

LETO TRA NATURA E SCIENZA

Il contesto nel quale si trova a operare il pittore Antonino Leto quando arriva a Napoli, una prima volta nel 1864 e una seconda nel 1873, vede una città divisa tra “due nazioni”, come ricorda Rocco De Zerbi, dove coesistono élites nobiliari, mercantili, professionistiche e finanziarie, un ceto medio e un basso popolo. Questo ceto meno abbiente sopravvive con mille mestieri, mentre gli artigiani vivono e lavorano presso la città, i contadini arrivano da località limitrofe e si trovano a convivere con una plebe serrata in vicoli umidi e in fondaci degradati, che alterano la densità demografica dei principali quartieri urbani¹. Questa frattura rappresenta anche una metafora della città stessa, che si offre con una stridente contraddittorietà agli occhi di chi non è nativo. Restrittiva e arroccata sul piano della società civile², per molti versi pericolosa per la sua microcriminalità dilagante, è in grado di offrire un volto vivacissimo ed estroverso, per altri versi, ingegnoso e propulsivo nel commercio, dato che “il suo mezzo milione di abitanti è un enorme mercato”. Ad onta di un tasso di analfabetismo altissimo, che tocca il cinquanta per cento della popolazione, a Napoli i settori della cultura umanistica e scientifica, dalle università alle biblioteche, dal giornalismo alla scienza, contano nomi di primo piano, di fama europea. Al tempo in cui Giuseppe De Nittis ritorna a Napoli, ed è ignaro protagonista di una delle più grandi eruzioni del Vesuvio,

accaduta il 26 aprile del 1872, che provoca la distruzione di piccoli centri vesuviani, Resina, Cercola, Massa di Somma, il direttore dell'Osservatorio Vesuviano e professore di fisica terrestre all'Università di Napoli è Giuseppe Palmieri. Quando controlla dalla specola dell'Osservatorio il fenomeno eruttivo, Palmieri ha a sua disposizione strumenti moderni di avanzata tecnologia, come un sismografo elettromagnetico e uno spettroscopio a visione diretta, e non subisce l'isolamento grazie a un telegrafo impiantato dal Ministero dei Lavori Pubblici che lo tiene in contatto con le comunità scientifiche italiane e straniera³. In questo clima culturale il nostro artista siciliano incontra e sodalizza con una piccola comunità di artisti ricordati sotto il nome di Scuola di Resina ai quali va riconosciuto il merito di aggiornare la visione del paesaggio come habitat dell'uomo col suo lavoro, dando luogo a infinite declinazioni della luce, che superano il microcosmo naturalistico di Filippo Palizzi.

Leto frequenta Portici (*Nel bosco di Portici, Case a Portici*) e i suoi dintorni, visita il bosco e la residenza appartenuta ai Borbone che sta per essere gestita dalla Real Scuola di Agraria. Nel parco Gussone, contiguo alla strada del Miglio d'Oro, tra Portici ed Ercolano, sul tracciato viario delle “ville di delizie” del Settecento, l'ingresso è libero. Il bosco è ricordato anche in due piccoli dipinti di Giuseppe De

Nittis, nel 1864 (*Passeggiata nel bosco*, collezione privata), e di Marco De Gregorio, nel 1874 (*Nel bosco di Portici*, Napoli, collezione della Città Metropolitana), e anche Leto ne rinnova la memoria con una originale interpretazione di quel luogo, gremito di pecore trainate quasi per gioco da una bambina, in un dipinto datato 1881 (cat. 25); allo stesso tempo, come De Nittis e Rossano (cat. 8-9), ritrae brevi impressioni del Vesuvio⁴ che ricordano la serie più famosa di studi su tavoletta realizzati dal pittore barlettano intorno al 1872, nella memoria del suo felice soggiorno trascorso a Portici insieme alla moglie Léontine, quando la salita al vulcano era diventata una prassi quotidiana⁵. Il *modus operandi* su semplici supporti di pochi millimetri di spessore diventa un approccio comune alle ricerche dei



