



2015

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**eum**



**Il Capitale culturale**  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
Vol. 11, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore*  
Massimo Montella

*Coordinatore editoriale*  
Mara Cerquetti

*Coordinatore tecnico*  
Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale*  
Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali*  
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

*Comitato scientifico*  
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciallo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

*Web*  
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>  
*e-mail*  
[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore*  
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata  
tel (39) 733 258 6081  
fax (39) 733 258 6086  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*  
Cinzia De Santis

*Progetto grafico*  
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED

---

Classici

# Gusto e valore dell'arte provinciale

Ranuccio Bianchi Bandinelli\*

Per «arte provinciale» si intende ormai da tutti l'arte delle provincie dell'Impero Romano, con particolare riguardo alle provincie europee e, tra queste, a quelle occidentali e centrali: Gallia, Germania, Pannonia, Dobrugia. Dobbiamo subito dire che noi vi comprendiamo senza nessuno sforzo e, ci sembra, senza nessun motivo di scandalo, anche l'artigianato artistico delle regioni italiane poste al disopra dell'arco appenninico tosco-romagnolo.

Da quando il Riegl, all'inizio del secolo, agganciò l'arte provinciale al suo concetto dell'arte imperiale (*Reichskunst*), ma specialmente in questi ultimi venticinqu'anni, di questa produzione artistica, prima trascurata e disprezzata come rozza e barbara, si è parlato sempre più spesso. Se ne sono fatte raccolte sistematiche (e dovremmo colmare anche noi, al più presto, la lacuna esistente per le provincie italiane) e se ne sono fissati elementi cronologici; ma soprattutto, oltre a questo lavoro strettamente filologico, si sono imperniati su di essa dei

\* Bianchi Bandinelli R. (1950), *Gusto e valore dell'arte provinciale*, in *Storicità dell'arte classica* (Nuova edizione accresciuta), Firenze: Electa Editrice, pp. 229-260. L'opera rappresenta la seconda edizione di una raccolta di scritti dell'autore, già pubblicata a Firenze nel 1943 per i tipi di Sansoni, riedita a Bari nel 1973 da De Donato Editore. L'estratto (cap. X, pp. 230-238) qui proposto è stato privato delle note e delle tavole, ad eccezione dei casi in cui una citazione testuale renda necessaria l'esplicitazione della fonte.

“problemi”. Ora è vero che a una storiografia senza problemi manca il fiato per sorpassare la cronaca; ma nel caso della storia dell’arte, il “problema” non dovrebbe sorgere senza accompagnarsi strettamente con una valutazione critica che stabilisca, con una adeguata lettura, i caratteri e i limiti di un linguaggio. Essere, cioè, un problema concreto e aderente, non esteriormente formulato e imposto all’opera d’arte. Effettivamente per l’arte provinciale una tale lettura manca tuttora, o almeno appare solo come notazione occasionale o secondaria. S’ intende, che non tutta l’arte provinciale è di uno stesso colore. Anzi, la via da seguire sarà proprio quella di definire sempre meglio i caratteri di singoli gruppi regionali e di rintracciarne i reciproci contatti. Ma intanto si potrebbe tentare una maggiore precisazione di certe sue espressioni più divulgate. Questa ci aiuterà poi a definirne meglio i limiti e quindi a inserirla al posto che le compete nell’ancora problematico edificio appartenente alla storia dell’arte di quell’età, che segna il trapasso fra il mondo antico e quello medievale.

Un carattere, intanto, è comune alla maggior parte della produzione provinciale: quello di essere fundamentalmente produzione di artigianato popolare. Ma occorre vedere come da questo artigianato si sollevino singole individualità che di certi motivi deteriori (e che erano di degradazione rispetto ai modelli di tradizione aulica o, diciamo, per intenderci, ellenistica) sappiamo valersi per esprimere un nuovo contenuto, per affermare un nuovo gusto. Il processo è strettamente analogo a quanto è avvenuto nell’arte italica preromana: una tradizione artistica colta e raffinata posta in mano a genti rozze e di diverso sentire, sollecita una produzione artistica artigiana nella quale la inesperta imitazione dei modelli si accompagna con una spontanea manifestazione di gusto diverso. In alcune isolate individualità, più fortemente dotate, questo gusto riesce a concretarsi in affermazione positiva di una poetica nuova sorta, inizialmente, per suggerimento, quasi per evasione, dalle forme spontaneamente e inconsciamente «aberranti». Constatata genericamente una analogia di carattere tra Italia preromana e ambiente provinciale, e col solito pregiudizio che a identità o cambiamento stilistico corrisponda identità o cambiamento etnico, si è voluto vedere un nesso diretto fra la produzione artistica italica e quella provinciale. Si partiva, altresì, dal presupposto che quest’arte fosse non solo provocata, nelle provincie, ma addirittura eseguita dai legionari conquistatori venuti d’Italia. A parte il fatto che il caso di scalpellini esistenti tra i generi romani non basta a spiegare il sorgere di monumenti che presuppongono una maestranza stabile, direi piuttosto che le somiglianze (e quanto esteriori, poi) sono date dall’analogia della situazione. Certo, quando vediamo sopra un sarcofago etrusco tarquiniese una squadratura di abbozzo che poi si perde in un labile e calligrafico rabesco di linee ondulate pressoché parallele nella quali si vanifica senza risolversi il pannello, e poi un cinque secoli dopo, ritroviamo lo stesso motivo sopra una stele del Museo di Strasburgo o in altri analoghi casi, i mitografi delle continuità artistiche sotterranee sembrano avere ragione. Ma

