveen nel gennaio del 1933 riceveva il titolo di "Sir" per "servizi pubblici"; il *Times* lo descrisse come "*grande benefattore dell'arte*".

Nel 1936 Hill venne sostituito da Forsdyke, mossa che portò nuova vita al progetto.

Nel settembre dello stesso anno egli convocò Pope per obiettare l'uso di cornici elaborate, ma l'architetto rispose che si sarebbe preso le sue responsabilità.

Forsdyke replicò che il mondo intero avrebbe ritenuto responsabile il governo inglese, il quale avrebbe messo sotto inchiesta gli amministratori del Museo poiché "*i marmi Elgin sono un possesso nazionale, acquistati dal Parlamento e depositati al British Museum*".



V fase del progetto: inizio lavori

I costruttori cominciarono a scavare il terreno davanti alla facciata occidentale del Museo, lungo le aggiunte fatte da Sir S. Smirke intorno al 1850.

La nuova galleria fu costruita come un'aggiunta ulteriore a queste ultime, con l'entrata del Museo lungo il lato occidentale.

I lavori progredirono velocemente e sembrava che tutto potesse essere pronto per la grande apertura nel maggio del 1939.





Condizione dei marmi Elgin dal 1811 al 1845

Quando i marmi giunsero al British erano già vecchi più di due millenni: non solo l'ambiente circostante era cambiato, ma anche le sculture stesse avevano subito dei cambiamenti. Erano, infatti, state riempite con cemento che era poi stato asportate e poi erano state trapanate e tagliate per aggiungere frammenti e calchi.

Già Lord Elgin aveva manifestato la sua intenzione di ripulire i marmi, sollevando non pochi dissensi fra i suoi contemporanei.

Nel 1811 lo scultore J. Henning intervenne quando un gruppo di restauratori, formati a Roma, dove si dava maggiore importanza ad ottenere un prodotto valido per il mercato del "Grand Tour" piuttosto che a preservare le superfici originali, stava per sfregare le sculture con acqua e acido solforico diluito.

Probabilmente i marmi subirono ugualmente due puliture, nel 1816 e nel 1836, quando cioè vennero utilizzati per creare i calchi.

Nel 1845 gli Amministratori del British si interessarono alle condizioni delle superfici scultoree: il riscaldamento delle gallerie con stufe a carbone, infatti, era responsabile di una grande quantità di polvere; inoltre, il peggioramento dell'aria di Londra a causa dell'incremento delle emissioni di fumo dovuto alla crescita della popolazione era una minaccia ancora maggiore.



...dal 1845 al 1937

Nel 1845 M. Faraday ottenne il permesso di esaminare la superficie delle sculture del British Museum per accertare gli effetti dello smog e della polvere. La decisione fu quella di pulire i marmi, prima solo con acqua applicata con spugne morbide, poi venne usata una polvere sabbiosa mista ad acqua con effetto abrasivo, che però non soddisfece del tutto.

Faraday usò infine acido nitrico diluito il quale, pur creando una certa effervescenza sulla superficie, non riuscì a rimuovere la sporcizia depositatasi negli interstizi delle fratture. Egli suggerì dunque di effettuare più spesso un'attenta pulizia, usando una mistura di acqua e soda.

Nel 1859 E. Hawkins, Soprintendente alle Antichità, rivelò che le sculture erano state pulite sotto il controllo dello scultore R. Westmacott. Il suo successore C. Newton decise di pulirle di nuovo e di proteggere almeno il fregio con lastre di vetro, che rimasero intatte fino allo smantellamento degli anni '30.

Nei 1932 le sculture vennero pulite con il metodo Plenderleith, che prevedeva l'uso di una soluzione neutra di sapone e ammoniacca.

Seguirono due successive puliture nel 1934 e nel 1937, la seconda delle quali venne interrotta lunedì 26 settembre 1938.



Lo scandalo della pulitura

Settembre 1938: Forsdyke scoprì un operaio mentre puliva uno dei marmi Elgin con strumenti in rame e una spazzola dura di carborundum (carburo di silicio, usato come abrasivo), assolutamente vietati nel campo del restauro.

8 ottobre: durante il consiglio Forsdyke chiese di *“valutare la natura del danno e la politica relativa alla divulgazione dei fatti; determinare i colpevoli e decidere un’eventuale azione disciplinare”*.

Nel 1932 si era deciso di pulire i marmi con un sapone neutro leggero e acqua; nel 1937, però, alcuni operai, sotto la direzione di A.S.Holcombe, cominciarono a rimuovere le incrostazioni secondarie dalla superficie con ceselli e carborundum, nel tentativo di renderli più bianchi.