1. Marco De Gregorio, *Tempi grami*, 1874. Collezione privata



2. Mariano Fortuny, *Barche*, 1874. Parigi, già collezione Marey

compagni della Scuola di Resina, che detestavano i grandi formati usati per le esposizioni ufficiali per puro furore antiaccademico. In un articolo del 1895 Giovanna Vettori ricordava i principi ai quali si attevano i nostri artisti: “(...) il culto del vero e delle piccole cose contro i principi accademici, il principio dell’aiuto da offrire al compagno in difficoltà, dovunque egli si trovasse, anche fuori d’Italia (...) essi ritrarrebbero di getto colla matita, col pennello o con lo scalpello un animale, un bambino, due alberi, un pezzo di cielo, un fiore, ecc. sopra piatti, tavolette, piccole tele, analizzando le cose, gareggiando di precisione nel ritrarle. Dovevano avere il culto delle piccole cose che il convenzionalismo accademico aveva tenute in dispregio (...)”⁶. Quella pittura su tavolette contrassegnava l’eternità originale del nostro pittore, proprio come aveva fatto De Nittis nei suoi studi del Vesuvio. I propositi della Scuola di Resina o Repubblica di Portici, per sottolineare anche la matrice dichiaratamente anarchica del gruppo, fanno cerchio intorno alla personalità trainante di Marco De Gregorio, che accoglieva i compagni presso il suo studio, situato in un appartamento dell’ex reggia di Portici. Personalità stimatissima da Adriano Cecioni, ma isolata dal contesto pubblico nazionale, nutriva simpatie per le idee anarchiche di Michail Bakunin, presente a Napoli fin dal 1864, al punto da essere influenzato nelle scelte utopistiche di una primitiva vita rurale, che condizionavano la vita privata dell’artista. De Gregorio col suo carattere brusco ma semplice e onesto, schivo delle mediazioni del mercato, sembra incline a un pensiero estremista che trova nell’accezione di “Repubblica di Portici” l’atteggiamento più anarchico-radicalo di quell’unione. Leto prende parte alla storia conclusiva della compagine artistica che, dopo

la morte di De Gregorio, nel 1876, segna una battuta di arresto. Il gruppo costituente della “camerata di radicali in arte”, per richiamare il giudizio di Diego Martelli, che non riconoscevano “nessuna autorità” e disprezzavano “tutto quanto poteva procurar loro benessere, con le concessioni fatta alla moda”⁷, ha nei quattro protagonisti, Giuseppe De Nittis, Marco De Gregorio, Raffaele Belliazzi e Federico Rossano, più longevo fra tutti, i suoi principali fondatori. Ma la storiografia dilata l’esperienza temporale a diversi altri artisti di varia origine e formazione che praticano gli stessi obiettivi del vero. Da Michele Tedesco, Camillo Amato, Achille Vertumni, Federico Cortese, Eduardo Dalbono, Enrico Gaeta ai siciliani Francesco Lojacono, Filippo Liardo, Natale Attanasio e Antonino, oltre a una cordata di napoletani di seconda e terza generazione, da Alceste Campriani a Giovan Battista Filosa, da Raffaele Izzo a Luigi De Luise e Andrea Cofa, memori di quella esperienza artistica trasferita alla memoria dei pittori Giuseppe Casciaro e Franco Girosi⁸, nel XX secolo.