basta riflettere che l'arte (e perciò occorre innanzi tutto una distinzione critica) si giudica dagli elementi positivi, da quelli, cioè, che affermano un preciso gusto, una determinabile visione, e non dagli elementi puramente tecnici, dalle soluzioni di ripiego di uno scalpellino in imbarazzo. Assai più che nelle analogie etniche noi crediamo nelle affinità culturali, nell'esistenza, cioè, di situazioni omologhe che indipendentemente producono, a distanza di tempo e di luogo, analogia di forme e di accenti.

Molti dei caratteri della scultura provinciale non hanno fondamento se non nel desiderio dell'artigianato locale di fornire un economico surrogato di quei monumenti, che a caro prezzo venivano importati direttamente da Roma o da altro centro di officine marmorarie rimaste in contatto diretto con la tradizione ellenistica. E così si spiega il costante ricorrere a espedienti tecnici di più sollecita lavorazione, come il trapano a violino, che, scorrendo, contorna le figure o traccia le masse delle pieghe mediante gli scuri delle ombre. Non si accusi questa spiegazione di tornare a concezioni positiviste: tale espediente tecnico non è che un punto di partenza, ma reale e insopprimibile. Pertanto è chiaro che esso non avrebbe condotto più in là di una specie di pirografia, se non fosse stato piegato a un determinabile e nuovo gusto dalla personalità degli artefici. Accade sempre così. Anche il mosaico ellenistico aveva sviluppato una tecnica raffinatissima, per non volere esser altro che imitazione non deperibile di una pittura. Venuto alle mani di più frettolosi e men colti artigiani di età romana, la tecnica si fece meno accurata, le pietruzze più grosse, e quindi evidenti nella loro individualità singola, e questa nuova tecnica fu poi sfruttata per una affermazione di gusto del tutto diversa da quella di partenza: per un cromatismo, cioè a macchia e che rinunciando al contempo e perciò stesso agli effetti prospettici, fu sempre più propenso a distendersi in superfici di colore, entro le quali andarono annullandosi le esigenze figurative così primarie nelle opere di partenza, connesse col naturalismo ellenistico. Sicché, anche prima che un artista fosse giunto a esprimere un nuovo gusto, noi possiamo segnare nel mutamento artigiano della tecnica di età romana, la nascita del mosaico come espressione artistica autonoma.

Analogamente già nel grande fregio della Gigantomachia e in quello coi fatti di Telèfo, a Pergamo, si incontra isolatamente l'uso di un solco di contorno, che valga a staccare un profilo dal fondo o dal corpo di un panneggio. Anche in parti poco visibili, perché sottostanti a elementi in altorilievo o di tondo, e perciò da figurare come impressione di macchia, si trova il panneggio trattato illusionisticamente, cioè con solchi che disegnano le ombre su di un rilievo quasi piano. Espedienti ottici che passano poi, nella scultura provinciale e più tardi anche in quella aulica romana, a esprimere, in prima persona, una visione totalmente diversa da quella classica ed ellenistica, ad affermare un linguaggio nuovo, i cui accenti e limiti si tratta appunto di definire.

In questo progressivo "involgarimento" dell'arte romana d'occidente, noi assistiamo, insomma, al progressivo prevalere di tecniche "economiche" (cioè

più rapide e perciò meno costose), attraverso le quali si va affermando un gusto artistico, che non è più quello delle *élites* intellettuali rivolte al passato ellenistico, ma quello delle masse artigiane occidentali. Da questi espedienti tecnici prenderà le mosse un nuovo stile; non nel senso che la tecnica sia l'elemento determinante, ma nel fatto che questa tecnica viene ora elevata a stile. E questo accompagnerà l'affermarsi di quelle stesse masse provinciali nei posti dirigenti dell'Impero.