Duveen aveva sempre insistito sul fatto che i marmi dovessero essere più puliti e che sembrassero più puri e più classici. All’epoca, i marmi presentavano una patina marrone-arancio, causata dall’esposizione allo smog di Londra.





La gestione delle reazioni della stampa

Il consiglio decise di non fare una dichiarazione pubblica, anche perché il responsabile scientifico del Museo aveva assicurato che il danno, per un occhio non esperto, era irrilevante, sebbene non tutti fossero d'accordo nel tacere.

Il 21 marzo del 1939 il *Daily Telegraph* riportò che gli archeologi erano ansiosi di vedere lo stato dei marmi Elgin al British Museum, e suggerì al direttore di fare un rapporto.



Pochi giorni dopo anche il *Daily Mail* e il *Daily Express* pubblicarono storie relative allo “scandalo”.

Il Museo fu obbligato a presentare un documento ufficiale, pubblicato sul *Times* del 18 maggio, nel quale si spiegava che, sebbene fosse avvenuta una pulitura non autorizzata, era stata minima e senza che i dirigenti del Museo ne fossero a conoscenza.



Altre vicissitudini prima dell'apertura al pubblico

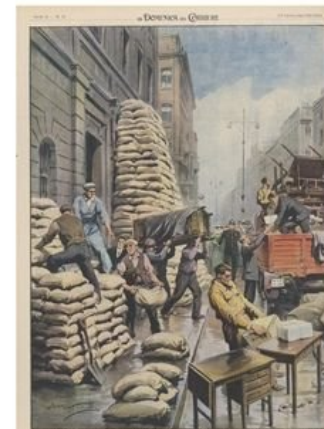
Intanto Duveen morì di cancro il 25 maggio prima che fosse fatta qualsiasi formale espressione di gratitudine; la sua morte spense l'interesse della stampa sulla vicenda.

Lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale rese necessario lo smantellamento della Galleria Duveen, ormai finita.

Forsdyke supervisionò l'evacuazione delle collezioni del Museo, e i marmi furono messi in salvo prima che la galleria fosse danneggiata dai bombardamenti.

Finita la guerra Bernard Ashmole si concentrò sul restauro della galleria andata distrutta, e l'immediata priorità fu recuperare i marmi Elgin dal loro riparo nella stazione della Metropolitana di Aldwych.

La stampa celebrò il ritorno di queste opere d'arte allo sguardo del pubblico nel 1948, dimenticando completamente lo scandalo precedente.





Finalmente l'apertura!

Nel 1961 la Duveen Gallery viene aperta dopo lunghi lavori di restauro, tra i quali anche la installazione di un precipitatore elettrostatico per mantenere pulita l'aria

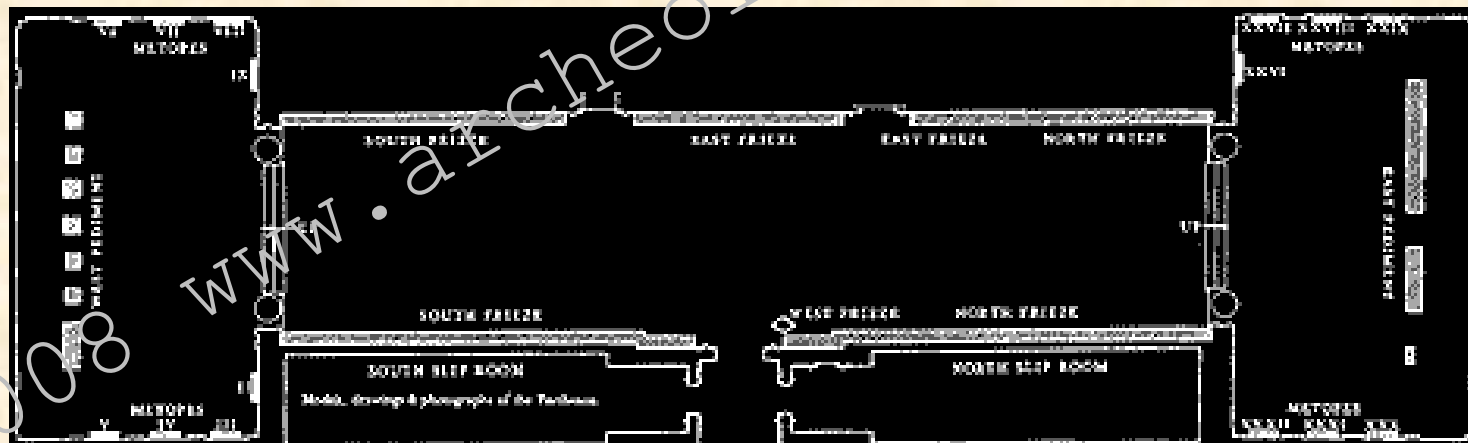




Disposizione dei marmi

Le sale sono sostanzialmente due, una più grande, che contiene la maggior parte del fregio (qui conservato per circa 75m) e i resti del frontone est, ed una più piccola con una parte del fregio e quel che resta del frontone ovest.