Alla data dell’arrivo di Leto, nel 1873, a Napoli si trova anche il pittore spagnolo Mariano Fortuny y Marsal e il suo passaggio è ricordato come un evento niente affatto transitorio ma, al contrario, significativamente incisivo sulle relazioni sociali e artistiche e sulla fortuna di alcune giovani promesse dell’arte, come Antonio Mancini, Vincenzo Gemito e Francesco Paolo Michetti⁹. Dopo un breve viaggio d’esplorazione insieme a Martín Rico e sua moglie, in visita a Pompei, Ercolano e all’isola di Capri, Fortuny, nel luglio del 1874, alloggia con la sua famiglia a Portici, in corso Garibaldi 223, nella settecentesca villa Aversa, denominata all’epoca villa Arata¹⁰, ubicata a poco meno di un miglio dal “Caffè Simonetti”¹¹, sulla stessa strada del corso Garibaldi, ritrovo occasionale degli artisti della Scuola di Resina. La famiglia Fortuny risiede giusto il tempo di una “villeggiatura”, trascorsa tra luglio e agosto, come dal titolo di un celebre dipinto che consacra la felicità di una breve stagione a contatto col mare, sullo spazioso arenile dove protende la sua abitazione, mentre tra i particolari della spiaggia viene ritratta anche la moglie del pittore. Non poteva sfuggirgli la bellezza esuberante della natura vesuviana, con i suoi colori intensi e il mare azzurro profondo dalle trasparenze di cristallo per il fondale sabbioso scuro che circonda la casa. Le memorie di quell’esperienza sono abbreviate sulla carta con la tecnica a inchiostro e a acquerello, ma anche sui piccoli dipinti a olio su tavoletta e, come in un taccuino di ricordi, Fortuny annota quella stagione di pausa dal lavoro nei particolari di quel paesaggio dalle nuvole grigie sul mare, dalla



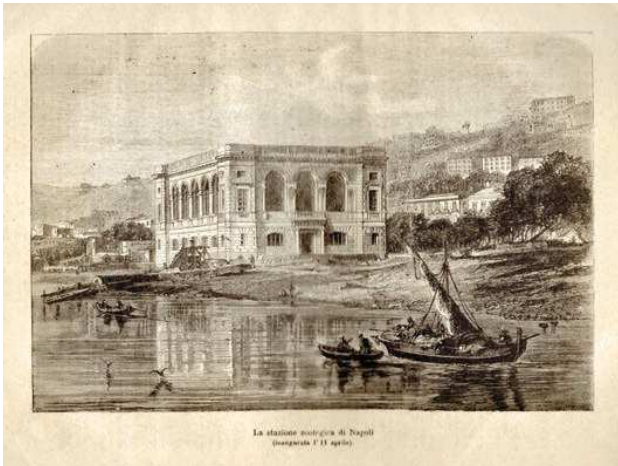
3. Antonino Leto, *La guida del Vesuvio*, 1873. Napoli, Galleria d’Arte Vittoria Colonna



4. Vincenzo Migliaro, *Vico Grotte e vico Forno a Santa Lucia*, 1887. Napoli, Certosa e Museo di San Martino

sabbia su cui il piccolo figlio Mariano dorme, nudo, sotto un sole cocente¹².

Leto entrò in contatto con lo studio fotografico di Alphonse Bernoud, che aveva aperto varie filiali in Italia. Quella di Napoli, in via Toledo, offriva ai turisti stranieri e agli appassionati la vendita di stereotipie di vedute di Pompei, Ercolano e dintorni, ma si potevano eseguire e acquistare ritratti,



5. Prospetto della Stazione Zoologica di Napoli, incisione del 1873

copie di opere antiche, souvenir di Napoli e altro ancora. Nel 1873, l'anno in cui decide di trasferirsi definitivamente a Lione, il fotografo francese lascia il testimone ad Achille Mauri e a operatori istruiti, certo di consegnare un'attività ben avviata e in crescente affermazione¹³. Il dipinto ricordato sotto il titolo *La guida del Vesuvio* di Leto (olio su tela, 31 × 56 cm)¹⁴, purtroppo non presente in mostra, datato 1873, suggerisce un prototipo fotografico realizzato da Bernoud, alle pendici del Vesuvio, dopo l'eruzione del 1872, come si riscontra in una stereoscopia dello studio Bernoud che mette in evidenza lo stesso punto di osservazione dell'Atrio del Cavallo, con i caratteristici massi dalle superfici solcate dovuti al passaggio dei residui lavici¹⁵. Sappiamo che l'artista siciliano si servirà di Gustavo Matucci¹⁶, collaboratore di Bernoud nella filiale attiva a Firenze, per documentare la sua produzione in previsione delle vendite, un decennio più tardi, tra il 1881 al 1887, ma sarà a conoscenza e avrà avuto occasione di frequentare altri atelier fotografici. L'utilizzo dei repertori fotografici non solo relativi al paesaggio ma anche ai "generi" è una consuetudine diffusa dei pittori che ne fanno uso a vario titolo, fermo restando che l'attualità della fotografia, già negli anni settanta, ha da tempo superato il concetto di *medium* ed è mezzo di sperimentazione esteso sia tra amatori e collezionisti, come nel caso del principe di Sirignano, sia tra alcuni pittori, di orbita napoletana, come Francesco Netti o Francesco Paolo Michetti – tra l'altro, amico personale di Leto –, che si misurano con la potenzialità dialettica della rappresentazione di fotografia e pittura, in una maniera davvero innovativa¹⁷.