L'uso del solco di contorno e del trapano corrente per disegnare l'andamento delle pieghe dando valore determinante alle ombre anziché ai rilievi in luce, è già un mezzo che corrode le forme, con tendenza a ridurle a espressione di più immediata evidenza, e al tempo stesso semplificandole e accentuandole, a chiuderle in contorni sempre più serrati e di più compatta semplicità, allontanandosi dalla esigenza naturalistica affermata dall'ellenismo. In questo, del resto, la scultura provinciale non mostrerà che, resa più acuta, quella che sta esplicita tendenza al fondo di tutta la scultura romana a partire dall'età traianèa. Soltanto, per i motivi predetti, la scultura provinciale manifesta prima, con maggiore ingenuità e freschezza, queste esigenze lontane dalla tradizione.

Un capitolo a sé è formato dalla scultura della provincia Narbonense, cioè dell'odierna Provenza. In certo modo essa nasce fuori dal complesso di ciò che intendiamo per arte provinciale, tanto è superiore al resto. Gli è che qui si manifesta, in partenza, una personalità artistica di forte anche se complessa e non uniforme individualità, che ha creato i rilievi del Monumento dei Giulii a St. Rémy e ha fatto scuola. Il più recente studio dedicato a questo soggetto, di non comune acutezza, riconosce finalmente il merito dell'artista e la sua piena cultura ellenistica, ma lo suppone ancora di origine italica; il che non mi sembra necessario, ritenendo certe analogie sufficientemente spiegabili, come si è detto, con analogie di situazione: un non greco che reagisce, con un forte temperamento proprio, alla tradizione ellenistica. Mi sembrano, come ho già detto, le soluzioni personalissime del Maestro di St. Rémy, piuttosto connesse direttamente con l'ambiente ellenistico, come era naturale in un territorio di antica colonizzazione greca, che non mediate attraverso l'Italia. Il più personale suo mezzo di espressione è il solco di contorno che era noto da lungo tempo in Grecia, come si è visto, sia pure come espediente in sottordine, ma che non trovò in Italia prima dell'età traianea, mentre il monumento di St. Rémy è dei primissimi anni dell'era volgare. Ma ancora nell'arte imperiale del II secolo inoltrato, il solco di contorno, e più l'esprimere con il solo contorno inciso le parti di una figura che si trovano più prossime al fondo, tratto usuale nella scultura narbonense fin dall'età giulio-claudia, si trova ammesso soltanto nelle parti secondarie di un'opera: valga ad esempio, fra i tanti, il fianco di un sarcofago del Camposanto di Pisa, nel quale è espressa in tal guisa la mano sinistra dell' «imperator» appoggiata alla lancia, mentre il fronte del sarcofago mostra il pieno rilievo, di gusto ancora antoniano. Né mi sembra affatto necessario derivare l'uso del solco di contorno da un recente contatto con l'arte egizia come addirittura