Le metope sono poste all'interno di nicchie su ogni lato rispetto ai frontoni, e quelle mancanti sono indicate da didascalie (se l'originale si trova altrove ci sono anche le foto).





Disposizione dei marmi

Il culmine del fregio, che si trovava nel lato breve orientale del tempio, è stato fatto virare per congiungerlo al fregio settentrionale, lungo un lato della galleria. Ogni lastra del fregio è numerata con cifre romane, ed ogni figura rappresentata ha un corrispondente numero arabo dipinto al di sotto sulla parete.



© 2008

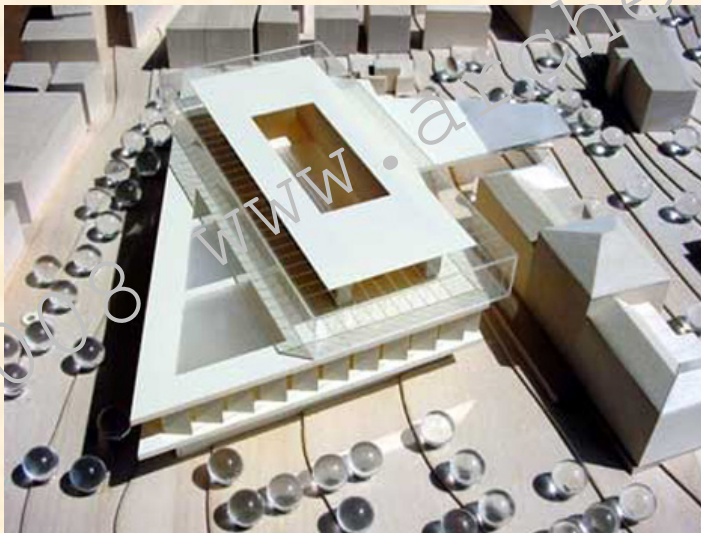
www.archeologiamediaevologiae.com

© peucezia - www.viaggiscoop.it



Il nuovo museo dell'Acropoli

In Grecia è iniziata la costruzione del nuovo edificio che ospiterà il Museo dell'Acropoli, che doveva essere inaugurato durante i festeggiamenti per i Giochi Olimpici del 2004.



Si trova al di sotto della cittadella dell'Acropoli nel cuore dell'antica Atene.



Il progetto del Museo, su tre livelli, prevede una parte terminale con una parete in vetro, la Galleria del Partenone, per esporre le sculture nella brillante luce del sole, a poco più di 200m dal tempio che una volta decoravano.



I visitatori saliranno al livello più alto attraversando le altre gallerie, e allora si troveranno in uno spazio che presenta la precisa geometria e le armoniose dimensioni del colonnato del Partenone.

Questa galleria è tuttavia destinata a restare vuota finché il British Museum non restituirà le sculture.



Il Museo
dell'Acropoli
oggi...un lavoro
in fieri...



© 2008 www.archeologiametodologie.com



BIBLIOGRAFIA

AA. VV. 1961, A short guide to the sculptures of the Parthenon in the British Museum (Elgin collection), London.

J. BANGS, The history of the Elgin marbles: past, present and future, in <http://www.nicholls.edu> (sito web di "The architecture & art of the British Renaissance").

M. BEARD 2006, Il Partenone, Roma – Bari, pp. 146-171.

S.N. BEHRMAN 2005, Duveen. Il re degli antiquari, Palermo.

I.D.JENKINS, A.P.MIDDLETON 1988, Paint of the Parthenon sculptures, Annual of the British School at Athens, 83, pp. 183-207.

I.D.JENKINS, The 1930s cleaning of the Parthenon Sculptures, in <http://www.thebritishmuseum.ac.uk>

E. KEHOE 2004, Working hard at giving it away: Lord Duveen, the British Museum and the Elgin marbles, Historical Research, 77 – 198, pp. 503-519.

<http://www.archimagazine.com/agrecia.htm> (articolo di N. Salingaros, Department of Applied Mathematics, University of Texas at San Antonio).

<http://athens.ict.usc.edu/Parthenon/>

<http://www.thebritishmuseum.ac.uk>

M. Melotti 2006, Il turismo archeologico, Dispensa della Facoltà di Sociologia dell'Università degli Studi di Milano – Bicocca.