6. Hans von Marée, *La partenza dei pescatori*, 1873, Napoli, Stazione Zoologica Anton Dohrn, Salone della Biblioteca

Siamo tra il 1881 e il 1887, e Leto ha finito di compiere per i Florio una grande scena eroica sulla *Mattanza dei tonni*, avvalendosi delle fotografie di Eugenio Interguglielmi. In quello scorcio di sette anni si appropria a studiare i pescatori di sciabica e i lavoratori di funi o di canapa – funai, funari o canapai –, strumenti basilari di supporto alla pesca e alla navigazione di piccolo cabotaggio. In quel modo Leto rivoluziona la qualità di un osservatorio naturalistico fino a quel momento percepito come un aspetto collaterale della rappresentazione del folklore e non come oggetto di lavoro. I risultati sono diversi da quelli di Gioacchino Toma che, con un dipinto di analogo soggetto, restituisce una rappresentazione più statica del lavoro rispetto alla scena di Leto. Quest'ultimo sembra entrare dinamicamente nel ritmo oltre che nello sforzo dello sfilaccio della canapa per l'orditura dei fili. Quegli uomini senza nome, dai tratti fisionomici corrugati, rimarkano l'identità dei luoghi dove l'asperità della giornata di sole rende ancora più duro lo sforzo del lavoro. I repertori offerti dai lavoratori fotografici di Napoli, che contava, tra molte città, specialisti nel settore, saranno stati fondamentali. Pensiamo all'influenza di Gennaro D'Amato su Vincenzo Migliaro quando questi, nel 1887, riceve l'incarico di dipingere sette tele che documentano Napoli prima dei lavori di risanamento¹⁸; e nel momento in cui Leto si accinge a realizzare *I funari di Torre del Greco*, nel 1883, si sarà avvalso di Giorgio Sommer o di altri nomi, fotografi e pittori a tutt'oggi meno noti, attivi a Napoli, come Achille e Pasquale Esposito¹⁹, specialisti nel raffigurare i "mestieri" della città partenopea.