qualcuno sostenne trovando, al solito, più comoda l'ipotesi di una meccanica derivazione, che approfondire le ragioni interne di una espressione artistica. Per il resto, è stata nuovamente riconosciuta quella influenza della pittura sui rilievi di St. Rémy che noi avevamo già sostenuta. E il dubbio che viene affacciato, se ellenistica o italica, dovrà essere risolto a favore della prima, quando si sia compreso quanto in Pompei si deve alla tradizione ellenistica, proprio in fatto di libertà spaziale e quanto, in fatto di carattere popolaresco, al gusto romano. È stato visto assai bene che questo Maestro narbonense, nonostante le sue capacità superiori, talora «se la prende comoda» ricorrendo a soluzioni che non restano meno soluzioni di ripiego per il fatto che poi l'arte romana più tarda «le ricolmò di un potenziale positivo e le trasmise al Medioevo come elementi formali accreditati»<sup>1</sup>. Il che coincide con quanto abbiamo già affermato qui e altrove. Un punto tuttavia resta da chiarire: era stato detto che quest'arte usava della tipologia tramandata, ma ne esagerava l'espressione grandiosa, patetica. Al che si è poi osservato, giustamente, che esaminando quella tipologia pezzo per pezzo, si notava piuttosto un raffreddamento che un'esaltazione, come avviene anche nell'arte italica e, aggiungeremo, come avviene in ogni replica di seconda mano. Eppure bisogna riconoscere che l'impressione che dà l'insieme delle scene è, a St. Rémy e altrove, se non si analizza la singola figura, di una più forte esaltazione di movimento e di violenza, rispetto alla tradizione. Ma non si tratta di *pathos*, cioè di esaltazione da semidio, bensì di qualche cosa d'altro. Ciò che nell'arte greca da Skopas in poi siamo abituati a chiamare "patetico" e che meglio si direbbe "furioso" è un accentuare nella figura umana dei moti dell'animo agitato da qualche sublime passione, da una sorta di *raptus* che si manifesta nello sguardo profondamente annidato nelle ampie cavità orbitali, nella bocca semiaperta quasi spirante parole di fuoco, nella torsione violenta dei corpi squassati da un impeto penetrato a forza in essi quasi dall'esterno e senza propria coscienza. L'elemento figurativo di questo *pathos* dionisiaco è il chiaroscuro. Invece nell'arte provinciale non vi è nulla di sovrumano. I protagonisti sono qui le persone modeste, i borghesi mercanti e artigiani, come nei noti rilievi da Neumangen al museo di Treviri o i soldati, o i barbari vinti. Ma sempre un sentimento nuovo di umanità tutto terrestre, una pietà per il dolore della carne, per la mortificazione dell'animo, per il male che gli uomini fanno agli altri uomini. Un senso popolaresco di pietà per i vinti: e non a caso i protagonisti di quest'arte saranno i barbari prigionieri, i caduti, il soldato stesso che combatte e che muore lontano dalla sua terra, perché questo è il suo destino. Si veda la ferma angoscia dei giganteschi barbari prigionieri a Carpentras con quel partito nuovissimo dell'ampio piano formato dalla pelliccia; la tragica implorazione del barbaro cui si appressa il gladio del legionario nella stele di

<sup>1</sup> Garger E. von (1937), *Die kunstgeschichtliche Stellung der Reliefs am Julierdenkmal von St. Rémy*, «Röm. Mitt.», n. 52, p. 40.

Gaio Septimo a Budapest, così rapida e densa di luce negli scorci della sua frettolosa esecuzione; la tristezza, accentuata più dal ricorrere di linee sinuose, ondulate, irrequiete, che dallo psicologismo dei volti, nel rilievo triestino con trofeo per citare solo alcuni esempi. E nella stele del legionario Gaio Septimo, esso stesso, che sta da un lato, intento al suo ufficio di boia, e rappresentato rigido, burattinesco, impersonale come sono spesso meccanici e impersonali i legionari nelle schiere combattenti sulla colonna Traiana, mentre il vero protagonista appare la vittima, la cui testa presto andrà a rotolare accanto a quella del compagno che lo ha preceduto. Questo senso di umana e universale pietà, che si accentua con lo sminuire del valore della personalità individuale, assorbita e posta alla mercé dello stato imperiale romano sempre più accentratore e sempre più impersonale esso stesso, è, assai prima di farsi senso cristiano, il principale contenuto di quest'arte provinciale. Lo sarà poi dell'arte tarda romana in genere e arriverà fino a investire l'immagine stessa dell'Imperatore. Non l'esaltazione patetica, al di fuori e al di sopra di sé stessi, ma il ripiegarsi su sé stessi, il chiudersi in una serietà scarna e disadorna, in una fissa fermezza assai parca di gesti, ecco quello che ritroveremo a ogni passo. Accanto a questa umanità di vinti, tacitamente e fieramente malinconica, la spumeggiante vivacità ellenistica acquista frivolo sapore settecentesco. E se il *pathos* ellenistico si esprimeva con il giuoco cromatico del chiaroscuro, l'elemento dominante in quest'arte sarà, più scarno, la linea. Linea sinuosa e dotata di propria vitalità formale, che chiude i contorni delle figure in risolvibili geometrie, linea che lega i panneggi e i particolari interni piegandoli fino a far perdere loro ogni connessione con il mondo sensibile e a divenire pura astrazione formale di segni aggrovigliantisi sopra una superficie piana. Si vedano i capelli, il panneggio e tutta la composizione della barbara prigioniera di uno dei rilievi del campo di Magonza, dell'età di Vespasiano, o i due legionari affrontati con fare grottesco sulla base di una colonna, pure di Magonza, le cui figurazioni sono tutte dominate dalle linee curve (principalissima la parentesi dello scudo) che ne modellano incisivamente le vesti, i capelli, gli occhi, l'aggrottato profilo. Si veda la grandiosa composizione dei due barbari ai piedi del trofeo, ancora sul fianco dell'arco di Carpentras: poche masse serrate e rese monumentali dalla linea di contorno e, nelle masse stesse, i particolari iscritti con ripetizioni simmetriche, disegnative (il panneggio del trofeo, del barbaro di sinistra, il motivo tratto dai fasci delle lance) in modo da subordinarsi al contorno, da non disturbare l'impostazione generale, tutta retta da esso. Come nell'arcaismo, la figura torna a vivere mediante i suoi margini anziché attraverso il moto plastico che scaturisce dal suo interno. Ma il rapporto con lo spazio si è fatto profondamente diverso. La figura è ormai immersa nella luminosità di uno spazio infinito; perciò i suoi contorni si accentuano con una linea scura, perciò i capelli del barbaro di sinistra, qui a Carpentras, possono suggerire aerei svolazzi che danno un tocco di grazia e al tempo stesso di vita a tutta la schematica immagine.