Un dato è certo: a partire dagli anni ottanta le attività dei “funari” o “canapari” hanno luogo lontano dalla città, nei paesi limitrofi a oriente di Napoli, Torre Annunziata e Torre del Greco, anche per la radicata tradizione nel commercio della pesca e del corallo che si ritrova più nelle provincie della costa meridionale che nella città stessa, oramai in via di trasformazione molto prima del progetto di risanamento, forse a discapito della sua più antica e potenziale risorsa, il mare. Nonostante la nascita di un ambizioso osservatorio scientifico sull’arenile di Chiaja nel cuore dell’antica Villa Reale come la stazione Anton Dohrn, fondata nel 1872, dove è attiva una sperimentazione scientifica di assoluto valore europeo e le linee del progetto ambite dallo scienziato tedesco interagiscono, tra teoria e prassi, in un laboratorio marino in corrispondenza diretta con la ricerca²⁰, il progetto avviato dalla classe politica post-unitaria vuole il decentramento delle attività della pesca, luride e invadenti, e impone l’espulsione dal quartiere Chiaja-Posillipo dei pescatori nella zona orientale della città, verso il Porto, Mercato e Pendino. La riqualificazione urbana delineata già intorno 1870 e in via di conclusione nel 1883, quando la concessione affidata ai baroni Du Mesnil prevede la colmata dell’antico arenile di Napoli, vede la zona di Chiaja-Mergellina trasformarsi in un quartiere residenziale della media e alta borghesia, con pochi stabilimenti balneari e nuove strade percorribili di collegamento, tra via Caracciolo e via Mergellina. A Napoli non c’è più posto per le attività collegate alla pesca²¹. Itinerante tra Capri, Ischia e Napoli, Leto ritrae ne *I funari di Torre del Greco* l’area del fronte Calastro, tra il fortino Calastro e il castello baronale di Torre del Greco, dove era situata in una zona sopraelevata dal mare una fabbrica di funi, operante almeno fino ai primi decenni del Novecento²². In una giornata luminosa e arieggiata dal vento di grecale, una decina di lavoratori, alcuni col cappello, reggono gli alti fusi sui quali sono fissate la stoppa e la canapa. Lievemente ricurvi, compiono il gesto di arrotolare gli sfilacci con le dita per riporli nella macchina a trazione per l’intreccio. Presentato con successo all’Esposizione Nazionale di Roma, il dipinto è ricordato da Gabriele d’Annunzio come: “(...) fiocchi di lino che si accendono di una viva biondezza nell’azzurro come alberi strani”²³, ma nell’essenza del linguaggio poetico del Vate prevale la supremazia della natura nel perenne conflitto con l’uomo, ostacolato dal vento.

In quello scorcio finale degli anni ottanta decisioni esistenziali maturate da un’infermità cronica di natura



7. Hans von Marées, *I rematori*, 1873. Napoli, Stazione Zoologica Anton Dohrn, Salone della Biblioteca, parte centrale degli affreschi



8. Hans von Marées, *I rematori*, 1873. Napoli, Stazione Zoologica Anton Dohrn, Salone della Biblioteca, parte destra degli affreschi

bronchiale dell’artista mettono in luce un atteggiamento di radicalismo che via via lo porta a isolarsi, diversamente da quanto accade a Francesco Lojacono, negli stessi anni, al culmine del successo, attratto da compiacenze istituzionali e convinto presenzialista alle mostre nazionali. Alla data dell’Esposizione di Palermo del 1892, Leto è il più illustre e rimarchevole assente della sezione Belle Arti. Si è trasferito intorno al 1890 a Capri, dove vive lontano dal mondo ufficiale, ritrovando un consesso di giovani artisti sull’isola che riconoscono in lui il maestro e nutrono la più profonda ammirazione, come affezionati discepoli. Nel 1892 presiede il Circolo degli artisti a Capri composto da Augusto Lovatti, Benham Hay, Carlo Di Giuseppe,



9. Francesco Paolo Michetti, *La processione del Corpus Domini*, 1877, bozzetto. Napoli, Certosa e Museo di San Martino

Bottazzi e Sinibaldi, sostenuti dal signor Trama proprietario dell'Hotel Quisisana, dove, nel tipico clima dei circoli di fine secolo, si possono organizzare mostre estemporanee, discutere, fare musica, trascorrere belle serate, complici "i numerosi forestieri e villeggianti che arrivano a Capri"²⁴. La lista dei proseliti del maestro sappiamo essere molto più ampia²⁵, ma tra tutti si distingue il pittore Michele Federico, l'unico che lo seguì instancabilmente per sette anni e salverà i resti delle sue spoglie dalla fossa comune, come ricorda Cerio, che non risparmia, tuttavia, di definire Leto "uno dei più scostanti" pittori dell'isola, appartato dall'allegria consorte dei pittori locali²⁶.

Nella natura di Capri, Leto si rigenera creando un rapporto mistico ed empatico diverso dagli anni precedenti. La sua attività creativa è rinnovata da colori profondi e cupi del paesaggio della costa e del mare di Capri, con



10. Gennaro Amato, *Caricatura di Antonino Leto*, 1900. Collezione privata

una roccia ibrida che assume dall'alto prospettive poco rassicuranti (*Marina di Castello*, *Gli scogli della piccola marina*, *Punta Tragara*, *Pizzolungo*; cat. 87, 86, 92, 82) dando una spiegazione anche alle suggestioni estreme di Karl Wilhelm Diefenbach, artista tedesco e naturalista visionario che alla fine del secolo si radica e muore a Capri, negli stessi anni di Leto. Fatta eccezione di alcune *Marine* (cat. 71-72) gremite di allegri scugnizzi in atto di schernirsi, i dipinti restituiscono quel senso di perenne allarme di un mare minaccioso nei confronti dei pescatori (si pensi a *Il pescatore di aragoste* o *I figli del mare*, cat. 93, 79), che s'imbattono quotidianamente nelle difficoltà degli approdi. *Il richiamo*, quadro dall'enfasi struggente concentrata proprio sul pericolo incorso da un'imbarcazione in balia del mare, appartenuto al critico Nino Sofia²⁷, non è solo il "grido" di disperazione del

pescatore nel tentativo estremo di salvare i suoi compagni dalla furia del vento, ma interpreta la coscienza dell'uomo, dell'artista mediterraneo (contraltare all'*Urlo* nordico di Munch), che rivendica il senso di appartenenza alla sua meravigliosa terra di origine come all'isola dove ha trovato rifugio gli ultimi anni di vita. A Capri, divenuta meta di un'élite di intellettuali e artisti stranieri della statura di Christian Wilhelm Allers – che vi soggiornò per nove anni dal 1891 al 1900 –, Leto recupera

un nuovo equilibrio con committenti di fama europea che frequentano l'isola e acquistano i suoi quadri, tra cui il granduca Filippo d'Assia, il banchiere Hugo Andrae, senza tralasciare il magnate tedesco Krupp, arrivato a esplorare l'isola accompagnato da Salvatore Lo Bianco detto "Turillo", un esperto della fauna e della flora marina, che lavora alla Stazione Zoologica di Napoli²⁸ e che affianca Krupp, negli anni tra il 1900 e il 1902, per le sue campagne di ricerca oceanografiche.

¹ P. Macry, *La Napoli di Gioacchino Toma. Fratture e circuiti*, in *Gioacchino Toma 1836/1891*, a cura di B. Mantura e N. Spinosa, catalogo della mostra (Spoleto, Napoli, Lecce, 1995-1996), Napoli 1995, pp. 34-39.

² Il testo di R. Fucini, *Napoli a occhio nudo*, Firenze 1878, precede la messa a fuoco sul difficile contesto civile e urbano di Matilde Serao ne *Il ventre di Napoli*, Milano 1884.

³ *Incendio Vesuviano del 26 Aprile 1872. Relazione di Luigi Palmieri*, Berlin-Torino 1872.

⁴ Cfr. *La Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle collezioni in deposito*, a cura di F. Mazzocca e A. Purpura, Cinisello Balsamo 2014, pp. 32-34.

⁵ Cfr. L. Martorelli, *L'eruzione del Vesuvio di De Nittis*, Boscotrecase 2018, pp. 7-37.

⁶ G. Vettori, *I migliori artisti nella XXIX Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti Salvator Rosa a Napoli*, in "Natura e Arte", III, 15, 1893-1894, pp. 193-201, ricordato da M. Picone Petrusa, *L'arte nel Mezzogiorno d'Italia, dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, in G. Galasso (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, XIV, Napoli 1991, pp. 177-178, 229.

⁷ *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1952, p. 230.

⁸ Cfr. F. Giosi, *La Repubblica di Portici*, Roma 1931, e *La Scuola di Resina nella collezione della Provincia di Napoli e da raccolte pubbliche e private*, a cura di L. Martorelli, catalogo della mostra (Napoli, 2012-2013), Napoli 2012, pp. 8-18.