L'elemento patetico vero e proprio lo si ritrova in opere per le quali possiamo

almeno supporre una più diretta ispirazione dalla tipologia ellenistica, come nella *Medea* di Arles, che non è isolata. Ma se il modello ellenistico era patetico, qui abbiamo un tragico, tutto umano, non dionisiaco. Per intravedere come l'artista provinciale pieghi al suo vedere i mezzi d'espressione che al suo tempo erano in circolazione, si confronti la *Medea* con un frammento romano all'incirca coevo, postadrianèo, proveniente da un fregio con *Gigantomachia*. Già in questo le forme tradizionali ellenistiche derivate dall'arte di Pergamo, hanno subito un cambiamento profondo: l'iconografia tramandata è rispettata; ma questo panneggio vive ormai di una vita propria, puramente formale e visiva e sono le ombre che conducono e creano il moto; pur non soverchiando ancora con la loro forza lineare il forte accento plastico, come vedremo avvenire nel confronto fra il panneggio di una delle *Vittorie* di Cartagine e un sarcofago del Camposanto pisano. E c'è già una tendenza a scontornare la figura creandole attorno una linea d'ombra e a risolvere alcune parti, come le ali sui calzari della *Furia*, nella luminosità dello sfondo. Nella *Medea* non si sarà fatto altro che semplificare questi elementi, ridurli alla loro più scarna e perciò più intensa espressione: pieghe tese, aderenti al corpo, allacciate fra loro con giochi di curve, quasi immedesimate all'impeto delle figure massicce e contratte, anch'esse impiegate a formare una armonia lineare di composizione, dalla quale nasce monumentalità pur entro le dimensioni modeste di due terzi del vero. In questo processo di trasformazione, quello che se ne va, in fin dei conti, è tutta la sovrastruttura culturale, intellettualistica, che aveva vegetato sempre più foltamente sul tronco dell'arte greca a partire dalla seconda metà del IV secolo e che trovava rispondenza in una società raffinata, ma aveva finito per mondanizzare ogni espressione d'arte, toglierle ogni possibilità di accento sincero, spengendo in essa ogni religiosità. Sicché si poteva ammirare l'ingegnosità, lo spirito, la novità dell'invenzione e il perfetto possesso dei mezzi di espressione artistica, che a un certo punto divengono fine a sé stessi, come nel barocco; ma altri vi avrebbe cercato invano elevatezza o umanità di contenuto. Era divenuta, l'arte del tardo ellenismo, un'arte essenzialmente «borghese», direbbe oggi qualcuno.

Per questo lato l'arte provinciale rompe e dissolve una tradizione mondana; non è soltanto imitazione deteriorata di un mondo artistico diverso, che per molti lati stava divenendo incomprensibile. È anche affermazione di un sentimento nuovo, di una etica diversa. Questo è il suo apporto positivo allo svolgimento artistico degli ultimi secoli del mondo antico.

## **JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

### **Direttore / Editor**

Massimo Montella

### *Texts by*

Xavier Barral i Altet, Ranuccio Bianchi Bandinelli,  
Antonella Capriello, Silvia Cardini, Francesca Casamassima,  
Sara Cavatorti, Imma Cecere, Mara Cerquetti,  
Francesca Coltrinari, Santino Alessandro Cugno,  
Guido Dall'Olio, Alessia Donati, Patrizia Dragoni,  
Tea Fonzi, Miriam Giubertoni, Francesca Giurranna,  
Daniele Manacorda, Agnese Marasca, Valeria Merola,  
Giacomo Montanari, Elena Musci, Maria Rosaria Napolitano,  
Virginia Neri, Luca Palermo, Claudia Parisi, Greta Parri,  
Lara Pastrello, Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza,  
Lorenzo Principi, Silvia Scarpacci.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