⁹ Cfr. *Fortuny 1838-1874*, a cura di M. Doñate, C. Mendoza e F. Quilez i Corrella, catalogo della mostra (Barcellona, 2003-2004), Barcellona 2003; G.L. Berardi, *Il primato di Napoli: i maestri partenopei dell'Ottocento tra innovazione e mercato internazionale*, in "Storia dell'Arte", 115, 15, settembre-dicembre 2006, pp. 103-112.

¹⁰ B. Ascione, *Portici. Notizie storiche*, Portici 1968, p. 221.

¹¹ Vettori, *I migliori artisti* cit.

¹² Cfr. *Marina, Portici 1874* (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 105345); *Paesaggio di Portici, 1874* (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 43905); *Mar al fondo del Vesuvio; Paesaggio di Portici; Desnudo en la playa de Portici* (Madrid, Museo Nacional del Prado), in *Fortuny 1838-1874* cit., pp. 310-318.

¹³ *Alphonse Bernoud. Pioniere della fotografia. Luoghi, persone, eventi*, a cura di F. Speranza, catalogo della mostra (Napoli), Napoli 2018.

¹⁴ *Panorama pittorico napoletano dell'Ottocento*, a cura di R. Caputo, catalogo della mostra (Napoli), Napoli 2002, pp. 68-69.

¹⁵ *Alphonse Bernoud* cit., p. 64.

¹⁶ Cfr. il saggio di Cristina Costanzo presente in catalogo.

¹⁷ M. Miraglia, *Michetti tra pittura e fotografia*, in *Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti tra fotografia e decorazione*, a cura di F. Benzi, catalogo della mostra (Roma, Francavilla al mare), Napoli 1999, pp. 13-20.

¹⁸ U. Bile, *Città stracciona e metropoli moderna. Immagini di Napoli nella "Raccolta D'Amato" della Società Napoletana di Storia Patria*, in *Napoli e la fotografia*, a cura di S. Cocurullo e L. Sorbo, "Meridione. Sud e Nord nel Mondo", II, 3, 2002, pp. 68-72.

¹⁹ Ivi, p. 71; G. Fanelli, *Usi, costumi e scene di strada nella produzione fotografica dell'Ottocento a Napoli. III Pasquale e Achille Esposito*, in www.historyphotography.org/Esposito_Fanelli_History_Photography, 2018.

²⁰ "Sotto sarà una pescaria, sopra una piccola università". *Mostra dei 175 anni dalla nascita di Anton Dohrn*, Napoli, Stazione Zoologica Anton Dohrn, Foyer 2015; cfr. anche G. Maticena, *La riscoperta del golfo incantato. Il reportage di un biologo della Stazione Zoologica Anton Dohrn*, Napoli 1996. D. Viggiani, *I tempi di Posillipo. Dalle ville romane ai casinò di delizia*, Napoli 1999.

²¹ Cfr. A. Clemente, *Il mestiere dell'incertezza. La pesca nel golfo di Napoli tra XVIII e XIX secolo*, Napoli 2005: importante è il capitolo VI, dedicato a *I pescatori come "problema urbano"*, pp. 255-281.

²² Cfr. A. Langella, *I funari di Torre del Greco*, in www.vesuvioweb.com/2007.

²³ G. d'Annunzio, *Arte e artisti*, in "Fanfulla della Domenica", 28 gennaio 1883.

²⁴ Cfr. "Il Fortunio", 18 giugno 1892, n. 25; Gibus, *La vita in villeggiatura a Capri. Esposizione al Circolo degli Artisti. Presidente Leto e direttore G. Turing*, in "Il Mattino", 14-15 agosto, 152, 1892.

²⁵ Cfr. il saggio di Antonia Tafuri presente in catalogo.

²⁶ E. Cerio, *L'ora di Capri*, Napoli 1950, p. 400.

²⁷ Si veda il saggio di Elisabetta Staudacher presente in catalogo.

²⁸ "Sotto sarà una pescaria" cit.